

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Katolická teologická fakulta
Ústav dějin křesťanského umění
Dějiny křesťanského umění

Jiří Krtička

**Christologické motivy
v novodobé české malbě a grafice**

diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Milan Pech
Konzultant: Mgr. Marie Rakušanová, PhD.

2011

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vykonal samostatně
s využitím uvedených pramenů a literatury.

.....

Děkuji Mgr. Milanu Pechovi za odborné vedení při sepsání této práce a
Mgr. Marii Rakušanové, PhD. za cenné rady a doporučení.

Za mnohé hodnotné podněty a připomínky jsem zavázán rovněž
PhDr. Miroslavě Hlaváčkové a Mgr. Ing. Ivo Binderovi.

V neposlední řadě si přeji poděkovat všem umělcům,
kteří mi dali nahlédnout do světa svých idejí,
uměleckých názorů a tvorby:

Karlu Demelovi

Janu Hískovi

Milivoji Husákovi

Jiřímu Mědílkovi

Karlu Rechlíkovi

Jaroslavu Šerých

Pavlu Šleglovi

Obsah:

1. Úvod	5
2. Přehled literatury	10
3. Obraz Krista – ikonografické aspekty	17
4. Obraz Krista – stylové a formální aspekty	29
5. Obraz Krista – filozofické a psychologické aspekty	56
6. Obraz Krista v novodobém liturgickém umění	77
7. Závěr	90
8. Obrazová příloha	97
9. Seznam vyobrazení	103
10. Seznam použitých pramenů a literatury	104

1. Úvod

Pro umění křesťanského Západu byly přibližně do druhé poloviny 18. století náboženské náměty nejvíce privilegovaným a nejčastěji zobrazovaným tématem. Když se v průběhu 19. století vyčerpaly možnosti vývoje stylu založeného na realistickém zobrazení skutečnosti, prošlo evropské umění obdobím hledání. Tehdy se také objevily první pokusy o obrodu náboženské malby, představované německými nazareny a anglickými prerafaely, které se obracely k historickým formám a nedosáhly významnějšího vlivu. Stejně tak tvorba beuronské školy, inspirovaná hieratickým náboženským uměním starého Egypta a Byzance, se ukázala slepou uličkou. Teprve dva umělecké směry zrozené na přelomu 19. a 20. století – symbolismus a expresionismus – otevřely cestu ke skutečně novým přístupům k zobrazování křesťanských námětů.

Symbolismus jako výtvarný styl, který se konstituoval v osmdesátých letech 19. století, nacházel v symbolech spojení mezi duchovním světem idejí a smyslovou realitou. Náboženství bylo vedle mytologie a hermetismu jedním z nejhlubších pramenů jeho inspirace. Křesťanskými náměty se zabývali již předchůdci symbolismu Gustave Moreau a Pierre Puvis de Chavannes. Podstatnou roli hrají v díle Odilona Redona, Franze von Stucka a dalších významných představitelů tohoto proudu. Totéž platí o díle malíře a teoretika Maurice Denise, který byl osobností spojující symbolistní hnutí se skupinou Nabis.

Expresionismus, který kladl důraz na vyjádření lidských emocí a usiloval o projekci vnitřního prožitku do zobrazení vnější reality,¹ dosáhl jako styl největšího rozmachu v prvních dvou desetiletích 20. století v Německu. Jeho počátky však leží již na sklonku 19. století v díle Jamese Ensora a Edvarda Muncha a jeho vliv není omezen pouze na dobu před první světovou válkou ani na německou kulturní oblast. Vzhledem k soustředění zájmu na vnitřní život člověka a jeho projevy se stalo náboženské téma pro expresionisty silnou inspirací. Zvláště významnou roli hrají křesťanské motivy v díle Lovise Corinthy, Emila Noldeho a Georgese Rouaulta.

Oba umělecké směry našly výraznou odezvu v umění českých zemí a jejich vliv se vzájemně často těsně prolínal, jak je to patrné v díle Františka Bílka. Pro tohoto umělce-vizionáře byla inspirace zjevením a umělecké dílo především modlitbou.

1 DEMPSEYOVÁ 2002, 70

Podstatným způsobem se křesťanské téma odrazilo ve tvorbě umělců druhé symbolistní generace, sdružených od roku 1910 ve skupině Sursum. Také v jejich tvorbě se často symbolistní obsah spojuje s expresivní formou. Symbolické pojetí obsahu i expresivní forma jako obecné pojmy překračují rámec historických stylů a ve spojení s náboženským tématem se často objevují v uměleckých dílech různé provenience a doby.

Ještě v letech před první světovou válkou jsou v díle několika výjimečných tvůrčích individualit položeny základy nového abstraktního umění. Z nich nejhluběji poznamenal budoucí vývoj výtvarné abstrakce Vasilij Kandinskij, který jej ovlivnil nejen svým malířským dílem, ale také teoretickými spisy, zejména knihou *O duchovnosti v umění*. Časté apokalyptické náměty Kandinského maleb jako potopa, zmrtvýchvstání, boj dobra se zlem či Poslední soud dokazují, že abstraktní umění nemusí být nutně uměním bezsyžetovým a že naopak „krása barvy a tvaru není pro umění dostatečným cílem.“² Umění se v jeho představách mělo stát konstitutivním prvkem nové univerzální duchovnosti.

Další vlivné proudy moderního umění před první světovou válkou – kubismus a futurismus – se soustředily zejména na otázku výtvarné formy a obsahu díla přikládaly druhotný význam. V meziválečném období udávalo vedle abstraktní tvorby hlavní trend vývoje umění založené na imaginaci. Absurdní a nereálnou vizi teoretiků surrealismu o sjednocení svobodné imaginace s rigidní marxistickou doktrínou se umělci naplnit nikdy nepokusili. Na druhé straně pro obecně pocíťovaný rozpor mezi principy křesťanství a volnou imaginací, postrádající jakákoli morální i racionální omezení, se náboženské téma vyskytuje v surrealismu vzácně. Výjimkou jsou proslulé malby na křesťanské náměty z ruky Salvadora Dalího, pocházející většinou teprve z poválečných let. Silnou odezvu našlo křesťanské téma v imaginativním díle Marka Chagalla, který byl současníkem první generace surrealistů.

V poválečném období se staly nejvlivnějšími proudy v evropském umění informel a ve Spojených státech jeho alternativa abstraktní expresionismus, čerpající podněty z existencialistické filozofie, Jungovy psychologie a abstraktní malby Kandinského. Cílem informální malby bylo uvolnění emociálního a symbolického potenciálu hlavních prvků výtvarného procesu - barvy, tvaru, gesta i struktury materiálu.³ V informálním umění, zvláště v jeho americké verzi, ožívá jako reakce na kult

2 DÜCHTING 1993, 39.

3 DEMPSEYOVÁ 2002, 188

společenského konzumu a duchovní sterilitu doby zájem o významuplný obsah uměleckého díla. V tvorbě abstraktních expresionistů nalezneme početná kontemplativní díla, z nichž některá se vztahují přímo ke křesťanským námětům, jako je tomu u Marka Tobeyho nebo Barnetta Newmana, který vytvořil jednu z prvních abstraktně pojatých křížových cest. Mark Rothko, který směřoval spíše k náboženskému universalismu, uzavřel své životní dílo cyklem monumentálních meditativních maleb pro tzv. *Rothko Chapel* v Houstonu.

Navzdory neutěšeným společenským a kulturním podmínkám v době komunistické totality našel informel u nás silnou odezvu a stal se sice neoficiálním, ale nejvlivnějším uměleckým proudem na přelomu padesátých a šedesátých let. Dosud plně nedoceneným fenoménem je spirituálně zabarvený proud v českém informálním umění. Metafyzické přesahy díla či doteky duchovních dimenzí nalezneme bezmála u všech významných představitelů informelu. Strukturální malba odkrývá pastózní vrstvy temných barev a produhovňuje je světlem. Náboženský obsah je podstatným způsobem přítomen zejména v díle Mikuláše Medka, Roberta Piesena a Jaroslava Šerých.

V průběhu šedesátých let se začíná v umění prosazovat neodada, pop art, nový realismus s nepřehledným množstvím dalších hnutí, které mají charakter společensky etablovaného protestu.⁴ Poté, co byl načas rehabilitován obsah uměleckého díla, tyto směry jej znovu radikálně zpochybňují. Vzápětí s tím dochází také ke zrelativizování umělecké formy a devalvací kresby a malby, neboť postmoderní umění se programově hlásí ke stylovému eklektismu, zatímco směry jako performance, instalace, konceptualismus již tyto dovednosti ani nepotřebují. Hodnota umělecké formy je tak vytlačena na okraj dění a zájmu stejně jako hodnota tématu. Vzniká tak otázka, zda závažný obsah a významuplné sdělení již v umění, nebo alespoň v jeho hlavním proudu, nemají místo.

Na počátku této práce byl zájem o prozkoumání výskytu a významu křesťanských námětů v kontextu novodobé české malby a grafiky. Pro přílišný rozsah takto pojatého tématu jsem se rozhodl je omezit pouze na okruh christologických motivů, protože tento je v dané tematické oblasti nejvýznamnější a nejpočetnější a současně přesně a jednoznačně definován. Z toho důvodu v práci nejsou zahrnuti ostatní

4 ROOKMAAKER 1996, 195

ikonografické či evangelijní náměty, jako např. v českém umění oblíbený motiv milosrdného Samaritána, mariologické motivy, příběhy svatých a další. Za počátek sledovaného období jsem zvolil rok 1900, který těsně předchází nástupu moderních tendencí v českém umění a který jsem jen ve dvou odůvodněných případech překročil směrem do minulosti. Z hlediska výtvarných oborů jsem práci zaměřil na malbu, kresbu a grafiku.

Na počátku jsem se musel vyrovnat se skutečností, že v odborné literatuře dosud neexistuje žádná syntetická práce, která by pojednávala toto téma v úplnosti. Při sběru materiálu jsem se v první fázi orientoval podle katalogů několika souborných výstav, které byly realizovány v letech 1990-2000 a které mapovaly duchovní a náboženskou tematiku v novodobém českém umění. Při tom vyvstal prvotní soubor děl a umělců, vztahujících se k tématu, který jsem dále průběžně doplňoval. V druhé fázi jsem se zaměřil na přímé poznání vybraných uměleckých děl a současně na studium monografií autorů, abych tato díla pochopil v celkovém kontextu jejich tvorby.

Vážnou překážkou práce byla absence kvalitních monografií, zejména v případě většiny umělců aktivních v posledních desetiletích. V této situaci jsem se čerpal poznatky z textů výstavních katalogů a z další odborné literatury. Kromě toho jsem s některými z žijících umělců navázal osobní kontakt a o jejich práci s nimi diskutoval, což bylo významným impulsem pro porozumění jejich tvorbě, z hlediska tvůrčí motivace, obsahu, výtvarných forem i technik. Současně jsem se snažil bezprostředně poznat vybraná díla, což ovšem nebylo v plném rozsahu možné, protože ne všechna jsou vystavena ve veřejných sbírkách.

Po úvahách o nejvhodnější metodě zpracování shromážděného materiálu jsem se rozhodl jej postupně analyzovat podle tří podstatných kritérií a v souladu s tím rozvrhnout text práce do tří hlavních částí. První část studuje soubor vybraných prací z ikonografického aspektu, druhá ze stylových a formálních hledisek a třetí z aspektů filozofických a psychologických. V průběhu práce jsem se přesvědčil, že řada významných uměleckých děl se vykytuje v sakrálních prostorech, proto jsem připojil ještě čtvrtou hlavní část textu, pojednávající o novodobém liturgickém umění. Tuto část, kterou lze vztáhnout k hledisku účelu jako dalšímu kritériu, jsem ve shodě s tématem práce opět omezil na christologické motivy.

Při studiu christologických námětů v novodobém českém umění jsem se nezabýval jejich systematickým porovnáváním v soudobém evropském či světovém

kontextu ani hodnocením případných zahraničních vlivů. Taková studie by vyžadovala shromáždění podstatně rozsáhlejšího materiálu a její časová náročnost by překročila rámec diplomové práce. Přesto jsem ve specifických případech na tyto souvislosti upozornil stejně jako na vlivy jistých historických výtvarných forem.

Vzhledem ke značnému rozsahu tématu a k dosavadní absenci jeho odborného zpracování, tento text není a nemůže být encyklopedickým souhrnem všech uměleckých děl na christologické téma v novodobém českém umění. Zabývá se analýzou zobrazení christologických motivů na rozsáhlém, leč výběrovém souboru umělecky hodnotných děl z hlediska tří podstatných kritérií: ikonografie, formy a filozoficko-psychologických východisek. Cílem práce je zhodnocení významu uměleckých děl s christologickým obsahem v kontextu vývoje novodobé české malby a grafiky.

2. Přehled literatury

V naší odborné literatuře dosud neexistuje žádná syntetická práce, zaměřená na problematiku christologických motivů v novodobém českém umění. Odborné studie vztahující se k náboženskému fenoménu v umění obecně, jako např. stať Josefa Zvěřiny *Kristus v umění výtvarném a písemnictví*,⁵ se zpravidla obracejí do historie a současného umění se dotýkají pouze okrajově. Výjimkou je v tomto smyslu specializované číslo časopisu *Umění a řemesla* 3/1991, plně věnované problematice novodobého křesťanského a liturgického umění v českých zemích, obsahující články Antonína Hartmanna, Tomáše Černouška, Karla Rechlíka, Tomáše Halíka, Jiřího Kuthana a dalších teoretiků. Příspěvek Jana Royta *Umění a církve*⁶ se zabývá terminologickými otázkami ve vztahu ke křesťanskému a liturgickému umění a zahrnuje stručný přehled nejvýznamnějších uměleckých počinů v oblasti liturgického umění v průběhu 20. století v českých zemích.

Určité pokusy o celistvou teoretickou reflexi byly učiněny alespoň v oblasti liturgického umění po roce 1989. Zasloužil se o to Jiří Vaverka, který spolu s dalšími autory vydal roku 2001 knihu *Nové kostely a kaple z konce 20. století v České republice*.⁷ Přestože hlavním tématem práce je sakrální architektura, kniha obsahuje podnětnou stať Karla Rechlíka *Výtvarné dílo a jeho místo v sakrálním prostoru*,⁸ zabývající se uplatněním dalších výtvarných oborů v novodobém liturgickém umění v evropském i domácím kontextu. Volným pokračováním publikace je kniha *Moderní sakrální stavby církví a náboženských společností na území Čech, Moravy a Slezska*.⁹

Přestože od doby společenského převratu k demokracii v roce 1989 již uplynulo více než dvacet let, hlubší a systematičtější teoretická reflexe duchovního a křesťanského fenoménu v novodobém českém umění dosud chybí. O zmapování a prezentaci křesťanské tematiky v našem novodobém umění se zasloužili alespoň kurátoři, kteří od počátku devadesátých let uspořádali několik hodnotných výstav takto zaměřených.

Prvním významným počinem na tomto poli byla výstava *Znak a svědectví*,¹⁰

5 ZVĚŘINA 2003

6 ROYT 1991

7 VAVERKA 2001

8 RECHLÍK 2001

9 VAVERKA 2004

10 BINDER/RECHLÍK 1991

uspořádaná v roce 1991 v Muzeu hlavního města Prahy kurátory Ivo Binderem a Karlem Rechlíkem a mapující křesťanské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1970–1990. Výstava byla reprízována nejprve v Kroměříži a poté v Mnichově a několika dalších německých městech. Historik umění Mgr. Ivo Binder se oblastí duchovního a křesťanského umění zabýval kurátorsky jako ředitel galerie TYPOS v Brně v letech 1990–1992. Výtvarník a historik umění PhDr. Karel Rechlík působí v této oblasti umělecky, kurátorsky, teoreticky i pedagogicky.

V roce 1991 se uskutečnila pod názvem *Hořící keř*¹¹ podobně zaměřená výstava také v pražských Emauzích, kterou uspořádal Petr Nedoma. Na rozdíl od jasné a logické koncepce výstavy *Znak a svědectví* jeho kurátorský podnik, prezentující díla třinácti žijících autorů různých generací, působil spíše jako náhodný exkurz do této výtvarné oblasti.

Soustavně se duchovním a křesťanským fenoménem v našem novodobém umění zabývá PhDr. Miroslava Hlaváčková, historička umění a někdejší ředitelka Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem. V devadesátých letech kurátorsky připravila výstavy *Starozákonní motivy v českém umění dvacátého století*¹² a *Novozákonní motivy v českém umění 20. století*,¹³ poskytující kvalitní, rozsáhlý a reprezentativní přehled obou témat. Velkorysým projektem Galerie moderního umění v Roudnici byla výstava k miléniu *alfa 2000 omega*,¹⁴ koncipovaná jako široký průřez uměleckými díly s duchovní tematikou českých a moravských autorů, tvořících na přelomu tisíciletí. Zatím posledním kurátorským podnikem Dr. Hlaváčkové v této oblasti soudobého umění byla výstava *Na počátku bylo slovo*, uspořádaná v září 2010 v ambitech františkánského kláštera Panny Marie Sněžné v Praze.

Významnou výstavu pod názvem *Via dolorosa*¹⁵ uspořádalo v roce 2000 rovněž Výtvarné centrum Chagall v Ostravě. Kurátor Petr Holý zde představil v rozsáhlém výběru umělecká díla s pašijovými náměty od šestatřiceti žijících českých a moravských autorů.

Katalogy uvedených výstav mi pomohly si utvořit přehled o našich umělcích 20. století, kteří se ve svém díle zabývali křesťanskou tematikou. Pro hlubší poznání jejich

11 NEDOMA 1991

12 HLAVÁČKOVÁ 1995

13 HLAVÁČKOVÁ 1996

14 HLAVÁČKOVÁ 2000

15 HOLÝ 2000

tvorbě jsem se obrátil ke studiu monografií a autorských textů umělců. Překážkou v práci byla absence kvalitních monografií, zejména v případě většiny umělců aktivních po polovině 20. století. Některé publikované monografie jsou navíc poplatné době, neúplné a zastaralé.

V posledních dvou desetiletích je rovněž častý fenomén autorské publikace, sestavené umělcem z reprodukcí vlastních děl a útržkovitého souboru starších textů z různých katalogů a uměleckých kritik. Takováto „autorská monografie“ není schopna poskytnout hlubší náhled do umělcovy tvorby v její celistvosti, v kontextu jejího vývoje a generačních souvislostech a není proto rovnocennou náhradou za monografii v pravém smyslu slova.

V této situaci jsem kladl hlavní důraz na přímé poznání díla a na poznání stanovisek a názorů autora. S některými z žijících umělců jsem navázal osobní kontakt a diskutoval o motivaci, obsahu, formě a výtvarných technikách jejich díla přímo s nimi. Většinu z nich jsem rovněž navštívil v jejich ateliéru, což mi umožnilo poznat jejich další práce a pochopit určité dílo v širší vývojové souvislosti jejich tvorby.

Nepovažuji za smysluplné ani účelné zde uvádět veškeré katalogy, sborníky, články z časopisů a dílčí literární prameny, ze kterých jsem při poznávání díla jednotlivých umělců čerpal. V následujícím přehledu proto zmiňuji pouze umělecké monografie, publikace podobného charakteru, katalogy retrospektivních výstav, popř. katalogy s hodnotnými umělecko-kritickými texty.

Problematikou křesťanských motivů v našem umění na přelomu 19. a 20. století se podrobně zabývá kniha Aleše Filipa a Romana Musila *Neklidem k Bohu*,¹⁶ vydaná ke stejnojmenné výstavě, uspořádané v letech 2006–2007 v Olomouci a Plzni.

Mimořádně kvalitní uměleckou monografií je publikace *František Bílek (1872–1941)*,¹⁷ vydaná u příležitosti Bílkovy retrospektivní výstavy, pořádané Galerií hlavního města Prahy na přelomu let 2000–2001. Kniha obsahuje texty celkem čtrnácti odborníků, zabývajících se Bílkovým myšlením, životem a jednotlivými oblastmi jeho díla z nejrůznějších úhlů pohledu a v širokých souvislostech. Další informace o Františku Bílkovi z doby přelomu století a jeho spolupráce s katolickou modernou lze nalézt v rovněž kvalitní práci Romana Musila a Aleše Filipa: *Zajatci hvězd a snů*.¹⁸

16 FILIP/MUSIL 2006

17 LARVOVÁ 2000

18 MUSIL/FILIP 2000

Hlavním zdrojem informací o díle Maxe Švabinského je monografie Jany Orlíkové *Max Švabinský. Ráj a mýtus*. Další fakta, zejména o umělcově životě lze nalézt v dokumentární knize *Švabinský, Vejrychovi a Kozlov*,¹⁹ uspořádané Václavem Ševčíkem.

Kniha *Sursum (1910–1912)*,²⁰ vydaná ke stejnojmenné výstavě v Praze v roce 1996, je základním pramenem k poznání významu a činnosti tohoto uměleckého sdružení. Také kvalitní monografie *Jan Konůpek. Poutník k nekonečnu*²¹ vznikla u příležitosti umělce retrospektivní výstavy na přelomu let 1998–1999.

Mezi poměrně početnou literaturou k Váchalovu dílu vyniká rozsáhlá monografie Michala Ajvaze a dalších z roku 1994,²² obsahující soupis umělce grafické tvorby. Další významné prameny k poznání Váchalova života, díla, názorů a filozofie jsou kniha Marie Bajerové *O Josefu Váchalovi*²³ a umělcův životopis ... *nejlépe tlačiti vlastní káru sám*²⁴ od Jiřího Oliče.

Z několika publikovaných monografií Jana Zrzavého je nejhodnotnější kniha Karla Srpa a Jany Orlíkové,²⁵ která překonává i starší práci Miroslava Lamače.²⁶ Důležitým pramenem pro poznání Zrzavého názorů a kritických reflexí jeho díla je Srpova antologie textů *Jan Zrzavý – o něm a s ním*.²⁷

Kromě monografie Mahuleny Nešlehové²⁸ existuje k dílu Bohumila Kubišty poměrně obsáhlá je literatura, z níž je třeba uvést významnou práci o české moderně *Osma a Skupina výtvarných umělců (1907–1917)*²⁹ od Miroslava Lamače. Podobně v širších souvislostech pojednává Kubištovo dílo kniha *Křičte ústa! Předpoklady expresionismu*.³⁰ Analýza vlivů Schopenhauerovy filozofie na Kubištovu tvorbu je obsažena ve studii Marie Rakušanové *Sabat nucených prací ve věznici vůle*.³¹ Zvláště podstatný je výběr z umělce písemné pozůstalosti, vydaný pod názvem *Bohumil*

19 ŠEVČÍK 2007

20 LARVOVÁ 1996

21 LARVOVÁ 1998

22 AJVAZ 1994

23 BAJEROVÁ 1990

24 OLÍČ 1993

25 SRP/ORLÍKOVÁ 2003

26 LAMAČ 1980

27 SRP 2003

28 NEŠLEHOVÁ 1984

29 LAMAČ 1988

30 RAKUŠANOVÁ 2007a

31 RAKUŠANOVÁ 2005

*Kubišta. Korespondence a úvahy.*³²

Základním pramenem ke studiu díla Bohuslava Reynka je monografie *Bohuslav Reynek (1892–1971)*³³ od Renaty Bernardi a Jiřího Šerých z roku 1992, obsahující v druhém svazku úplný soupis umělcova díla. Ve témže roce vyšla také životopisně zaměřená kniha o umělci od Dagmar Halasové.³⁴

Kvalitní prací je monografie *Alén Diviš*,³⁵ vydaná Vandou Skálovou a Tomášem Pospiszylem k retrospektivní umělcově výstavě v Praze roku 2005.

K dílu Františka Tichého je dostupný větší počet publikací, z nichž nejzávažnější je monografie,³⁶ uspořádaná Tomášem Winterem.

Monografie *Jan Bauch*³⁷ od Jana Spurného nevyniká kvalitou ani obsažností. Normalizační doba jejího vzniku se navíc projevila v tom, že zmínky o náboženské tematice Bauchovy tvorby jsou zde potlačeny na minimum.

Poměrně solidním pramenem k poznání tvorby Aloise Wachsmanna je monografie Rey Michalové z roku 2003.³⁸

Nejvýznamnější syntetickou prací o českém informálním umění představuje rozsáhlá knižní studie Mahuleny Nešlehové *Poselství jiného výrazu.*³⁹

Navzdory významu díla Josefa Istlera dosud neexistuje regulerní monografie tohoto umělce. Podrobnější studie o autorovi od Jana Kříže však byla publikována v katalogu výstavy *Josef Istler. Obrazy a grafika*⁴⁰ v roce 1989.

Monografie *Mikuláš Medek*,⁴¹ uspořádaná k autorově retrospektivní výstavě v Praze roku 2002 Antonínem Hartmannem, doplnila starší monografickou studii Bohumíra Mráze.⁴² Důležitým pramenem k poznání Medkova myšlení a tvorby je výbor z jeho písemné pozůstalosti *Texty.*⁴³

Jan M. Tomeš je autorem kvalitní monografické práce o Jaroslavu Šerých.⁴⁴ Protože však byla napsána již roku 1989, nepokrývá dnes více než dvě desetiletí pozdější

32 KUBIŠTA 1960a

33 BERNARDI/ŠERÝCH 1992

34 HALASOVÁ 1992

35 SKÁLOVÁ/POSPISZYL 2005

36 WINTER 2002

37 SPURNÝ 1978

38 MICHALOVÁ 2003

39 NEŠLEHOVÁ 1997

40 KRÍŽ 1989

41 HARTMANN 2002

42 MRÁZ 1970

43 MEDEK 1995

44 TOMEŠ 1993

umělcovy tvorby.

Kniha *Jan Kristofori*,⁴⁵ sestavená umělcem roku 2000 z textů katalogů a kritik z minulých let, je typickým příkladem „autorské monografie“.

Podobným případem je autorský knižní katalog *Josef Jíra. Výběr z díla z roku 2004*,⁴⁶ lišící se od předchozí knihy téměř úplnou absencí odborného textu. Bohužel, ani starší kniha Jana Škváry *Josef Jíra. Malíř a grafik*⁴⁷ nesplňuje nároky na kvalitní uměleckou monografii.

Mezi početnými publikacemi o Vladimíru Komárkovi je nejhodnotnější monografie Jiřího Davida⁴⁸ z roku 2003. Podnětná je rovněž antologie umělcových textů a textů o umělci *Vladimír Komárek. Moje křížová cesta*,⁴⁹ sestavená Janem Suchlem.

Kvalitní monografie byly publikovány k dílu Františka Ronovského⁵⁰ od Jiřího Urbana a k tvorbě Jitky a Květy Válových⁵¹ od Marie Klimešové.

Dosud neexistuje monografická studie k dílu Radoslava Kutry, určité teoreticko-kritické reflexe jsou však obsaženy v katalogu výstavy *Radoslav Kutra. Barva – tvar – duch*,⁵² pořádané roku 2005 v Olomouci. S umělcovými názory a filozofií tvorby je možné se seznámit v jeho knize *Slovník školy vidění*.⁵³

Podobně neexistuje ani monografie Františka Dvořáka, kterou zatím supluje rozsáhlejší studie o umělci od Miroslavy Hlaváčkové, publikovaná v katalogu jeho výstavy v roce 2001.⁵⁴

Chybějící monografii Ludmily Jandové pouze částečně nahrazuje studie Jana Kapusty, zaměřená na autorčiny hlubotiskové techniky.⁵⁵

Dosud nebyla publikována ani monografie Miloslava Mouchy, závažnější text o jeho díle lze nalézt alespoň v katalogu Karla Srpa z roku 1992.⁵⁶ Kromě toho byly vydány dvě autorské publikace Miloslava Mouchy *Životaběh*⁵⁷ a *Malá kniha*.⁵⁸

45 KRISTOFORI 2000

46 JÍRA 2004

47 ŠKVÁRA 1992

48 DAVID 2003

49 SUCHL 2005

50 URBAN 2007

51 KLIMEŠOVÁ 2000

52 DANĚK 2005

53 KUTRA 2005

54 HLAVÁČKOVÁ 2001

55 KAPUSTA 2005

56 SRP 1992

57 MOUCHA 1999

58 MOUCHA 2007

Výkladu díla Aleše Lamra se soustavně věnuje výtvarný teoretik Jan Kříž, který je též autorem jeho monografie z roku 2003.⁵⁹

V nejnovější době se objevila také knižní monografie Josefa Žáčka od Richarda Druryho a dalších.⁶⁰

Monografie Vladimíra Svobody⁶¹ od Niny Dvořákové a Jaroslava Maliny poskytuje povšechný přehled o umělcově díle, ale postrádá hlubší teoretickou reflexi.

Téměř neznámé zůstává odborné veřejnosti dílo Ludvíka Kolka. Dosud je jediným obsažnějším pramenem k němu nepublikovaná bakalářská práce Pavly Vieweghové.⁶²

Žádná významnější ucelená studie neexistuje ani o díle Milivoje Husáka či Karla Rechlíka, oběma umělcům jsou pouze věnovány kritické statě v antologii *Přesahy výtvarného Brna*.⁶³

Z důvodu nedostatečné teoretické reflexe tvorby většiny umělců střední generace je nezbytné pro její hlubší pochopení se vedle přímého poznání jednotlivých děl spoléhat především na osobní kontakt a dialog s umělci.

59 KŘÍŽ 2003

60 DRURY 2010

61 DVOŘÁKOVÁ/MALINA 2008

62 VIEWEGHOVÁ 1994

63 GABRIELOVÁ/MARČÁK 1999

3. Obraz Krista – ikonografické aspekty

3.1 Náměty z Ježíšova dětství

Náměty z Ježíšova dětství jsou v novodobém českém umění poměrně málo frekventované. Odhlédneme-li od motivu madony s dítětem, který je tradičním fenoménem mariánského kultu, a tedy spíše součástí mariánské ikonografie, vyskytuje se motiv Ježíše – Dítěte dosti vzácně. Jedinou výjimkou z tohoto pravidla je námět útěku do Egypta, který snad pro tradiční volnost v jeho pojetí neztratil oblibu ani u novodobých malířů a grafiků.

Grafické ztvárnění námětu *Útěk do Egypta* nalezneme v raném díle Josefa Váchala (1911, barevný dřevoryt), nesoucím ještě odlesk secesního cítění. Soupis grafického díla Bohuslava Reynka uvádí *Útěk do Egypta* celkem devětkrát, přičemž nejstarší list pochází z roku 1939 (suchá jehla) a nejmladší z roku 1970 (suchá jehla, monotyp). V malbě ztvárnili tento motiv Alfred Justitz (1920, olej, plátno)⁶⁴ a Josef Jíra - *Příjezd do Egypta* (1998, kombinovaná technika, dřevo). Výrazně osobité a inovativní pojednání motivu nalezneme v malbě Radka Brože (1991, kombinovaná technika, plátno) a grafice Jana Híska (1995, mezzotinta).

Z tematického okruhu Ježíšova dětství se dále můžeme častěji setkat snad ještě s motivem narození Páně, který se však vyskytuje vzácněji než předchozí námět. V netradičním, sarkasticky vyhroceném podání jej nalezneme u Josefa Váchala v knize *Postyla kacířská* (1926, barevný dřevoryt). V autenticky náboženském pojetí se jím opakovaně zabýval Bohuslav Reynek, poprvé v grafice *Narození Páně* (1937, suchá jehla). V jeho díle nechybí ani zobrazení dvou příbuzných motivů: *Klanění tří králů* (1938, suchá jehla) a *Klanění pastýřů* (1950, suchá jehla, monotyp). Ryze abstraktní pojednání námětu představuje malba Františka Dvořáka *Poslední stmívání – Svatá noc* (1993).

3.2 Náměty z Ježíšova veřejného působení

Ani náměty z Ježíšova rabínského působení nepatří v novodobém křesťanský inspirovaném umění k frekventovaným. Patrně největší přitažlivost mezi nimi má pro umělce motiv *Vzkříšení Lazara*, tradičně považovaný za prototyp velkých zázraků, které

64 DOHNALOVÁ

Ježíš učinil před svým ukřižováním. *Vzkříšení Lazara* (1911-1912, olej, plátno) Bohumila Kubišty je hluboce symbolickým, programovým obrazem a současně jedním z výtvarných vrcholů díla této přední osobnosti české moderny z počátku 20. století. Z malby druhé poloviny století zaslouží zmínku zejména obraz Josefa Jíry *Lazare, vstaň!* (1993, olej, plátno). Graficky zpracoval námět rovněž Bohuslav Reynek (1952, suchá jehla, monotyp).

Další náměty z Ježíšových učitelských let se vyskytují spíše jednotlivě. Dvě expresionistické malby Antonína Procházky - *Vyhnání kupců z chrámu* (1909, olej, plátno) a *Kristus a farizejové* (1909, olej, překližka) - mají pouze alegorický význam.⁶⁵ Pozoruhodným zpracováním vzácně vídaného námětu je *Jakubova studna* (1942, tempera, lepenka) Aloise Wachsmanna, náležící do okruhu jeho válečných prací inspirovaných Starým i Novým zákonem a zobrazující Ježíšovo setkání u studny se samařskou ženou. Jeden z historicky nejoblíbenějších ikonografických námětů – Kristův křest se během 20. století ztrácí z naší malby. Občas je možné se s ním setkat v grafice, jako ve velmi konzervativně pojatém díle Maxe Švabinského *Křest Kristův* (1937, litografie).⁶⁶

Nejčastěji se s náměty tohoto okruhu můžeme setkat v díle Jana Zrzavého, pro něž bylo křesťanství celoživotním zdrojem inspirace. K jeho významným obrazům patří *Kázání na hoře* (1912, tempera, olej, plátno). Vztahuje se k období, kdy autor pod Kubištovým vlivem přikládal velký význam geometrické skladbě obrazu, kterou vypracoval v přípravných studiích na základě složité kompoziční sítě.⁶⁷ V dalších Zrzavého obrazech z rabínského období Ježíšova života se projevuje umělcův zájem o postižení vztahů mezi Kristem a jeho učedníky: *Sv. Jan miláček Páně* (1913, olej, dřevo), *Kající Magdalena* (1914, olej, plátno), *Kristus a Jan* (1928, olej, plátno).

3.3 Poslední večeře

Námět poslední večeře, která je počátkem pašijového příběhu, se těšil značné oblibě u umělců symbolistní skupiny Sursum, ale neztratil na přitažlivosti ani v druhé polovině dvacátého století. Jeho mysticko-symbolické, poněkud heterodoxní a značně expresivní pojetí najdeme v díle Josefa Váchala *Večeře* (1919, olej, plátno). Jan Zrzavý

65 LAMAČ 1988, 85

66 SCHEYBAL 1998

67 SRP/ORLÍKOVÁ 2003, 125

jej zpracoval poprvé v raném obraze *Svatá večeře* (1913, olej, plátno) a o třicet let později se k němu vrátil v kresbě *Poslední večeře* (1942, uhel, karton). Stejný námět v téže válečné době pojednal rovněž kresbou Jan Konůpek (1944, tužka, uhel). Jedním ze vzácných christologických obrazů vytvořených v českém umění v kubistickém stylu je *Poslední večeře* (1918, olej, plátno) Alfreda Justitze. Expresivním pojetím se vyznačuje *Poslední večeře* (1940-1941, olej, překližka) Václava Hejny.

K zvláště zajímavým realizacím námětu v grafice patří *Stůl poslední večeře* (1971, kombinovaná technika)⁶⁸ Jaroslava Šerých, který jej pojednal z ptačí perspektivy ve znakově abstraktní formě. Ještě dále v abstraktizaci téhož motivu postoupil Ludvík Kolek v oltářním triptychu v kostele sv. Josefa v Senetářově. Jeho *Poslední večeře* (1969-1971) ve střední část triptychu je jediným složitým abstraktním znakem, odvozeným rovněž z pohledu na scénu z ptačí perspektivy. Jiří Anderle se s námětem vyrovnal ve svých dvou *Variacích na Leonardovo téma Poslední večeře* (variace I: 1993, akryl, tuš, olej, plátno; variace II: 1993-1996, olej, plátno). Reminiscencí na dílo Jana Zrzavého je *Poslední večeře* (1998, olej, plátno) Vladimíra Komárka.

3.4 Kristus v zahradě Getsemanské

Ježíšova smrtelná úzkost při modlitbách v zahradě Getsemanské patří rovněž k okruhu námětů, o které v našem novodobém umění zájem neubývá. František Bílek jej ztvárnil symbolistně v obraze *Ruce* (1901, tempera, plátno), který náleží k souboru prací volně inspirovaných lyrikou Otokara Březiny a reprodukováných v prvním vydání jeho stejnojmenné básnické sbírky. Mimořádně sugestivním dílem je *Kristus v zahradě Getsemanské* (1916, pastel, papír) Jana Zrzavého, který je v umělcově tvorbě ojedinělý svou krajní expresivitou. Expresivní pojetí je naopak charakteristické pro Jana Baucha a nevymyká se mu ani jeho *Kristus na hoře Olivetské* (1942, olej). Zpracování motivu nechybí ani v grafickém díle Bohuslava Reynka: *Olivetská hora* (1939, suchá jehla), *Pašijový cyklus* (1943-1949, suchá jehla).

Námětem *Getsemanská zahrada* (1941, tempera, plátno na překližce) se zabýval rovněž Alois Wachsman, jeden z předních tvůrců českého surrealismu, který se za válečných let zcela odklonil od svého dosavadního stylu i tematického okruhu a vytvořil soubor obrazů s náboženskými motivy. Pozoruhodným dílem je *Zahrada Getsemanská*

68 TOMEŠ 1993, 109

(1976, kombinovaná technika, plátno) Jaroslava Šerých, znakově-figurální malba s rysy strukturální abstrakce informelu. V druhé polovině dvacátého století není vzácností ani plně abstraktní pojednání námětu. Příkladem jsou geometrizující *Modrý obraz*, *Getsemany* (1978, olej, plátno) Františka Dvořáka nebo *Utrpení v zahradě Getsemanské* (1988, kombinovaná technika, plátno) Josefa Žáčka, které je součástí rozsáhlého christologického *Cyklu podle sv. Matouše*. Svým charakteristickým stylem námět zpracoval v obraze *Getsemanská zahrada* (1992, akryl, plátno) také Aleš Lamr.

3.5 Ecce homo a bolestný Kristus

Tyto dva příbuzné náměty bývají často zaměňovány, proto je pojednám společně. *Ecce homo* je v tradiční ikonografii námět s potupeným Kristem v šarlatovém plášti a s trnovou korunou, kterého Pilát ukazuje židovskému davu, žádajícímu Ježíšovu smrt.⁶⁹ Naproti tomu bolestný Kristus (*vir dolorum*) je zmrtvýchvstalý Ježíš, zobrazený jako postava či polopostava, ukazující stigmata na pažích, zkřížených na prsou nebo zdvižených po způsobu orantů. Bolestný Kristus je obvykle zobrazován rovněž s trnovou korunou, oděný buď pouze bederní rouškou nebo tógou.⁷⁰

Námětem bolestného Krista se na počátku 50. let intenzivně zabýval Alén Diviš, který jej malířsky zpracoval nejméně ve čtyřech variantách. Všechny se shodují typem mírně skloněné Ježíšovy hlavy, s trnovou korunou, asketickou tváří a otevřenýma, dolů hledícíma očima. První varianta (1950, olej, lepenka) zobrazuje polopostavu Krista, zvedající levou paži a pravou ukazující na ránu v hrudi. Druhá varianta (1951, kvaš s pískem, lepenka) zpodobuje také polopostavu, zvedající obě stigmatizované paže před svou hrudí. Zbývající dvě varianty (1950 a 1951, olej, plátno) zachycují pouze Ježíšovo poprsí.⁷¹

Příkladem záměny motivů jsou dva grafické listy z pozdní tvorby Bohuslava Reynka *Ecce homo s měsícem* a *Ecce homo se slunečními hodinami* (oba 1969, suchá jehla, monotyp). Oba výjevy znázorňují značně abstrahovanou Ježíšovu postavu v dlouhém rouše, krvácející z ran na pažích a na hlavě korunované trním, a jsou zasazeny do venkovského prostředí Reynkova rodného statku. Vzhledem k jasně patrným stigmatům na Ježíšových pažích by správné označení mělo znít rovněž Bolestný Kristus.

69 ROYT 2007, 73

70 ROYT 2007, 52-54

71 SKÁLOVÁ/POSPISZYL 2005, 168

To však neubírá nic síle jejich umělecké působivosti a autenticitě jejich náboženského obsahu.

Bolestný Kristus (1933, olej, plátno)⁷² Jana Zrzavého znázorňuje expresivní poprsí Ježíšova ztýraného bledého těla, obklopeného červenou aurou bolesti, vyzařující na temném pozadí. Dvě varianty expresivní kresby Kristovy hlavy, označované jako *Ecce homo I a II*, (1963, černá křída, pastel, papír)⁷³, nelze ikonograficky jednoznačně určit. Naopak kresba, uváděná pod názvem *Král* či *Korunovaný Kristus* (1970, kvaš, bílá křída, papír)⁷⁴, zobrazující Ježíšovo poprsí v červeném plášti a s trnovou korunou, se vztahuje nepochybně k motivu *ecce homo*. Malba Miroslava Šnajdra st. *Ecce homo* (1973, olej, plátno) odkazuje k tradičnímu typu zmučeného Spasitele, odpočívajícího vsedě.

3.6 Veroničina rouška

Námět Veroničiny roušky s otiskem zkrvavené Ježíšovy tváře byl jedním z pašijových motivů, k nímž se ve své kontemplativní tvorbě obracel Bohuslav Reynek nejčastěji. Vedle jeho zpracování v *Pašijovém cyklu* (1943-1949, suchá jehla) vznikl i početný soubor samostatných grafických listů s tímto námětem, např. *Veraikon* (1948, suchá jehla, monotyp). S postupem let se podobně jako u jiných motivů stává Reynkovo pojetí veraikonu abstraktnější. Mikuláš Medek ve svém pozdním díle vytvořil na stejný námět cyklus sugestivních znakově-abstraktních maleb *Roušky* (1970-1971, olej, email, plátno).

V obraze Josefa Jíry *Kalvárie s rouškou* (1979, olej, plátno) je spojen motiv veraikonu s motivem ukřižování v jednom výjevu. Téma zůstává přitažlivým i pro výtvarníky mladších generací, jak svědčí cykly monotypů *Veraikony* (1989) od Jiřího Mědíčka a *Roušky* (90. léta) od Radka Brože. V poslední době též motiv zpracoval např. Petr Veselý svým minimalistickým stylem v malbě *Dvě roušky* (2003, email, sololit) nebo Pavel Šlegl, který použil dnes vzácnou techniku enkaustiky: *Veraikon* (2008-2010, enkaustika, překližka).

72 SRP/ORLÍKOVÁ 2003, 315

73 SRP/ORLÍKOVÁ 2003, 361

74 SRP/ORLÍKOVÁ 2003, 367

3.7 Ukřižování

Výsostně křesťanský námět Ježíšova ukřižování zůstává i v novodobém umění stále přitažlivý a není překvapivé, že ze všech christologických motivů je zobrazován nejčastěji. Nutné je zmínit kresbu Františka Bílka *Ukřižovaný* (1896, uhel, papír na plátně), spadající ještě do sklonku 19. století. Umělec zde vytvořil svůj prototyp postavy Krista, který rozvíjel v pozdějších christologických dílech, sochařských, kreslířských i grafických. Max Švabinský zobrazil motiv v grafickém listu *Před snímáním s kříže* (1906, lept). Zachovaná přípravná studie, provedená rovněž v leptu,⁷⁵ se díky svému skicovitému a abstrahujícímu charakteru jeví dnes jako autentičtější a zajímavější. *Ukřižování* (1912, olej, lepenka) Jindřicha Pruchy působí jako dramatická krajina před bouří, oživená záhadnou figurální scénou v popředí. Více než námětem dílo zaujme svým fauvistickým stylem.

Vzácným pojednáním námětu v surrealistickém stylu je *Kalvárie* (1938, olej, plátno) Zdenka Rykra. *Golgota* (1942, olej, plátno) a *Ukřižování* (1943, olej, plátno) jsou dvě varianty téhož námětu v expresivním podání Jana Baucha. Silnou expresivitou se vyznačuje také zpracování námětu u Aléna Diviše, který zanechal na téma ukřižování celý soubor kreseb a maleb. V některých z těchto děl zobrazil na kříži černého Krista, např. v obraze *Kristus černochů* (1948, olej, plátno). Divišova malba *Kristus* (1942-1943, tempera, papír) náleží k časným příkladům stylu *art brut*. O půl století později zpracoval námět v témže stylu Miroslav Šnajdr st. v obraze *Vzpomínka na Remeš a Vojtův Kristuspán* (1993, olej).

Pro grafické dílo Bohuslava Reynka bylo ukřižování leitmotivem, jímž se umělec zabýval po celý život, např. v listech *Kalvarie* (1939, suchá jehla), *Pašijový cyklus* (1943-1949, suchá jehla), *Marie pod křížem* (1952, lept, monotyp), *Ukřižování na dveřích* (1967, suchá jehla, monotyp), *Ukřižování za zahradou* (1967, suchá jehla, monotyp) a mnohých dalších. Také František Ronovský námět zpracoval opakovaně, např. v obraze *Kalvárie* (1958, enkaustika, překližka). Působivým expresivně pojatým dílem je *Golgota* (1985-90, olej, plech) Josefa Jíry.

S významnými realizacemi námětu ukřižování se setkáváme také v novodobém liturgickém umění. Mikuláš Medek vytvořil unikátní znakově-abstraktní oltářní obraz *Kříž* (1963, olej, email, plátno) technikou strukturální malby v kostele sv. Petra a Pavla

75 ŠEVČÍK 2007, 56

v Jedovnicích na Blanensku. Ludvík Kolek je autorem monumentální nástěnné malby *Ukřižování* (1964-1965), v expresivním figurálním pojetí, v presbytáři kaple sv. Rocha v Hustopečích.

Pojednání motivu *Ukřižování* ve stylu informální malby nalezneme u Jiřího Balcara (60. léta, olej, lepenka) a Antonína Tomalíka (1966-1968, kombinovaná technika, plátno). Jaroslav Šerých zobrazil drama na Kalvárii v ryze informálním stylu v obraze *Tři kříže zmučené hmoty* (1967). I v jeho pozdější tvorbě, kdy se umělec postupně odkláněl od informelu, nikoli však od techniky strukturální malby, se téma stále vrací: *Náruč zvěsti I* (1972-1983, kombinovaná technika, polyester), *Náruč zvěsti II* (1984, kombinovaná technika, plátno), *Jádro oběti* (1993, kombinovaná technika, plátno).

Osobitým znakově-archetypálním ztvárněním motivu ukřižování je *Dávný příběh* (1984, olej, plátno) Jitky Válové. Experimentální charakter má dílo Radka Brože *Velký pátek* (1990, kombinovaná technika, plátno), náležící do souboru maleb s ornamentálním polem, vytvořeným malířským válečkem. Ludmila Jandová pojednala téma symbolicky v grafickém cyklu *Golgota* (1992, barevná suchá jehla).

3.8 Snímání z kříže

Snímání z kříže je jedním z historicky významných christologických námětů, který v novodobém umění ustupuje do pozadí. Zvláště sugestivním dílem je obraz *Snímání* (1980, kombinovaná technika, plátno) Jaroslava Šerých, provedený ve znakově-figurální formě s výrazným uplatněním prostředků strukturální malby. Motiv snímání z kříže ve skutečnosti zobrazuje také jedna z maleb Františka Ronovského z cyklu *Piety* (1960, enkaustika, plátno). Námět má své místo také v grafickém díle Bohuslava Reynka: *Snímání z kříže* (1966, kolorovaná suchá jehla, monotyp). Další zpracování motivu nalezneme v dílech Vladimíra Svobody *Snímání z kříže* (1990, kombinovaná technika) a Pavla Šlegla *Snímání z kříže* (2007, enkaustika, překližka).

3.9 Pieta

Neobvyklým pojetím námětu je *Pieta* (1906, akvarel) Maxe Švabinského, kde krvácející tělo mrtvého Krista a vzrušená gesta truchlících kontrastují s idylickým prostředím tichého, prosluněného dvora venkovského statku. Podle svědectví umělcovy ženy Ely, zasadil Švabinský tuto scénu do prostředí jejího rodného statku na Litomyšlsku

a vedlejšími postavám scény vtiskl rysy jejich příbuzných.⁷⁶ *Oplakávání* (1940, olej, dřevo) Aloise Wachsmanna náleží do souboru umělcových maleb s náboženskou tematikou z doby války. Bohuslav Reynek se motivem zabýval opakovaně od počátku 40. let, např. *Pieta* (1940, suchá jehla), *Pašijový cyklus* (1943-1949, suchá jehla), *Pieta za zahradou* (1949, suchá jehla, monotyp). Jeho posledním zobrazením námětu je *Pieta s myší* (1969, suchá jehla, monotyp).

Enigmatickým ztvárněním motivu se surrealistickými rysy je malba *Pieta* (1982, kombinovaná technika) Jana Kristoforiho. Jiří Mědílek použil ve své tradičněji pojaté malbě *Pieta* (1989, olej, papír) impresionistickou techniku kladení barevných skvrn. Ve znakově-symbolické a krajně abstrahované *Pietě* (1985, suchá jehla) zpracovala téma graficky Jana Jemelková. Vysokou originalitou se vyznačuje grafický triptych Karel Demela *Odevzdání* (1999, kombinovaná technika), který spojením piety s kosmogonickými motivy dodává výjevu tajemnou atmosféru a hermeticky mnohoznačný obsah.

3.10 Kladení do hrobu

Přestože námět kladení do hrobu není v novodobém umění častý, také zde najdeme několik jeho umělecky hodnotných provedení. Motiv nechybí v grafickém díle Bohuslava Reynka: *Kladení do hrobu* (1949. léta, suchá jehla, monotyp). František Ronovský jej zpracoval svou oblíbenou technikou enkaustiky (1960-62, kombinovaná technika, enkaustika, plátno). Malba *Kladení do hrobu* (60. léta, olej, plátno) Ludvíka Kolka patří do souboru autorových náboženských výjevů, v nichž subtilní figury jsou modelovány světlem vyzařujícím zevnitř. Podobný fenomén, ale v poněkud naturalističtějším pojetí nalezneme v *Kladení do hrobu* (1998, kombinovaná technika) Vladimíra Svobody. V expresivní scéně pokožkou téměř nehmotného Ježíšova těla prosvítají žebra a kosti podobně jako na rentgenovém snímku.

3.11 Zmrtvýchvstání

Mezi christologickými motivy v novodobém umění nemůže chybět Ježíšovo zmrtvýchvstání jako vrcholná událost evangelia. V tradiční ikonografii se s ním těsně pojí námět *noli me tangere*, vztahující se k prvnímu zjevení vzkříšeného Krista Marii

76 ŠEVČÍK 2007, 55

Magdaleně v „den po sobotě“ poblíž jeho hrobu. Námět *Noli me tangere* zobrazil v kresbě Jan Zrzavý (1915, uhl, papír) a v malbě Jaroslav Šerých (1995-1996, kombinovaná technika, plátno. Dramatickým zpodobením vlastní události Ježíšova zmrtvýchvstání z hrobu je malba Milivoje Husáka *Resurrexit* (1988, akvarel, tuš, akryl, olej, sololit). S osobitým pojetím námětu se setkáme na oltářním obraze *Vzkříšení* (2003) Petra Veselého, který se nachází v kapli stejného zasvěcení ve Vratislavicích nad Nisou.

V novodobém českém umění je námět často zobrazován symbolicky nebo abstraktní formou. V grafickém listu Evy Bednářové *Vzkříšení* (1968, lept) je motiv vyjádřen symbolem ležícího rubáše s pruhem plátna. Josef Žáček jej v malbě *Vzkříšení* (1988, olej, plátno) z *Cyklu podle sv. Matouše* pojednal jako elementární znak kříže, doběla rozzářeného v monochromaticky modrém obrazovém poli. Příbuzné symbolické pojetí, vyjádřené různými výtvarnými prostředky, nalezneme v malbě Aleš Lamra *Odvalený kámen* (1991, akryl, plátno) a v kresbě Jiřího Štourače *Prázdný hrob*⁷⁷ (1998, uhl, papír). Monumentálním, ryze abstraktním pojednáním námětu je obrazový cyklus *Vzkříšení* (2003-2004, olej, plátno) Radoslava Kutry.

3.12 Náměty s Kristem po Vzkříšení

Poměrně vzácným motivem poutníků emauzských se opakovaně zabýval Jan Zrzavý. Enigmatický obraz *Večeře v Emauzích* (1932, olej, plátno, překližka) je označován jako variace na Rembrandtův motiv. Ke svému ranému obrazu *Poutníci do Emauz* (1912-1942, tempera, plátno) se Zrzavý vrátil v době války, kdy také vytvořil jeho druhou, nedokončenou verzi (1942, tužka, tempera, překližka). Grafický list *Galilea* (1971, suchá jehla, monotyp) od Bohuslava Reynka je snově působivým zobrazením scény zjevení Krista rybářům na břehu Tiberiadského jezera ze závěru Janova evangelia (J21,1-14).

Samostatný námětový okruh mezi christologickými motivy tvoří výjevy z Janovy Apokalypsy. Příkladně narativním zpracováním tohoto tématu je *Apokalyptický cyklus* Jana Konůpka (1929, 1 dřevoryt, 12 leptů), vydaný jako ilustrační doprovod k dvousvazkové Sáňkově bibliofilii *Apokalypsa čili Zjevení apoštola Jana, zvaného Theologos*. Jako výtvarný protipól této symbolistní Apokalypsy lze označit ryze abstraktní *Cyklus podle sv. Jana* (1987-1988) od Miloslava Mouchy. Cyklem sedmi

77 ŠTOURÁČ 2003

grafických listů na apokalyptické téma je *Zjevení svatého Jana* (1996-1998, suchá jehla, lept) od Jaroslava Šerých.

3.13 Symbolické zobrazení Krista

Tradice symbolického zobrazení Krista, sahající až do antických počátků křesťanského umění, je živá a inspirativní i v novodobém umění. V malbě *Spasitel* (1913, olej, plátno) vytvořil Jan Zrzavý neobvyklou podobu Ježíše se dvěma páry očí, symbolizujících jeho pozemský a nebeský zrak. Ještě bizarnější je symbolistní podoba Krista se dvěma páry rukou v obraze *Večeře* (1919, olej, plátno) Josefa Váchala. S výrazně symbolistní stylizací Krista do podoby sfingy se opakovaně setkáme v díle Františka Bílka, např. v kresbě *Církev* (1899, uhl, křída, běloba, papír) nebo v kresbě štětcem *Vedra* (1901, tempera, plátno), náležící do souboru volných ilustrací k básnické sbírce *Ruce* Otokara Březiny.

Zřejmý význam mají znakové symboly v nábožensky inspirovaných obrazech Mikuláše Medka: cykly *Maso kříže* a *Kříž železa* (1960-1962, olej, email, plátno) a obraz *Rána v boku* (1960, olej, email, plátno). Na mluvě symbolů jsou založeny všechny Medkovy realizace v sakrálním prostoru, mezi nimiž zvláštní hloubkou a mnohovrstevností vyniká *Božské srdce Páně* (1970, olej, email, plátno) – oltářní obraz v kapli stejného zasvěcení v Kotvrdovicích na Blanensku. Zatímco v tradiční ikonografii je srdce symbolem lásky, Mikuláš Medek je v kotvrdovickém oltáři přenesl do vyšší roviny symbolického odkazu a zobrazil motiv rudě žhnoucí koule jako symbol srdce. Motívem koule s křížem uplatnil již dříve, např. v obraze *Zuřivá monstrance* (1967, olej, email, plátno), a ve spojení s trnovou korunou se k němu vrátil v pozdějším obraze *Magnetická květina* (1971, olej, email, plátno).

Není překvapivé, že nečastěji se vyskytujícím výtvarným symbolem v okruhu christologických motivů je kříž, který je universálním znakem Krista i křesťanské víry. Vedle Medkových obrazů se s ním setkáme v řadě významných znakově-abstraktních děl spojených s christologickou tematikou, jako je obrazový cyklus *Spirituály* (1963-1965, olej, plátno) Radoslava Kutry, malba *Emanace kříže* (1989, kombinovaná technika, plátno) Jaroslava Šerých nebo grafický cyklus *Kříže* (1985, barevný lept, akvatinta) Josef Istlera.

Svébytným světem znakově pojatých symbolů je malířské i grafické dílo Aleše Lamra. V průběhu osmdesátých a devadesátých let se v něm často projevuje

christologické téma v podobně různých, často variovaných symbolů: trigon, hvězda, kříž, brána, schody do nebe a další. V obraze *Já jsem první a poslední* (1987, akryl, plátno) je christologická symbolika redukována na dvojici řeckých znaků alfa a omega. Zvláště vytříbeným dílem je Lamrův obraz *Krystal* (1990, akryl, plátno), kde Ježíš je symbolizován pravidelným dvanáctistěnem, který je považován za nejpodivuhodnější z pěti dokonalých, tzv. platónských těles.

K ikonografické tradici patří nerozlučně také obraz Krista v podobě Beránka. Jaroslav Šerých jej v jednom z listů svého grafického cyklu *Zjevení svatého Jana* (1996-1998, suchá jehla, lept) zobrazil v duchu Janova textu jako apokalyptického Beránka s sedmero očima a sedmi rohy. Zcela svobodně zachází s tradičními symboly ve své imaginativní tvorbě Jan Hísek. V grafice *Zjevení* (1995, mezzotinta, suchá jehla) je Ježíš zobrazen symbolicky dvakrát: jednou jako Dobrý pastýř a podruhé jako Beránek. V novodobé grafice lze však najít i zcela nově vytvořené christologické symboly. Příkladem je grafický list *Trpitel*⁷⁸ (1992, kombinovaná technika) Aleny Bílkové, kde trnová koruna obkružuje „hlavu“, upletenou z trnových prutů.

3.14 Křížové cesty

Důležitým souborem christologických námětů jsou křížové cesty, které zahrnují hlavní pašijové motivy a jsou určeny k liturgickým obřadům v postní době. Protože jsou součástí liturgického umění, bude jim věnován samostatný rozbor v oddíle 6.2. Zde se zastavím u zvláštního typu křížových cest, které jsou určené k soukromé meditaci a nezřídka bývají provedeny v abstraktním pojetí. V grafice se tímto protějškem liturgických křížových cest zabývali mimo jiné Ludmila Jandová a Karel Rechlík. Druhý jmenovaný je autorem *Trámové křížové cesty* (2006-2007, pastel, akryl, černý papír), neobvyklého, symbolicky pojatého díla, které je založeno na variacích jediného motivu trámu (břevna). Trámy se vyskytují ve všech zastaveních v různých tvarech a tesařských sestavách. Inspirací umělci byly skutečné trámy z krovu zrušené zvonice.

Originálním kompozičním řešením vyniká *Křížová cesta na lichoběžníkové desce* (1988-1989, tempera, dřevo) Milivoje Husáka. Dílo je malováno autorem oblíbenou grisaillovou technikou na podkladu van Dyckovy hnědi. Výjevy jsou uspořádány na ploše desky v několika řadách nad sebou, přičemž první zastavení se

78 BÍLKOVÁ/BÍLEK 2002

nachází v levém dolním rohu. Jednotlivé scény jsou zpodobeny v náznacích, nejčastěji pouhými fragmenty Ježíšova těla v různých situacích. Žádný z výjevů nezachycuje Kristovo tělo vcelku ani neukazuje jeho tvář. Děj křížové cesty vrcholí 15. zastavením, umístěným ve vrcholu lichoběžníkové desky. Tímto netradičně připojeným 15. výjevem je *Zmrtvýchvstání*, pojednané jako za světlem vzhůru stoupající tělo, viděné zdola v dramatické perspektivní zkratce, která provedením evokuje autorovu malbu *Resurrexit* z téže doby.

4. Obraz Krista – stylové a formální aspekty

4.1 Symbolismus (F. Bílek, J. Konůpek, J. Zrzavý, J. Váchal)

Symbolismus je svébytnou kategorií, označující integrální chápání světa v jednotě jeho fyzické i duchovní dimenze. Jako pojem dějin umění se proto vztahuje k obsahu, nikoli k formě uměleckého díla. V obecném významu i v užším slova smyslu, označujícím historický styl na přelomu 19. a 20. století, zahrnuje díla nejrozličnějších formálních rysů.⁷⁹ Použití kategorie symbolismu na téma této práce je dvojnásob problematické, protože každý obraz s christologickým námětem odkazuje k jistému předobrazu v bibli či v církevní tradici, a je proto přísně vzato symbolickým dílem. Symbolismus jako historický styl se obrací se zvláštní oblibou k tradičním křesťanským tématům v úsilí o jejich individuální pojetí a originální zpracování. Při pohledu na stylově chápaný symbolismus v českém umění vyniká v této souvislosti zvláště dílo Františka Bílka, Jana Konůpka a Jana Zrzavého.

Příkladným projevem expresivně cítěného symbolismu je kresba *Jak paprsek slunce na dřevě života umíral* (1899, uhl, bílá křída, papír) Františka Bílka, která rozvádí námět soudobé autorovy kresby *Matko!* (1899, uhl, karton). Motiv rozštěpeného kmene představuje tragédii odloučení Matky od obětovaného Syna, který je symbolizován osamělým mrtvým stromem v krajině, z něhož trčí pahýly dvou větví, evokující břevno kříže. Světlo zapadajícího slunce ozařuje kmen stromu, odkud se odráží na jeho svisle odštipnutou část, kde vyvstává nejasný obraz ženské tváře se zavřenými očima. Od ní se záře znovu odráží a dopadá na dramatickou krajinnou scénérii s bytostmi, schýlenými ve stínu při dolním okraji kresby. V složité světelné režii zde ožívá jeden principů renesančního a barokního symbolismu, kdy duchovní světlo proudí ze svého zdroje – Krista (či Nejsvětější Trojice) k Panně Marii (případně k svatým), odkud se odráží k lidem. V temnotě nastávající noci zapadá Slunce-Ježíš, jeho světlo však vlivem odrazu od Luny-Marie stále dospívá k lidem.

V kresbě *Poslední večeře* (1944, uhl) zobrazil Jan Konůpek evangelijní příběh v okamžiku, kdy Ježíš a učedníci povstali k modlitbě před jídlem. V ose pohledu diváka leží osa dlouhého, bílým ubrusem pokrytého stolu, nad jehož vzdáleným čelem se nehybně vypíná Ježíšova postava. Po každé straně stojí šestice apoštolů, s tvářemi

79 URBAN 2006, 11-12

zastíněnými kápí a s dlaněmi položenými na desku stolu. Jediným zdrojem světla v absolutně temném prostoru je aureola kolem Ježíšovy hlavy s pozvednutýma očima. Její světlo se odráží od ubrusu i bílých kápí učedníků, šíří se do okolí a vytváří tak druhotnou aureolu, která vykrajuje ze všudypřítomné temnoty pouze stůl a skupinu okolostojících postav.

Vedle světelné rezie je pozoruhodné rovněž perspektivní řešení kresby. Zatímco stůl je znázorněn v konvenčním perspektivním krácení, postavy okolostojících se naopak zvětšují směrem ke vzdálenému čelu stolu s dominantní postavou Krista a evokují tak raně středověké perspektivní postupy. Oba inverzní perspektivní řády jsou však v kompozici kresby dokonale sjednoceny, takže divák odhalí tento paradox teprve při podrobnějším zkoumání. V této své pozdní kresbě vytvořil Jan Konůpek nesmírně sugestivní mystický výjev, který díky kompoziční vyváženosti, expresivnímu temnosvitu a důmyslné dvojí perspektivě patří k jeho umělecky nejsilnějším dílům.

Stejný motiv zpracoval Jan Zrzavý ve své rané malbě *Svatá večeře* (1913, olej, plátno) a s velkým časovým odstupem znovu v kresbě *Poslední večeře* (1942, uhel, karton), která je svým temnosvitným pojetím blízka Konůpkově kresbě z téže doby. Zatímco Konůpkovi jako jediný zdroj světla v temné místnosti vystačila Ježíšova aureola, Zrzavý ji osvětlil pod klenbou zavěšeným lustrem. *Poslední večeře* (1919, olej, plátno) Josefa Váchala působí ve srovnání s pojednáním stejného námětu u Jana Konůpka a Jana Zrzavého značně heterodoxním dojmem. Mystický výjev s postavou Krista v symbolicky transformované podobě s dvěma páry paží evokuje početné Váchalovy výjevy z uctívání božstev pohanských a heretických kultů.

Apokalyptický cyklus Jana Konůpka (1929, 1 dřevoryt, 12 leptů) byl vydán Arnem Sáňkou jako ilustrační doprovod k dvousvazkové bibliofilské knize *Apokalypsa čili Zjevení apoštola Jana, zvaného Theologos*. Výjevy spojené s koncem světa, bojem mezi silami nebe a pekla, Posledním soudem a příchodem Nebeského Jeruzaléma byly pro umělce příležitostí naplno rozvinout narativní styl, preferující expresivní líčení mystických vizí s fantastickými prvky a paradoxy. Alegorický a metaforický text Zjevení mu umožnil ve svrchované míře uplatnit bohatou představivost, vyhraněnou spiritualitu, vizionářský patos a osobité pojednání symbolů. Dřevoryt ve frontispisu prvního svazku s textem Apokalypsy zobrazuje interiér kosmického chrámu s výjevem uctívání ukřižovaného Krista.

Soubor dvanácti leptů Konůpkova *Apokalyptického cyklu* byl vydán samostatně

ve druhém svazku knihy. tematicky se jednotlivé výjevy poměrně věrně přidrží textu Zjevení. Na osmi z dvanácti výjevů je zachycena postava Krista, vesměs v abstrahované, různě stylizované podobě. Všechny výjevy mají podmanivý mysticko-vizionářský ráz, souznící s duchem biblického textu, řada z nich se vyznačuje dramatickým patosem: trůnící Kristus mezi dvojicí vznášejících se andělů, Kristus žehnající sestupujícímu Nebeskému Jeruzalému, trůnící Kristus s andělem Zhouby vrhající na zem srp, Kristus s anděly v kosmickém prostoru. Cyklus k nejvýznamnějším pojednáním tématu Zjevení v novodobém českém umění.

Symbolické pojmání skutečnosti se však neomezuje na období historického symbolismu, ale v novodobém křesťansky inspirovaném umění zůstává přítomno takřka univerzálně. Předmětné symboly, redukované na pouhý znak, hrají zvláště významnou a podstatnou roli v abstraktních náboženských malbách Mikuláše Medka, Aleše Lamra či Josefa Žáčka. Zcela zásadní význam má symbolické zobrazení náboženských námětů v grafice, v českém prostředí kultivované dlouhou tradicí, odvíjející se od Bílkova díla, překlenující polovinu století v tvorbě Bohuslava Reynka a pokračující do současnosti. S osobitým a inovativním pojetím christologických symbolů zasáhli do vývoje české grafiky druhé poloviny 20. století Josef Istler, Eva Bednářová, Ludmila Jandová, Alena Bílková, Aleš Lamr, Jan Hísek a další umělci.

4.2 Secese (*F. Bílek*)

S prvky secesní stylizace se setkáváme v raném díle Josefa Váchala a Jana Konůpka, nejčastěji však v tvorbě Františka Bílka. Jeho kresba *Ukřižovaný* (1896, uhel, papír na plátně) je součástí řady Bílkových přípravných studií k velkým řezbářským dílům z přelomu století s námětem Kristovy smrti na kříži: Oltář s Ukřižovaným (1896-1899, katedrála sv. Víta) a Ukřižovaný (1899, Národní galerie). Přestože práce spadá dobou vzniku ještě do sklonku 19. století, je třeba jí věnovat pozornost, neboť zde Bílek vytvořil svůj asketický typ Ježíšovy postavy, který uplatnil nejen ve zmíněných sochařských dílech, ale ještě v letech 1905-1906 při malbě křížové cesty pro kostel Povýšení sv. Kříže v Prostějově.

Ve své kresbě se Bílek vědomě odchýlil od ikonografického typu Krista na kříži, ustáleného v katolickém prostředí v realistickém pojetí, nejméně v pěti závažných bodech:

1. způsob ukřižování (ruce jsou přibity na břevno v dlaních vyvrácených vzhůru, nohy jsou probity hřeby z boku v kotnících)
1. poloha těla (absence prověšení, přímé držení trupu i hlavy)
2. oděnění (místo bederní roušky úzký a dlouhý pruh látky, uvázaný volným uzlem, s volnými konci splývajícími podél Kristových nohou až k jeho chodidlům)
3. rány (chybí stopy krvácení ran)
4. pojetí vlasů (Kristovy vlasy jsou stylizovaně rozevlátny, což nápadně kontrastuje se statickým držením těla)

Projevy utrpení umírajícího Krista umělec v tomto díle delikátně omezil na přivřené oči a pootevřená ústa, lehce poodkrývající horní řadu zubů. Expresivita obou rysů je v celkovém kontextu díla utlumena a zrelativizována převládajícími prvky secesní stylizace (oděnění a vlasy). Jednoznačným svědectvím odklonu od tradičně naturalistického podání motivu je idealizovaná poloha ukřižovaného těla a absence krvácení ran.

4.3 Kubismus (*B.Kubišta, A.Justitz, J.Konůpek*)

V generaci umělců českého modernismu, formující se v období před první světovou válkou v Osmě a Skupině výtvarných umělců, představovala základní umělecký problém otázka výtvarné formy. Vzhledem k silné orientaci na Paříž není překvapivé, že se jako dobově převládající stylová forma prosadil kubismus. V porovnání s evropským kubistickým hnutím kladou čeští kubisté relativně větší váhu na obsahovou stránku díla. V díle nejvýznamnějších představitelů českého kubismu – Kubištvě, Fillově, Procházkově – nalezneme několik obrazů na tradiční křesťanský námět, které však nejsou v provedení v kubistickém stylu. Zdá se, že alespoň u některých autorů bylo naplňování formálních zásad stylu spojeno se ztrátou zájmu o náboženský či duchovní obsah díla.

V souboru Kubištvých maleb provedených v kubistické formě je to pouze *Sv. Šebestián* (1912), který zároveň spadá do okruhu jeho prací na náboženský – v tomto případě nikoli christologický – motiv. Naopak nejvýznamnější Kubištův obraz na christologický námět – *Vzkříšení Lazara* (1912) – nelze označit za dílo v pravém slova smyslu kubistické, třebaže vykazuje některé rysy tohoto stylu, jako přísně geometrické kompoziční schéma a pevné vymezení tvarů přímými, ostře lomenými liniemi. Přestože tvorba Alfreda Justitze prošla pouze krátkou kubistickou epizodou, jeho *Poslední*

večeře (1918, olej, plátno) je plnokrevným dílem tohoto stylu. Výjev v zelených, modrých a okrových tónech je komponován v kubistické perspektivě kolem osy stolu, obrysy postav jsou geometricky deformovány a zčásti splývají s tvary pozadí.

Několik ze vzácných christologických děl, provedených v ryze kubistickém stylu, paradoxně pochází z ruky symbolisty Jana Konůpka, který byl kritikem a ideovým odpůrcem kubismu. Podobně jako Josef Váchal, jeho souputník ze skupiny Sursum, se však v určitém období věnoval kubistickým experimentům a dosáhl pozoruhodných výsledků. Akvarel Jana Konůpka *Kristus se zjevuje rybářům* (1913) znázorňuje scénu se čtyřmi rybáři ve člunu, kteří sledují Krista, krácejícího po mořské hladině. Kompozice kresby je výrazně uspořádána podle hlavní diagonály, oddělující člun s rybáři v pravé dolní polovině od Ježíšovy postavy v protější polovině kresebné plochy. Všechny postavy, jejich tváře i roucha, stejně jako hladina moře i obloha jsou pojednány v krystalické formě. Mořské vlny jsou suverénní kresbou převedeny do podoby krystalů, které v jednom místě bez přerušení přecházejí do nařasení Kristova roucha a jinde do rozměrnějších krystalických forem v pozadí, které v dramatické metafoře zpodobují oblohu.

4.4 Expresivní formy (J. Zrzavý, J. Bauch, A. Diviš, B. Reynek, L. Kolek, J. Jíra)

Expresionismus jako styl usiloval o vyjádření lidských emocí výtvarnými prostředky a o projekci vnitřního prožitku do zobrazení vnější reality. Protože nejsilnější lidské emoce pramení z vnitřního konfliktu, je možné jej alternativně charakterizovat jako styl, který učinil rozpor hlavním předmětem svého zájmu.⁸⁰ Svého největšího rozmachu dosáhl v Německu a střední Evropě, včetně českých zemích, kde se jeho vliv výrazně uplatnil v interakci se soudobým symbolismem, secesí i kubismem. Protože náboženské cítění se vztahuje k vnitřnímu životu a niterným emocím, jsou expresivní tendence blízké mnoha umělcům, pojednávajícím christologické téma v různých obdobích až po naši současnost.

V okruhu tvůrců českého symbolismu se expresivní tendence výrazně projevuje u všech hlavních představitelů, takže na tomto místě lze znovu připomenout např. kresby *Jak paprsek slunce na dřevě života umíral* Františka Bílka a *Poslední večeře* Jana Konůpka či malbu *Poslední večeře* Josefa Váchala, komentované v oddíle 4.1. V díle

80 RAKUŠANOVÁ 2007b, 154-155

Jana Zrzavého se expresivní projev vyskytuje méně často, zato však se mimořádnou intenzitou. V této souvislosti je třeba uvést zejména introspektivní obraz *Antikrist* (1908, olej, plátno)⁸¹ a kresbu *Kristus v zahradě Getsemanské* (1916, pastel, papír). Expresivní forma se projevuje rovněž v obraze ze zralého období *Bolestný Kristus* (1933, olej, plátno) a v pozdních kresbách *Ecce homo I a II* (1963, černá křída, pastel, papír).

Pastel *Kristus v zahradě Getsemanské*, reflektující Ježíšova duševní muka při modlitbě velikopáteční noci na Olivové hoře, náleží svou formou do skupiny prací na téma duševní trýzně - *Hoře* (1915) a *Utrpení* (1916). Pro všechna tři díla je příznačné autorovo úsilí o zobrazení duševní bolesti, expresivně vyjádřené světelným vyzářováním z hlavy postav, které vychází ze dvou ohnisek – jednoho ve středu obličejové části a druhého na temeni hlavy. Christologické dílo na rozdíl od obou ostatních zachycuje nejen hlavu, ale celou postavu trpícího. Celé Ježíšovo tělo je zobrazeno v modrých odstínech, které stírají předěly mezi pláštěm oděným trupem, končetinami a nadměrně velkou hlavou, takže vše splývá v jedinou modravou kompaktní hmotu. Tvarově organické, leč silně deformované tělo nabývá zvláštní amébovitý tvar.

Expresivní forma těla a jeho nepřírozené zbarvení zcela dominují v působení na divákovu vnímavost. Před jejich sugestivitou ustupuje do pozadí i kalich přetéající krví při pravém dolním okraji kresby. Ježíš je podivnou trpící bytostí, postrádající lidské rysy. Tento dojem ještě stupňuje aura bolesti, živočišně sálající z povrchu těla a prosvětlující temně červené pozadí. V paradoxu s tradičním chápáním barev se zde modrá stává zdrojem záření proteplujícího chladnou červeň. Hluboké vnitřní prožití Ježíšova utrpení v Getsemanské zahradě přivedlo Jana Zrzavého k tomuto svéráznému zobrazení, vymykajícímu se typologii Krista nejen v tradiční, ale i umělcově osobní ikonografii.

Expresivní pojetí malby je charakteristické pro dílo Jana Baucha, vyznačující se spontánním malířským rukopisem s výraznou deformací tvarů a exaltací barev. V jeho výtvarném projevu se hlavním nositelem výrazu stala barva, její konflikty a dramata.⁸² Bauchovo umělecké cítění bylo převážně smyslové a intuitivní s absencí hlubší reflexe a transcendentního přesahu. Přesto tíživá doba válečných let alespoň dočasně obrátila jeho tvůrčí zájem k evangelijním tématům. Uměleckým podobenstvím zlověstného očekávání, osamocení a trýzně je obraz *Kristus na hoře Olivetské* (1942, olej).

81 více k tomuto dílu v oddíle 5.4

82 SPURNÝ 1978, 14

Významné postavení v okruhu válečných prací na pašijové téma má opakovaně zpracováváný motiv ukřižování.

V obraze *Golgota* (1942, olej) jsou zcela potlačeny předmětné rysy krajiny a zůstávají pouze osoby dramatu, provedené expresivní zkratkou, a dominantní výpověď barev, stínů a světél. V levé polovině plátna vystupuje z temného pozadí osvětlená skupina tří truchlících žen, zatímco v pravé polovině se temný kříž s bledým Spasitelovým tělem rýsuje proti ohnivě zbarvenému nebi. Barevnou variantou díla je obraz *Ukřižování* (1943, olej, plátno), který zachovává kompoziční rozdělení na levou polovinu s truchlícími ženami a pravou s ukřižovaným Ježíšem a ženou objímající patu k kříže. Hlavní odlišností obou variant je barevné řešení. Zatímco starší obraz je založen na tvrdých kontrastech černi a běloby s barevnými poli, mezi nimiž převládají odstíny červené, v mladší verzi jsou obě poloviny obrazu barevně sjednoceny v zemitých tónech hnědi se stopami zelení a okrů.

Hluboce empatické pojednání christologických motivů nalezneme v díle Aléna Diviše. Impulsem k jeho zájmu o pašijové téma se stala duševní traumata, utrpěná téměř dvouletým pobytem ve vězeních a internačních táborech na počátku války. Skupina těchto prací začala vznikat během umělcova exilu v New Yorku (1941-1947) a po návratu do Prahy byla rozšířena v posledních letech jeho krátkého života (1947-1956). Vedle mnohonásobně variovaného námětu *ecce homo* a bolestného Krista vytvořil také soubor maleb s ukřižováním dvou typů – s bílým a černým Ježíšem.

Kristus černochoů (1948, olej, plátno) představuje Divišem často obměňované pojetí scény ukřižování, zobrazující pouze určité torzo Ježíšova těla, sestávající z hlavy, horní části trupu a části na kříži rozepjatých paží, přibližně po úroveň loktů. Barevnost malby je zde natolik utlumena a potlačena, že Ježíšovo tělo splývá s křížem a kříž s pozadím. Pouze černá tvář je expresivně zdůrazněna sinavě žlutými čmouhami a krůpějemi krve, stékajícími z poraněného čela podél spánků a dopadajícími na tělo. Podobně jako na dalších obrazech této skupiny Alén Diviš expresivně naznačil velikost Kristova utrpení množstvím dlouhých trnů, zabodnutých nejen do Ježíšovy hlavy, ale do pokožky na celém povrchu těla. V některých variantách jsou tyto trny ještě zdůrazněny technikou provedení, totiž vyškrabáváním barvy hrotem štětce na světlý podklad.⁸³

83 SPURNÝ 1978, 164

Bohuslava Reynka začal od třicátých let experimentovat se suchou jehlou, která se v průběhu čtyřicátých let stala jeho hlavním výtvarnou technikou. V prvních poválečných letech obohatil svou grafickou tvorbu také o techniku leptu a monotypu. K zralému grafickému stylu dospěl v práci na *Pašijovém cyklu* (suchá jehla, 1943-1949), kde našel od popisnosti oproštěný, abstrahující výraz. Dramatičnost pašijového tématu podtrhuje expresivní podání, dané zejména impulsivním charakterem rukopisu a intenzivními kontrasty světla a stínů (např. *Žízním, Dokonáno jest*). Osvojení si techniky monotypu ve druhé polovině čtyřicátých let umožnilo Reynkovi uplatnit barvu jako další výtvarný prostředek k dosažení expresivního výrazu. Patrně pod vlivem Rouaultova díla se prosazuje v Reynkových monotypech jednoduchá barevnost založená na dominanci červené a modré, doplňované odstíny žluté či zelené⁸⁴.

Pašijové téma prochází Reynkovým dílem od čtyřicátých let až do umělcovy smrti, zejména v početných variacích na motiv ukřižování, piety a Veroničiny roušky. Žádný z těchto motivů se v monotypovém podání neobejde bez červené barvy ke zdůraznění Kristových ran. Vedle tradičního zvýraznění pěti Spasitelových ran (na rukou, nohou a v boku) a čela, krvácejícího pod trnovou korunou, nalezneme např. v grafice *Marie pod křížem* (1952, lept, monotyp) také naturalistické znázornění zakrvácené bederní roušky a poraněných kolen. Červená se tak stává symbolickou barvou, vyjadřující zranění, bolest a utrpení a současně v křesťanském smyslu obět, a tedy naději na spásu a nový život. Tento druhý význam potvrzuje rovněž (méně časté) uplatnění červené barvy pro vyjádření ohně.

Expresivní tendence dosahuje vrcholu v pozdním období Reynkova díla od počátku šedesátých let, kdy se linie stávají dynamičtější, výraz abstraktnější a barevné skvrny se přesně nekryjí s plochami, které měly kolorovat. Vytrácejí se poslední detaily krajiny a prostor se stává neurčitým. Počátkem šedesátých let umělec opouští techniku leptu, aby se nadále věnoval pouze suché jehle. Od poloviny šedesátých let se navíc vlivem postupujícího stáří mění charakter Reynkova rukopisu.⁸⁵ Ostré, pevné a plynulé linie jsou nahrazovány lomenými čarami, vrstvenými nahusto přes sebe. Obrysy postav se stávají nezřetelné, postava splývá s pozadím ve spleti krátkých, křížících se čar a musí být vůči němu vymezena barevnými skvrnami.

84 BERNARDI 1992, 18

85 BERNARDI 1992, 21

Prostota výrazu a lyrická intimita zůstávají charakteristickými znaky celého Reynkova grafického díla. Doplnuje je expresivní pojetí, které nabývá na síle v pozdním období a zintenzivňuje působení náboženského obsahu díla. Nejčastěji zpracovávanými biblickými náměty jsou početné varianty na motiv ukřižování a piet, z nichž *Ukřižování na dveřích* (1967) a *Pieta za zahradou* (1949) se vyznačují zvláštní expresivitou. Vedle nich grafické listy jako *Bičování* (1965, suchá jehla, monotyp), *Ecce homo s měsícem* a *Ecce homo se slunečními hodinami* (obojí 1969, suchá jehla, monotyp) patří k emotivně nejpůsobivějším náboženským dílům v našem umění. Bohuslav Reynek byl prostý a hluboce věřící člověk, který se ve své tvorbě soustředil na autenticky prožívaný duchovní obsah díla a nezajímal se o stylové novátorství, jehož cílem je pouhý formální efekt. I proto zůstal v českém umění velkým solitérem.

Expresivní tendence se projevují také v raných liturgických realizacích Ludvíka Kolka, zejména v malbě *Ukřižování*, která je ústřední scénou cyklu nástěnných maleb v kapli sv. Rocha v Hustopečích (1964-1965). Mimořádně expresivním, až šokujícím prvkem je odtržení pravé Ježíšovy paže, která je přerušena mezi ramenem a loktem a přidržována u těla jednou z vedlejších postav. Tento drastický motiv připoutá divákův první pohled a teprve při podrobnějším zkoumání zpozoruje, že také levá noha je těsně nad kotníkem oddělena od těla. Tvář Krista je podobně jako u ostatních postav podána v abstrahujícím náznaku, v expresivní změti čar kolem schýlené hlavy splývají vlasy s trnovou korunou. Těla všech postav jsou manýristicky protažená, s nepoměrně malými hlavami a jakoby modelovaná zevnitř vyzářujícím světlem. Přerušení Ježíšovy paže je snad dramatickou metaforou právě této snadné zranitelnosti těla a křehkosti lidského života.

Obrazy s náboženskou tematikou Josefa Jíry lze označit za malířský pendant Reynkova grafického díla. Vedle hluboké soustředěnosti na duchovní obsah díla a jeho sdělnost spojuje Jírův výtvarný projev s Reynkovým řada formálních znaků: figurace abstrahující od nepodstatných figurálních prvků, prostota projevu a záměrná neumělost, silná expresivita a důležitá role tradičních symbolů. Pro Jírovy náboženské malby je charakteristická rovněž redukce barevné škály, která evokuje barevnou střídmost Reynkových monotypů. Například v *Křížové cestě v Malé Skále* je celý cyklus proveden v dominantních odstínech černé a bílé s teplobarevnými přechody ve žlutých a hnědých valérech. Červeně je podobně jako u Reynka takřka výhradně rezervována pro vyznačení Spasitelových ran a krvavých stop na jeho oděvu.

V roce 1970 maluje Josef Jíra cyklus *Oči*, kde se oko stává „oknem do duše“, jakýmsi existenciálním odrazem stavu lidské mysli. V následujících letech se jediné velké, doširoka otevřené oko objevuje jako charakteristický prvek jeho díla. Motiv jediného oka, který je u postavy z profilu pouhou stylizací, se u postavy viděné en face stává sugestivním symbolickým znakem s existenciálním obsahem. V náboženských výjevech se uplatňuje nejen u epizodních postav, ale i při zobrazení samotného Krista, jako je tomu v zastaveních *Křížové cesty* v Malé Skále (1996). Kromě výhradní role červené pro zpodobení Kristových ran je silně expresivním prvkem této Křížové cesty zobrazení Ježíšova mrtvého těla ve 13. zastavení. Dramaticky vystupující žebra na vyhublém těle připomínají trup kostry či mumie.

Expresivní tendence v díle Josefa Jíry se projevuje také na volbě výtvarného materiálu. Pro své náboženské malby s oblibou druhotně využíval stářím zčernalé dřevěné desky, v okrajích nerovné a popraskané. Dřevěný podklad někdy zpracovával rustikálním mělkým reliéfem a často kombinoval s kusy plechu, hrubě opracovanými a přibíjeným na dřevo hřebíky (asambláž). Takovým způsobem je u *Křížové cesty* v Malé Skále projednána Ježíšova aureola nebo přilby a brnění vojáků. Obrazy s náboženskou tematikou prováděl Josef Jíra rovněž technikou malby na plech. Příkladem je *Golgota* (1985-1990) a komorní *Křížová cesta* (1980) z autorova muzea v Malé Skále, malovaná na kovové štítky, přibité na ve dvou řadách na zčernalou desku starého dřeva. Reminiscencí na tradiční lidovou náboženskou malbu je v jeho díle *Velikonoční triptych* (1987), provedený technikou malby na skle.

4.5 Surrealismus (*Z. Rykr, J. Kristofori, J. Hísek*)

Obraz Zdenka Rykra *Kalvárie* (1938, olej, plátno) představuje vzácné zpracování christologického tématu umělcem z první generace českého surrealismu. Pod křížem se nacházejí dvě imaginativně pojaté figury zbrojnošů, oděné anachronicky v šupinatá brnění a přilby s hledím a okázalými chocholy. Právě postavy vojáků, zabírající větší část plátna, přitáhnou divákovu pozornost jako první. Poté jeho oči sklouznou na schýlenou ženskou (Mariinu) postavu, sedící se u paty kříže s tváří ukrytou pod kápí černého pláště. Teprve nakonec stoupá divákův pohled vzhůru v očekávání ukřižovaného Ježíše, kterého však nenalezne. Místo umírajícího těla je na břevno kříže volně zavěšen pruh bílého plátna, symbolizující obětovaného Spasitele. Jinotajné působení obrazu je ještě znásobeno tím, že břevno kříže se nachází již mimo obrazové

pole, takže visící pruh plátna odkazuje nejen k Ježíšovu tělu, ale i k samotnému břevnu kříže.

Kultivovaný styl Jana Kristoforiho vychází ze dvou hlavních podnětů, kterými jsou strukturální malba a surrealistická volná imaginace. Metaforické vidění skutečnosti, tajemná náznakovost symbolů a intimně snová atmosféra evokuje postupy veristického surrealismu. Stejným směrem odkazuje i precizní technika malby, pečlivost v zobrazení detailu a rafinované využívání realistické perspektivy v nerealistickém prostoru.⁸⁶ Příkladným zpracováním christologického námětu v surrealistickém stylu je Kristoforiho *Pieta* (1982, kombinovaná technika). Monochromatická malba v okrových tónech zobrazuje dvě postavy v pozici náznakem připomínající ikonografický motiv mrtvého Ježíše na klíně Matky. V pozadí lze s jistotou rozeznat ještě znak kříže a sluneční kotouč, zatímco prostředí a okolnosti výjevu, jakož i pravá identita obou osob zůstávají zahaleny tajemstvím, provokujícím divákovu představivost.

Mezi autory, zasahující svým dílem do naší současnosti, je nezbytné v tomto kontextu zmínit Jana Híska, který svou grafickou i malířskou tvorbu napájí ze zdrojů marnotratně bohaté imaginace, vynášející na světlo překvapivé obrazy z hlubin podvědomí. Sám autor označuje svůj styl jako psychedelický romantismus⁸⁷. V jeho díle nalezneme soubor grafických listů, zcela svobodně a neortodoxně pojednávajících náboženské motivy v duchu nespoutané imaginace a někdy až vizionářsky zjištěné fantazie. V grafice *Osvícení nebeské* (1994, čárová mezzotinta) se mezi monumentálními kulisami fantastického města zvedá Panna Marie jako gigantická věž organicky zakřivených tvarů, zatímco Kristus v symbolické podobě obří komety prolétá nad městem.

Hískova díla se často vyznačují snovým paralelismem několika významových či dějových plánů. Charakteristickým příkladem je grafický list *Zjevení* (1995, mezzotinta, suchá jehla), kde se ve stylu středověkých náboženských maleb v jediném díle prolínají čtyři různé výjevy, v realitě časově i prostorově oddělené. Grafika znázorňuje idylickou krajinnou scénérii se třemi osobami sedícími v popředí. Vedle tohoto pikniku v trávě jsou do snové kopcovité krajiny rozhozeny další tři scény, všechny mající evangelijní námět. Na louce v blízkosti zmíněné trojice stojí s rozpuštěnými vlasy Panna Marie, kojící Dítě. Zbývající dva výjevy jsou posazeny na vrcholky dvou nedalekých pahorků a

86 PEČIVA 2000, 83-84

87 HÍSEK 2001, 6

oba jsou ztvárněny symbolicky: Ježíš jako Dobrý pastýř ovcí a Kristus jako obětovaný Beránek Boží.

4.6 Art brut (A.Diviš, M.Šnajdr st.)

Ukřižovaný *Kristus* (1942-1943, tempera, papír) Aléna Diviše evokující primitivní věžeňskou kresbu na zdi je příkladnou ukázkou směru *art brut*. Ježíšova hlava se nachyluje k pravému rameni a oči ve zmučené tváři se pozvedají k nebi. Pravá paže je uvolněna z kříže a svírá v prstech trnovou korunu, kterou gestem nabízí divákovi. Z Ježíšova čela, probodeného boku a dlaní stékají prameny krve. Vpravo pod křížem se nezúčastněně baví hlouček vojáků s kopími a v přílbách. Vlevo jsou schematicky naznačeny dvě truchlící ženské postavy, které je možno ztotožnit s Pannou Marií a Maří Magdalenou. Pozadí je pojednáno v neurčité barevnosti s převládajícími tóny šedé, okrové a žluté a připomíná omšelou omítku věžeňské zdi, pokreslenou či popsanou uhlem. Francouzský nápis „*Celui qui ne prend pas sa croix et ne me suit pas n'est pas digne de moi*“ cituje sentenci z Písma („Ten, jenž nevezme na sebe svůj kříž a nenásleduje mne, není mne hoden“)⁸⁸ a explicitně tak zdůrazňuje morální apel díla.

Miroslav Šnajdr st. je prototypem malíře-experimentátora, jehož tvorba se odvíjí v rozmanitých stylových polohách, které radikálně opouští, aby se k nim po letech znovu navrátila. V druhé polovině šedesátých let vytvořil soubor prací ve formě art brut, k němuž se načas znovu obrátil v letech devadesátých. V tomto období vznikl obraz s názvem *Vzpomínka na Remeš a Vojtův Kristuspán* (1993, olej, plátno). Ústředním motivem je masivní bílý kříž, na jehož pozadí je rozechvělou tenkou linií neuměle načrtnuta postava ukřižovaného Krista. Tato dětsky primitivní kresba je částečně překryta symbolem kříže, naneseným opět bělobou, tentokrát však ve vysokých pastózních liniích. V sousedství kříže je náhodně rozmístěno několik vertikálních čar a nepravidelných polí v náhodně volených barvách. Na zbývajících plochách potom vystupuje hrubá textura nenašepsovaného plátna. Iluze dětské tvorby je tak vedle primitivní kresby a malby dovršena iluzí technické neumělosti.

88 SKÁLOVÁ/POSPISZYL 2005, 127

4.7 Informel (*M. Medek, J. Šerých*)

Od svých surrealistických a existencialistických východisek dospěl Mikuláš Medek v druhé polovině padesátých let k informální malbě a stal se jedním z nejvýraznějších protagonistů tohoto stylu v českých zemích. Postupnou a systematickou redukcí svých figurálních typů dospěl až k figurálnímu znaku v podobě nepravidelně ohraničeného čtyřúhelníka a vzápětí vstoupil na území plně abstraktní malby. Pro malby z let 1958-1963, která lze označit jako umělcovo ryze informální období, je charakteristická plně abstraktní forma, pouze někdy doplněná předmětným znakem či symbolem. V tomto tvůrčím období vzniká rovněž hlavní okruh Medkových náboženských maleb: cykly *Kříž železa*, *Maso kříže*, *Rána v boku* a jedovnický oltář. V pozdní Medkově z let 1963-1974 se znovu navracejí předmětné a figurální prvky, ovšem výhradně v silně abstrahované či znakové podobě. Styl náboženských obrazů vzniklých v této době zčásti odkazuje k předchozímu období (kotvrdovický oltář a křížová cesta v Senetářově) zčásti ke znakově-figurální symbolice soudobé umělcovy tvorby (cykly *Svatí, Andělé, Roušky*).⁸⁹

Koncem padesátých let vyvinul Medek vlastní technologii preparovaných obrazů, spočívající v malbě v několika barevných, po zaschnutí dekalkovaných vrstvách. K malbě, nanášené špachtlí, používal syntetický email industrol, ředěný terpentýnem, někdy též mísený s olejovou barvou či zahuštěný pískem. Ve svém zralém a pozdním období aplikoval dominantně pouze dvě základní barvy: červenou a modrou, jako třetí barevný odstín se nejčastěji uplatnila zlatožlutá. Modré obrazy mívaly červenou podmalbu, červené obrazy modrou nebo černou. Po zaschnutí vrstvy emailové barvy prováděl dekalkaci: zvolenou plochu natřel řídkou olejovou barvou a pomocí novin přitlačených kartáčem potom emailovou vrstvu v daném místě strhnul. Tento proces často opakoval na několika emailových vrstvách. Definitivní podobu obrazu dotvářel olejovými barvami, opět ve dvou základních odstínech: pařížskou modří a kadmiem červeným, případně kraplakem tmavým. Závěrečnou fází malby po úplném zaschnutí barev bylo lakování damarovým lakem.⁹⁰

Podobně jako Mikuláš Medek a Robert Piesen také Jaroslav Šerých svým důrazem na závažnost obsahu překračuje stylovou hranici strukturální abstrakce. Přes respekt a citlivý přístup k malířské hmotě se jako umělec nikdy úplně nepodřizuje

⁸⁹ k obsahu Medkových obrazů více v oddíle 5.6.

⁹⁰ HARTMANN 2002, 177-180

vlastnostem materiálu či rytmu a spontaneitě malířského gesta. Ačkoli východiska jeho tvorby v období šedesátých let jsou většinou intuitivní, v procesu tvorby se vynořuje určitá intence k formě, řečeno jazykem Mikuláše Medka „optická zpráva o opticky nesdělné skutečnosti“, která do informální malby vtiskuje tušený, více skrytý než zjevný, skladebný řád. Reliéfní struktura malby, symbolická kvalita barev a světla se stávají hlavními výtvarnými elementy i nositeli významu díla.

První umělci abstraktní obrazy v informálním stylu, vznikající na přelomu padesátých a šedesátých let, jsou vytvořeny technikou „hladké“ malby. V polovině 60. let začíná využívat syntetickou hmotu akronex. Tato hmota, kterou lze barvit mísením s temperovými barvami a po zaschnutí na plátně pokrývat olejovými barvami, se pro umělce informelu stala oblíbeným prostředkem pro dosažení reliéfní kvality malby. Zobrazení christologického motivu v duchu ryzího informelu nalezneme v obraze *Tři kříže zmučené hmoty* (1967), kde motiv Kalvárie je minimalisticky podán formou znakové strukturální abstrakce, s využitím dramatického kontrastu temného pozadí a bílých „světél“, soustředěných v okolí křížů.

Hluboký zájem o výtvarné uplatnění trojdimenzionální kvality povrchu dovedl Šerých až k nalezení vlastní technologie: malby na reliéfní povrch za horka tvarované polyesterové desky. Ani po svém odklonu od informální malby na sklonku šedesátých let nepřestal pracovat s trojdimenzionálními strukturami, kde obrysové linie a další důležité prvky jsou zvýrazněny jemně či nápadněji vystupujícími reliéfy. U aperspektivní malby, která se zříká vytváření iluze prostoru, se jeví uplatnění kvalit trojdimenzionálního povrchu na první pohled jako absurdní. Z výtvarného hlediska je funkcí reliéfních struktur především vyzdvižení (v doslovném i přeneseném smyslu) určitých významově privilegovaných prvků kompozice. Současně umělec zapojuje do vizuálního působení díla hru světla na povrchu malby, v případě výrazně vystupujících lineárních prvků počítá i s efektem vrženého stínu. Převládající duchovní náměty však odkazují k závažnějšímu zdůvodnění reliéfních struktur: neslouží k iluzi třetího rozměru fyzického prostoru, ale k otevření obrazové plochy do prostoru transcendentního, který lze chápat jako další dimenzi lidského bytí.

4.8 Abstraktní formy (R. Kutra, F.Dvořák, M.Moucha, J. Žáček, J.Jemelková, J.Istler, L.Jandová, A.Lamr)

Mimořádnou osobností výtvarného umění druhé poloviny 20. století, která zůstává vinou dlouhého exilu dosud málo známou a nedocenenou, je malíř a teoretik Radoslav Kutra, jehož tvorba se pohybuje v širokém rozpětí od figurace přes znakově-figurální polohu k čisté abstrakci. Ve své teoreticky promyšlené tvorbě zkoumal a zhodnocoval principy malby, spojené s počátky moderního umění (impresionismus, Cézanne) i s tvorbou zakladatelů malířské abstrakce (Mondrian, Kandinskij) a současně reagoval na aktuální výtvarné proudy (informel). V roce 1959 založil spolu s Miloslavem Jemelkou, Františkem Dvořákem a Jaroslavem Uiberlayem výtvarnou skupinu *Experiment*. V šedesátých letech vytvořil rozsáhlý cyklus *Klíče*, kde způsobem v českém prostředí zcela ojedinělým varioval a do důsledku dováděl formální zásady Mondrianovy geometrické abstrakce. Vývoj Kutrovy malířské tvorby je složitý, odvíjí se v paralelních liniích a často se navrácí k dalšímu prohloubení a vytěžení výtvarných postupů z minulých let.

V letech 1963-1965 pracoval Radoslav Kutra paralelně s mondrianovským cyklem *Klíče* na stylově zcela odlišných cyklech *Spirituály*, *Monology* a *Materializace*, kde vlastním způsobem zhodnotil podněty soudobého českého informelu. V těchto dílech se výrazně uplatňují strukturální kvality barevné hmoty, převážně tmavé barevné tóny bývají prozářeny a protepleny vnitřním světlem, malba však postrádá gestické rysy a zůstává podřízena racionálnímu, třebaže skrytému kompozičnímu řádu. S tématem této práce souvisí především cyklus *Spirituály* (1963-1965), jejichž námětem je znaková podoba kříže, nezřetelně vystupující ze struktury barevného pole a chápaná jako krajně abstraktní stylizace lidské figury. Symbol kříže v křesťanské tradici odkazuje na lidský úděl jako výzvu k následování Krista a současně na Ježíšův pozemský život jako univerzální předobraz lidské existence. V kontextu českého informelu tvoří *Spirituály* pozoruhodnou paralelu k soudobým cyklům *Kříž železa* a *Maso kříže* Mikuláše Medka.

Vedle geometrické a strukturální abstrakce představuje třetí významnou stylovou polohou Radoslava Kutry spontánní expresivní abstrakce, která se uplatňovala již v jeho tvorbě sedmdesátých a osmdesátých let a která na počátku nového století vykristalizovala v cyklu *Vzkříšení* (2003-2004). Tyto působivé obrazy představují

„barevné orchestrace“⁹¹, sestávající z vysokého počtu nepravidelných polí mnoha barev, souvisle pokrývajících plochu plátna. Malba, energicky nanášená tahy špachtle či širokého štětce, prozrazuje dynamiku a emocionální náboj, přesto však ve výsledku utváří harmonické a kontemplativní dílo. Obrazy postrádají jakoukoli kresebnou i kompoziční formu, jejich osobitý estetický účín je založen výhradně na symfonii barev. Zdá se, že Radoslav Kutra tímto dílem dosáhl alespoň částečného naplnění své vize o budoucím umění, založeném na dominantní roli barvy a „barevného vidění“. Název cyklu *Vzkříšení* tak patrně odkazuje nejen ke zmrtvýchvstání Krista, ale také k počátku nové umělecké epochy, která má být věkem vlády barvy „transcendující čas“.⁹²

Abstraktní malba Františka Dvořáka je nezařaditelně mnohohvrstevná a reaguje na podněty rozmanitých výtvarných proudů: gestická malba, abstrakce geometrická, lyrická i expresivní, lettrismus, minimalismus. Snad jedině, co tyto odlišné stylové polohy spojuje je spontánní tvůrčí přístup, zaujetí výtvarným experimentem a zejména přesvědčení, že: „Umělecké dílo musí mít vždy ideu a ta vždy je měřena účinem.“⁹³ V sedmdesátých letech se v jeho tvorbě dočasně prosazuje bílá monochromie, kde běloba se stává metaforou nekonečnosti vesmíru a jeho dokonalosti, narušované pouze vrypy a stopami světlých valérů jiných barev. Dokonalosti kosmického řádu se tak symbolicky dotýká život, který jej čeří a přináší bolest.⁹⁴ V pozdější Dvořákově tvorbě se znovu naplno uplatňuje barva, jejímuž významu v trojici základních výtvarných prostředků linie-barva-tvar umělec přikládá největší váhu. Tento důraz na význam barvy, často intuitivně a subjektivně pojímaný, jej programově pojí s Radoslavem Kutrou.

Vedle gestické malby zaujímá v Dvořákově tvorbě důležité místo volně geometrizující abstrakce. Příkladem tohoto geometrizujícího pojetí je *Modrý obraz, Getsemany* (1978), založený na kompozici monochromatických polí z různých valérů modré, prosvětlované bělobou a ztemňované černí. Modrá je symbolem nebe a vody, nezměrné výše a hlubin, nekonečna. Intuitivní naznačení vertikál a horizontál dodává kompozici rovnováhu a řád, vyzývající ke kontemplaci. Jediným expresivním prvkem malby jsou nepatrné červené stopy při jejím dolním okraji, které mohou evokovat Ježíšův krvavý pot. Další Dvořákovy metafyzicko-náboženské malby, jako *Poslední stmívání – Svatá noc* (1993), jsou kompozičně utvářeny spontánním pronikáním a

91 KILLER 2005, 59

92 KUTRA 2005, 25-27

93 HLAVÁČKOVÁ 2001, 22

94 HLAVÁČKOVÁ 2001, 47

překryvem velkého počtu nepravidelných barevných polí několika základních tónů a jejich vizuální účín je mnohem dramatičtější.

Soustavný průzkum výtvarných možností elementárních geometrických i organických forem je hlavním obsahem tvorby Miloslava Mouchy v období sedmdesátých a osmdesátých let. Příklad uplatnění ryzí geometrické abstrakce v malbě náboženského obsahu představuje *Cyklus podle sv. Jana* (1987-1988). Od poloviny osmdesátých let Miloslav Moucha se zabýval zkoumáním vztahů elementárních obrazců dvou protikladných typů – zakřivených a pravoúhlých – s cílem navodit rovnováhu, překonávající jejich zdánlivou neslučitelnost. Plošné útvary pokrýval homogenními barevnými plochami několika základních odstínů spolu s černou a bílou. Charakteristickým rysem některých z těchto kompozic je sdružování kruhů, oválů a dalších zakřivených tvarů na jedné a pravoúhlých obrazců na druhé straně plátna. V *Cyklu podle sv. Jana* se v těchto kontemplativních obrazech objevuje jako dominantní kompoziční a významový prvek egyptský kříž (tj. kříž ve tvaru písmene T, *crux commissa*).⁹⁵

Egyptský kříž odděluje levou část obrazové plochy, shromažďující zakřivené obrazce a linie, od pravé části, ovládané tvary pravoúhlými, a vizuálně tak působí jako oddělující a současně sjednocující element, vnášející do kompozice rovnováhu a řád. Jeho naklonění dodává obrazu dynamické napětí a současně odkazuje na křehkost nastolené rovnováhy. Christologická a eschatologická inspirace této kontemplativní malby je potvrzena pouze názvem, odkazujícím zřejmě k motivu Posledního soudu v Janově Apokalypse. Racionálně střídmá kompozice z elementárních obrazců a homogenních barevných ploch působí přímo na divákovu vizuální intuici, zatímco interpretace jejího významu zůstává záměrně nedopovězená a nejednoznačná.

Výtvarný projev Aleše Lamra charakterizuje spontánní hravost, hýřící duhovými barvami, a plošné pojetí barevných polí, oddělených tenkými obrysovými liniemi a na způsob mozaiky pokrývajících souvisle plochu plátna. Elementární barevná pole mají nejčastěji organický tvar, takže evokují buněčné struktury.⁹⁶ Jeho tvorba v počátcích inspirovaná pop-artem a výtvarnou groteskou se v průběhu sedmdesátých let odvrací od figurálního pojetí k abstrakci. Během osmdesátých let si Lamr uvědomuje nebezpečí významového vyprázdnění a uměleckého zplanění svého spontánně hravého projevu,

95 SRP 1992

96 Kříž 2008, 5

jeho malba se formálně pročišťuje a zabydluje elementárními symboly, odkazujícími k závažným obsahům. Současně dochází k jistému utlumení barevné hýřivosti, objevují se šedé a černé tóny.⁹⁷ Na počátku devadesátých let objevuje kosmogonické téma a náměty stvoření a geneze vesmíru, uspořádání prostoru, dynamiky a vztahů hvězdných těles se inventivně zabývá ještě na počátku nového století.

V podobě znaků a symbolů vstupuje do Lamrovy tvorby s rostoucí frekvencí a naléhavostí také náboženské a christologické téma. Motiv Trojjediného Boha a Krista se v Lamrových malbách a grafických listech projevuje nejčastěji jako tradiční symbol, svébytně pojednaný autorovým charakteristickým stylem a rozvíjený v početných variantách. Typickými symboly jsou trojúhelník a hvězda v nejrozmanitějších formách, kříž, řecká písmena alfa a omega, most, brána či schody do nebe. Svými názvy prozrazují křesťanskou inspiraci i některé ryze abstraktní kompozice, např. *Znamení* (1993, litografie) nebo *Zázrak* (1998, litografie). Názvy dalších abstraktních děl odkazují přímo k evangelijnímu příběhu: *Odvalený kámen* (1991, akryl, plátno), *Getsemanská zahrada* (1991, akryl, plátno). K obsahově nejhlubším a výtvarně nejzdařilejším dílům Aleše Lamra patří nepochybně jeho metafyzický *Krystal* (1990, akryl, plátno).

Také Josef Žáček se v osmdesátých a devadesátých letech významným způsobem zabýval geometrickou a znakovou abstraktní malbou náboženského obsahu.⁹⁸ Koncem osmdesátých let zkoumal kompoziční variace elementárního motivu kříže. Tyto malby jsou nejčastěji založeny na opakování znaku černého kříže (a jeho méně zřetelných světlých otisků) na monochromatickém modrošedém pozadí. V obraze *Bez názvu* (1988, kombinovaná technika, plátno) jsou elementární znaky kříže uspořádány na obrazovém poli ve třech řadách, přičemž v nejvyšší řadě mají formu řeckého (rovnoramenného) kříže, jehož dolní rameno se v následujících dvou řadách prodlužuje, takže znak nabývá podobu latinského kříže. V dalších dvou obrazových variantách pod identickým názvem *Situace* (1989 a 1990, kombinovaná technika, plátno) pracuje s opakováním motivu kříže v odlišných formách: kříž kulový (s kruhovým zakončením ramen) a liliový kříž s rozšířenými rameny (spojení motivu liliového a maltézskeho kříže).

Koncem osmdesátých let vzniká rovněž rozsáhlý christologický *Cyklus podle sv. Matouše* (1988, kombinovaná technika, plátno), který svým ryze abstraktním pojetím

97 Kříž 1993, 6

98 DRURY 2010

tvoří vícenámětovou paralelu k *Cyklu podle sv. Jana* Miloslava Mouchy, který je založen na variování jediného abstraktního motivu. Obrazy *Zvěstování*, *Narození*, *Adorace* či *Zrazení* jsou pojaty převážně monochromatické, tvarově minimalistické kompozice s ojedinělým výskytem elementárního znaku (*Narození*). Obraz *Utrpení v zahradě Getsemanské* je pojednán jako ryze abstraktní symbol obdélníka, který je uprostřed temně modrého obrazového pole vymezen mnohonásobnými bílými liniemi. Výjev *Kladení do hrobu* je variací předchozího motivu. V malbě *Vzkříšení* se prolíná znaková a světlá symbolika: z temně modrého pozadí vystupuje zářící silueta kříže s bíle žhnoucím středovým polem. Minimalistické pojetí cyklu vrcholí v obraze *Nanebevstoupení*, kde je na šedobílém poli načrtnut černou obrysovou linií jediný elementární znak: trojúhelník, mířící ostrým vrcholem vzhůru.

Pieta (1985, suchá jehla)⁹⁹ Jany Jemelkové je ukázkou zdařilého uplatnění abstraktní formy v grafice, které navíc aktualizuje významné historické dílo. Abstraktizace forem je v grafickém listu dovedena až za nejzazší hranici, takže původně figurální motiv piety nabývá podobu elementárního geometrického obrazce. Rovnoramenný trojúhelník, jehož vrchol spočívá ve středu horního okraje a základna splývá s dolním okrajem tiskové plochy, představuje sedící Pannu Marii, zahalenou v plášti. Silná horizontální linie, přetínající trojúhelník blízko polovině jeho výšky, symbolizuje mrtvé Ježíšovo tělo na klíně Matky. Kratší silná vertikální linie, oddělující se z horizontální směrem dolů, naznačuje Ježíšovu ruku, volně spuštěnou s ramene k zemi. Dvě vlnité, šikmo klesající linie mohou být náznakem bederní roušky kolem Ježíšových boků. Celá kompozice tak sestává z pouhých šesti linií: dvojice silných přímých čar, dvou tenkých přímek a dvojice tenkých vlnitých čar. Jediným dalším výtvarným prvkem je jemná struktura pozadí tiskové plochy.

Kompozice grafiky odkazuje k nástěnné malbě *Piety* od P. Desideria Lenze, která se nachází nad kruchtou klášterního kostela sv. Gabriela v Praze a která je nejproslulejším dílem beuronské výtvarné školy v českých zemích.¹⁰⁰ Důmyslná geometrická kompozice Lenzovy *Piety* je založena na rovnostranném trojúhelníku, jehož základnu tvoří stupeň trůnu Madony a vrchol je identický s hlavou holubice sv. Ducha nad Mariinou aureolou. Ježíšovo tělo na Matčině klíně zaujímá přesně horizontální polohu, takže v kompozici ústřední skupiny tvoří vodorovnou linii přetínající základní

99 BOHÁČOVÁ 1987

100 ČIŽINSKÁ 1999, 24

trojúhelník blízko polovině jeho výšky. Ježíšova paže bezvládně klesá s ramene a jeho tělo je zavnuté v dlouhém pruhu bílého plátna, jehož volný konec splývá k zemi. Do rovnostranného kompozičního trojúhelníka umělec vepsal kružnici ze světelných bodů, která vytváří druhotnou aureolu kolem celého Ježíšova těla. Tento detail již v kompozici Jemelkové, založené na trojúhelníku rovnoramenném, chybí.

Pieta Jany Jemelkové je významným příkladem christologicky inspirovaného díla, které se s odvoláním na předpokládanou divákovu znalost ustálených ikonografických forem sahá k nejvyššímu stupni geometrické abstrakce. Kompozice je oprostěna ode všech výtvarných prvků, jež nejsou zcela nezbytné pro identifikaci významu abstraktního znaku. Název díla se stává divákovi opěrným bodem, který mu umožňuje nejprve identifikovat jeho obsah a posléze i přiřadit význam jednotlivým výtvarným prvkům. V první významové rovině odkazuje k pietě jako obecnému typu křesťanské ikonografie, v druhé rovině ke konkrétnímu historickému dílu beuronské umělecké školy.

Formálně vytříbený a technicky brilantní soubor abstraktně pojednaných grafik na christologické téma představuje cyklus Josefa Istlera *Kříže* (1985, barevný lept, akvatinta). Na deseti listech drobného formátu umělec s bohatou invencí rozpracovává základní téma jediného elementárního znaku – kříže ve stále nových a překvapivých variantách. Jednotlivé listy se navzájem liší nejen formou a barevností základního znaku, ale odlišným pojednáním pozadí a jeho interakce s hlavním symbolem kříže. Ačkoli pozadí grafického pole je vesměs utvářeno v abstraktních formách, v některých z nich může divák vytušit další ikonografické atributy ukřižovaného Krista: trnovou korunu, plátno, aureolu. Třebaže christologické téma je v rozsáhlé tvorbě Josefa Istlera pouze okrajové, lze cyklus *Kříže* považovat za drobný skvost české křesťansky inspirované grafiky.

Zajímavou paralelou k výše zmíněnému dílu Josefa Istlera je grafický cyklus Ludmily Jandové *Golgota* (1992, barevná suchá jehla). Jedná se o soubor rovněž deseti abstraktně pojatých grafických listů, které autorka komponuje s využitím dvojice hlavních symbolů: hora (Golgota) a kříž. Kromě těchto dvou ústředních znaků se v jednotlivých listech objevují i další christologické a pašijové atributy: žebřík, hrob, cesta a řecká písmena alfa a omega. V některých grafikách je znak hory nahrazen svým protikladem – schématem propasti. Jeden grafický list potom výmluvně ukazuje souvislost čtyř symbolů zásadního významu: kříž položený přes propast poblíž vrcholu

hory překlenuje přerušenu cestu na vrchol hory. Grafické cykly Josefa Istlera a Ludmily Jandové jsou lyrickým pendantem k epice tradiční křížové cesty o čtrnácti zastaveních: jejich smysl není narativní, ale ryze kontemplativní.

4.9 Aktualizace historických forem (J.Zrzavý, M.Husák, R.Němec)

Jan Zrzavý byl velkým obdivovatelem středoevropské gotické a rovněž italské renesanční malby, z jejichž mistrů mu byl zvláště drahý Leonardo da Vinci. Zrzavého malířský styl je plně svébytný a individuální, v jednotlivých výtvarných prvcích se však projevují tyto historické vlivy. Ve svých ranných dílech často uplatňoval hierarchickou perspektivu, přejatou ze středověké malby (*Kázání na hoře, Svatá večeře, Sv. Jan Miláček Páně, Kající Magdalena, Kristus a Jan*). Při modelování krajiny se nejen v obraze *Kázání na hoře* inspiroval dílem Mistra vyšebrodského oltáře. Silný odkaz k historickým vzorům je patrný také v námětu malby *Tvář Kristova* (1908, olej, plátno), rozvinutém v obraze *Žlutý Kristus* (1908-1918, olej, překližka). Ježíšova tvář je delikátně modelována světlem a stínem. Zatímco stylizace hlavy do ovoidního tvaru je osobitým rysem Zrzavého stylu, jemně kadeřavé vlasy a zastřižená bradka, pojednané v zlatě okrových tónech a s realistickou precizností v detailu, nezapřou renesanční inspiraci.

Milivoj Husák se v určitém období své figurativní tvorby, které sám označuje jako neobarokní, nechával inspirovat perspektivním ilusionismem vrcholně barokní malby, dovedeným k nejvyšší dokonalosti v díle Andrey Pozza a jeho následovníků při freskové výzdobě chrámových kupolí a kleneb. Námětem tohoto umělce období jsou lidské postavy, volně se vznášející prostorem s iluzivními průhledy do nekonečné výše či dále, zalitým shora přicházejícím světlem. Jeho charakteristickými výtvarnými znaky jsou odvážné perspektivní zkratky, dramatické osvětlení, dynamika a expresivita. Přestože vlivem neobvyklé perspektivy a intenzivního protisvětla zůstávají tváře a podstatné části letících těl skryty divákovu pohledu, viditelné detaily jsou provedeny a anatomickou precizností. Ojediněle se lidské postavy vznášejí za pomoci (andělských) křídel, jimiž se autor již zcela otevřeně přiznává k baroknímu inspiračním zdroji.

Tematickým vyvrcholením souboru těchto prací je obraz s námětem Vzkříšení neboli *Resurrexit* (1988, akvarel, tuš, akryl, olej, sololit), znázorňující strmý pohled na vzhůru stoupající lidské tělo, míjené padajícími kusy dřeva a úlomky kamení. Ze vznášejícího se těla jsou zřetelně viditelná pouze lýtka, chodidla a ruce sevřené v pěsti, zatímco trup a hlava zcela mizí v přílivu světelné záře. Expresivní výjev je

mnohoznačný a vedle christologického významu, evokovaného názvem díla, může symbolizovat také vertikální protipohyb aktivního lidského ducha a pasivní hmoty, anebo může být chápán jako „vytržení člověka ze zajetí hrobu“, metafora Posledního soudu. Tato poslední interpretace, která v sobě sjednocuje jak křesťanský tak univerzálně humanitní aspekt, se jeví jako významově nejbohatší a současně nejpravděpodobnější.

Pozoruhodným výtvarným souborem je křížová cesta Rudolfa Němce ve farním kostele ve Velkém Boru u Horažďovic (70. léta), která se svým obsahem i formálním pojetím zcela vymyká z kontextu ostatního autorova díla.¹⁰¹ Umělec zde aktualizoval tradiční výtvarné prvky a ikonografické formy pozdně gotické či raně renesanční malby. Scény *Ukřížování* či *Snímání z kříže* umělec provedl v převážně chladných barvách na neurčitě monochromaticky temném pozadí. Postavy jsou oděny do bohatě našasených rouch, splývajících v těžkých záhybech, roušky zahalují ženám vlasy. Namísto naturalistického zdůraznění Kristových ran jsou hlavním zdrojem expresivity obou výjevů patetická gesta truchlících žen. Svým pevným kompozičním řádem, důstojnou státností figur a elegancí gest i vážně narativním pojetím evokuje Němcova franko-vlámských mistrů 15. století. Poloha Ježíšova těla a postoje některých dalších figur ve *Snímání z kříže* jsou přímou citací ze stejnojmenného díla Rogiera van der Weyden.

4.10 Figurativní tendence (*J.Válová, K.Válová, J.Šerých, J.Jíra, L.Kolek, K.Rechlik*)

Výtvarný projev Jitky a Květy Válových charakterizuje hrubá schematizace forem, šedá či zemitá barevnost a celková syrovost výrazu, odrážející existenciální životní pocit. Obě sestry vzájemně se ovlivňovaly při společné tvorbě, proto i hlavní témata – lidská postava vzdorující tlaku prostředí a tíži osudu - je společné. Přes příbuznost uměleckého názoru se časem vyprofilovaly určité znaky odlišující jejich individuální styl. Figury Květy jsou robustní, hmotné a statické, v určitém období metaforicky zobrazované jako zrna drcená pod balvany dějin. Postavy Jitky jsou subtilní, postupně se stávají stále protaženější a křehčí, což má za následek expresivní deformace jejich těl. V souvislosti s fragilitou extrémně subtilních těl bylo poukázáno na příbuznost s typem sochařské figury Alberta Giacomettiho.¹⁰²

101 NĚMEC 2000

102 KLIMEŠOVÁ 2000, 59

Existenciální životní postoj Jitky a Květy Válových vychází z autentického osobního prožitku a hledá archetypální zakotvení v umělecké tvorbě. Stálé vědomí lidského odcizení, ohrožení a vydanosti osudu vede v temných chvílích ke stavu rezignace a beznaděje, ale ve chvílích světlých dokáže naopak probouzet soucit a naději. V osmdesátých a devadesátých letech se tvorba obou sester dotkla i křesťanských témat. Metaforou soucitu je *Pieta* (1983, olej, plátno) Květy Válové, zobrazující v zemitě šedých tónech dvě typicky robustní polopostavy, opírající se o sebe nachýlenými hlavami. *Kalvárie* (1992-1993, olej, plátno) Jitky Válové zobrazuje monumentální temnou postavu, schýlenou a deformovanou pod tíží břemene a vyplňující celý rozměr šedivého plátna. Nejosobitějším dílem autorky na pašijové téma je však *Dávný příběh* (1984, olej, plátno), transformující scénu se sv. Janem a Pannou Marií pod Ježíšovým křížem na Golgotě do archetypální podoby záhadných figurálních znaků.

Figurální projev Jaroslava Šerých je dlouhodobě zhodnocuje výtvarné postupy strukturální malby. Po období šedesátých let, kdy se umělec zabýval takřka výhradně abstraktní tvorbou v informálním stylu, se na sklonku desetiletí do jeho díla navrací natrvalo motiv postavy. V následujících desetiletích se jeho tvorba paralelně odvíjí ve dvou stejně podstatných a nepřerušovaných liniích - abstraktní i figurální. Po formální stránce figurální malby Jaroslava Šerých malby vyplňují celé široké spektrum mezi dvěma krajním póly, totiž realisticky čitelnou postavou a plně abstrahovaným znakem. Nejblíže k realistickému pojetí mají ze zřejmých důvodů figurální díla určená pro veřejný a liturgický prostor (nerealizovaný návrh oltáře pro kostel sv. Martina v Blansku, *Kristus Dobrý pastýř* v Praze a další mozaiky), zatímco volná tvorba se více či méně blíží k opačnému pólu formální škály.

Podoba Krista ve volné umělcově tvorbě je podána nejčastěji v silně abstrahované formě se sugestivním uplatněním reliéfních struktur. Obraz *Zahrada Getsemanská* (1976, kombinovaná technika, plátno) je expresivním znázorněním Kristova osamělého nočního bdění na Olivetské hoře. Metaforou Ježíšovy smrtelné úzkosti je načervenalá záře, která se line ze všech částí klečícího subtilního těla a vytváří kolem jeho povrchu jakýsi světelný obal či auru, odrážející se na modrošedém pozadí. Přes formální odlišnost a méně vystupňovanou expresivitu obraz evokuje stejnojmenný pastel Jana Zrzavého, který je založen na analogickém barevném řešení s inverzní záměnou role červené a modré barvy.

K emotivně nejpůsobivějším abstraktně-figurálním malbám Jaroslava Šerých patří *Snímání* (1980, kombinovaná technika, plátno), kde Ježíšovo tělo je utvářeno výrazně reliéfní strukturou, složenou z granulárních a kapkovitých prvků. Dílo je jedinečnou ukázkou mistrovského uplatnění postupů strukturální abstrakce ve figurální malbě. Třebaže trojdimenzionální barevná struktura připomíná lidský organismus zbavený ochrany kůže, její vizuální působení je zcela prosté naturalismu. Zásadou přesného vyvážení teplých a studených barev, jemných valérů a světel působí kompozice archetypální krásou. Dramatičnost děje je vyjádřena fázováním pohybu Ježíšových paží, které jsou zde naznačeny dvakrát: poprvé visící rozepjaté na břevně kříže a podruhé bezvládně klesající spolu s mrtvým tělem, právě uvolněným z kříže a hroutícím se do náručí učedníků.

Zcela originální ztvárnění zásadního christologického motivu nalezneme v obrazech s názvem *Náruč zvěsti*, pod nimž se skrývá námět ukřižování ve dvou variantách. *Náruč zvěsti I* (1972-1983, kombinovaná technika, polyester) znázorňuje v silně abstrahované malbě na reliéfním povrchu polyesterové desky výjev na Kalvárii s Pannou Marií a sv. Janem pod ukřižovaným Kristem. Obraz vyniká kumulovaným využitím výrazových prostředků, příznačných pro autora: malba na reliéfní povrch polyesterové desky je spojena s granulárními strukturami z akronexu a rovněž se subtilními kresebnými detaily, které kontrastují s robustními zakřivenými plochami. Scéna se vztahuje k 19. kapitole Janova evangelia, kde umírající Ježíš vyjadřuje přání po ustavení rodinného svazku mezi Pannou Marií a sv. Janem: „Ženo, hle, tvůj syn! ... Hle, tvá matka!“ Vztah všech tří osob je symbolicky vyjádřen tenkým světelným paprskem, směřujícím z Ježíšova srdce do srdce jeho matky, kde se láme k srdci sv. Jana. *Náruč zvěsti II* (1984, kombinovaná technika, plátno) je provedena s použitím akronexu na plátně drobného formátu. Scéna je omezena na samotného Ježíše, umírajícího na kříži. Oproti první variantě je obsah výjevu snadněji rozpoznatelný díky provedení reliéfních prvků, které v korpusu Ukřižovaného nabývají rysů až sochařské modelace hmoty.

Trojdimenzionální zpracování obrazu hraje důležitou roli rovněž ve figurální malbě Josefa Jíry. Před použitím speciálních přísad k vytvoření pastózní barevné hmoty umělec upřednostňuje tkaniny a papír, překrývané silnými nánosy barvy, a rovněž kovy a jiné materiály, začleňované do povrchu obrazu technikou asambláže. Při malbách na dřevěných deskách používal i rustikálně vyřezaný nízký reliéf. Jeho charakteristické figury, jako např. na obraze *Kalvárie s rouškou* (1979, olej, plátno), jsou utvářeny syrově

nanášenou malbou v redukované škále barev, abstrahující od kresebných linií a od detailů. Hieratické a plošné znázornění Krista na obraze *Lazare, vstaň!* (1993, kombinovaná technika, plátno), s aureolou provedenou ze staniolu a palliem kolem krku, je zjevně inspirováno byzantským ikonopisem. S tím výrazně kontrastuje syrové a hmotné podání postavy Lazara, vrhající svůj stín do hrobové jámy. Jak bylo zmíněno výše, expresivní motiv jediného široce otevřeného oka má existenciální význam a je charakteristickým znakem Jírova zralého stylu.

Stylově odlišné je Jírovo pojetí figur v malbě na plechovém terči *Golgota* (1985-90, olej, plech). Sugestivní výjev je podán spíše kreslířskými než malířskými prostředky. Ježíšovo tělo na kříži, těla ukřižovaných lotrů i další postavy výjevu jsou zobrazeny pouze v kresebné zkratce. Vedlejší figury, shromážděné pod trojicí křížů na Kalvárii, částečně splývají ve zkratkovitě naskicovaný zástup, z něhož vystupuje pouze osamocená postava ženy, klečící u paty kříže, a jezdec s kopím pod pravým ramenem kříže. Jediné barevné prvky zde představují žlutý kotouč slunce a červeň Kristových ran. Skicovitý charakter kreslířského podání spolu se syrovým působením podkladové plechové desky a minimalistickým využitím barev dodává obrazu silnou emotivní účinnost.

Osobitá figurální malba Ludvíka Kolka z období šedesátých let se vyznačuje metaforickým zpodobením lidské duše jako světelného zdroje, zevnitř prozařujícího tělesným povrchem. Na eucharistické fresce na klenbě presbytáře kostela sv. Janů v Brně-Bystrci, kde je potlačena obrysová linie a postavy jsou modelovány výrazně odstupňovanou škálou šedých a hnědých plošek. Tělesné schránky jsou křehké a průsvitné, prozářené vnitřním světlem. V podobném stylu umělec pojednal též figury na závěsném obraze *Kladení do hrobu* (60. léta, olej, plátno). Tři ženské postavy, v měkce šedých odstínech s nádechem modré, se sklánějí nad hrobem, který je zobrazen jako otevřený sarkofág. Ježíšovo takřka průsvitné tělo je provedeno ve velmi světlých, jemně nuancovaných valérech šedi. Scéna se odráží proti červenému pozadí, evokujícímu deskovou malbu Mistra Třeboňského oltáře.

Princip vnitřního světla figury je doveden do krajnosti na nástěnných malbách *Bičování, Korunování trním, Ukřižování* v apsidě kaple sv. Rocha na Křížovém vrchu v Hustopečích (1964-1965). Tvary těl určeny tenkou kresebnou linií a vyplněny různě světlými valéry šedi a hnědi. Lidská bytost se stává světelným fluidem, uzavřeným v křehkém a průsvitném obalu těla. Nástěnné malby v lodi kaple (*Pieta, Setkání Krista s*

matkou) se liší svým plošně-kresebným pojetím od stylu maleb v presbytáři kaple. Rozdíl je také v technickém postupu: Ludvík Kolek zde mimo jiné použil rozprašování barev k vytvoření měkké obrysové linie postav. Od těchto maleb vede přímá cesta k umělcově pozdější abstraktní tvorbě, kde rovněž uplatnil technologii rozprašování barev retušovací pistolí, zde poprvé vyzkoušenou.¹⁰³

Kolem roku 1970 se ustavuje základní téma malířské tvorby Karla Rechlíka: vztah dynamicky stylizované figury a prázdného bílého pozadí. Na protikladu lidské postavy a neurčitého prostoru zkoumá výtvarnými prostředky základní filozofickou kontradikci bytí a nicoty. Jeho figury jsou zpočátku utvářeny v uzavřených liniích a pevně modelovaných objemech. Ještě v průběhu sedmdesátých let se intence malby proměňuje od zobrazení ke kontemplaci a touha po zduchovnění stylu vede k odklonu od objemové robustnosti k nehmotné subtilitě, dosahované dynamicky rozpínavými liniemi, obrysovou náznakovostí a fragmentárností postav. Současně je pastózní textura nahrazována hladkou malbou, přičemž erbovními barvami Rechlíkovy tvorby se stávají modrá a hnědá v jemných nuancích, k nimž později přistupuje červená. Od osmdesátých let umělec výtvarně uplatňuje také režnou barvu a strukturu nešepsovaného plátna, zatímco bílá přechází z pozadí na těla figur.¹⁰⁴ Metafyzicko-náboženské povaze Rechlíkovy volné tvorby odpovídají i náměty, mezi nimiž jsou nejčastější christologické výjevy, madony a andělé.

Náboženská malba Karla Rechlíka přináší též originální spojení tradičních ikonografických témat a jejich inovativní realizace v prostoru. Malířská dikce jeho postav se vyznačuje dynamičností, postoje a gesta odkazují k barokním formám. Od osmdesátých let umělec s oblibou využívá k malbě korouhve, nerámovaná plátna, určená k volnému zavěšení na stěnu. Korouhve jsou často nepravidelných tvarů, s okraji opisujícími kontury zobrazených figur, nebo vertikálně rozdělené na cípy či na zcela disparátní části. Také výjevy na klasických plátnech umělec někdy rozvrhuje do několika obrazových dílů, které při instalaci na stěně odděluje mezerami, odhalujícími povrch stěny. Takovým způsobem figury expandují z plochy plátna do okolního prostoru a současně prostor prolamuje obrysy malby a proniká do kompozice.¹⁰⁵ Ve zralém umělcově díle se tak projevuje tendence k iluzívnosti, stírající rozdíl mezi obrazovým

103 VIEWEGHOVÁ 1994, 16-17

104 ŠEVEČEK/SEDLÁČEK 1993

105 GABRIELOVÁ/MARČÁK 1999, 150

prostorem a interiérem. Tato tendence je však vyvážena „přiznáním“ konkrétního materiálu obrazu, který je prostředkem výtvarného sdělení a výrazu.

4.11 Experimentální formy (R. Brož)

Svérázný přístup výtvarného pojednání christologických motivů představuje soubor maleb Radka Brože z přelomu osmdesátých a devadesátých let, vytvářených s pomocí nepřerušného opakování ornamentálních vzorů. Plátno čtvercového formátu je obarveno monochromaticky anebo rozděleno do několika málo pravoúhlých monochromatických polí. Celý obraz je potom pokryt nepřerušně se opakujícím ornamentální vzorem, nanášeným pomocí malířského válečku, s výjimkou středu plátna, kde se nachází barvotiskový svatý obrázek, nalepený na plátně a částečně překrytý základní barvou tak, že je viditelná pouze postava Ježíše (někdy též Panny Marie či svatých). Drobná Kristova podoba z devočního obrázku vytváří významový střed malby, zatímco rozsáhlá plocha opakujících se ornamentálních vzorů evokuje zdánlivě nekonečné energetické pole, neomezeně se šířící z ohniska do všech stran.¹⁰⁶ V tomto stylu vytvořil Radek Brož své christologické malby jako *Dobry pastyr* (1989), *Obet kříže* (1990) a *Útek do Egypta* (1991).

106 BINDER 2001

5. Obraz Krista - filozofické a psychologické aspekty

5.1 Mesianismus (F. Bílek, R. Kutra)

Psychologicky složitá je osobnost Františka Bílka, hluboce individuálně prožívající svou víru, se sklony k mystickému vizionářství a profetismu. Přesvědčení o přímé komunikaci s Bohem skrze osobní zjevení Bílek jednoznačně vyjádřil v dopise Juliu Zeyerovi: „*Neřekl jsem - že nevěřím - , - že nemám přesvědčení; – ale, že Boha vidím, že mluvím s Ním a slyším, co světu dosud neznámo.*“¹⁰⁷ Bílkův exaltovaný sklon k mesianismu se částečně projevil již v jeho prvním manifestu *Confiteor umění*, vydaném revuí *Nový život* v roce 1897, a naplno potom v jeho přednášce o ideálu křesťanského umělce, pronesené na sjezdu *Nového života* téhož roku, která vedla k názorové roztržce mezi Bílkem a S. Bouškou. Přestože právě redaktoři *Nového života* rozpoznali jako první Bílkův jedinečný talent a stali se obhájci a interprety jeho výtvarného díla, jako kněží nemohli akceptovat jeho kontroverzní literární projevy. Zejména Sigismund Bouška naléhal na Bílka, aby se soustředil na kreslířské a sochařské dílo a upustil od sepisování mesianistických vizí, které jsou heterodoxní a pro svou archaickou stylizaci téměř nesrozumitelné.¹⁰⁸

Dokladem Bílkovy víry v mesianistické poslání umělce je v okruhu jeho grafické tvorby cyklus *Tvůrce u svého obětního oltáře* (jedna litografie a čtyři dřevoryty), vydaný jako součást ilustračního doprovodu k esejům Otokara Březiny *Hudba pramenů* v roce 1919. Bílkův výklad tohoto cyklu zdůrazňuje význam závěrečné scény, kde umělec-tvůrce klade na oltář za oběť sama sebe. Podobně jako všichni výtvarní symbolisté byl František Bílek vázán obdivem, hraničícím s fascinací, k Březinovu básnickému dílu, jímž se opakovaně inspiroval. Nejvýznamnější společnou prací obou umělců bylo v roce 1901 první vydání básnické sbírky *Ruce* (a její německé mutace *Die Hände* v roce 1908). Na této ilustrované básnické knize je patrný zásadně odlišný typ spirituality obou umělců. Zatímco Březina se ve svém literárním díle úzkostlivě střežil překročit hranici mezi teismem a křesťanstvím, jeho duchovní svět byl prodchnutý hermetickou gnózí a novodobým subjektivním idealismem. Bílkovo pojetí Boha spojilo esteticko-idealistická východiska se základními články evangelia a nabylo tak zjevně křesťanské, byť

107 VOJVODÍK 2000, 170

108 POKORNÁ/JANÁKOVÁ 1992, 20-22

heterodoxní rysy. Už pro tento odlišný typ spirituality nemohla být spolupráce obou umělců bezkonfliktní.

Bílek navíc nikdy netvořil pouhé ilustrace literárního díla, ale mnohem spíše jeho vlastní osobité interpretace. V kresbách, doprovázejících verše Březinovy páté sbírky *Ruce* je patrná transpozice básnickovy gnosticko-hermetické spirituality do polohy svérázného křesťanského mysticismu, blízkého Bílkově mesianismu. Obraz tajemného, majestátního a nedostupného Boha, který je v Březinových verších s cudností a bázní opisně apostrofován jako „Věčný“, „Bezejmenný“, „Přísný“, je diametrálně odlišný od Bílkovy podoby v úzkostné modlitbě klečícího Ježíše, který přijímá svůj pašijový úděl v tragicky osamělé chvíli v Getsemanech. Toto explicitně křesťanské pojetí Boha jako obětovaného a obětujícího se Spasitele je vzdálené vlastnímu duchu Březinovy poezie. Je známo, že Březina nebyl příliš spokojen s touto výtvarnou reinterpetací svých veršů¹⁰⁹, s ohledem na jejich nespornou uměleckou kvalitu a patrně též na přátelství k Bílkovi však souhlasil s jejím publikováním.

Určitou analogii k Bílkovu a mesianistickému chápání umělecké tvorby a pojetí umělce jako kněze představuje v druhé polovině 20. století myšlení Radoslava Kutry. Tento malíř-teoretik odešel po roce 1968 do švýcarského exilu a v Lucernu založil Seminář umění (*Kunstseminar*), kde od roku 1973 pod názvem „škola vidění“ vyučoval svou filozofii výtvarné tvorby. Jeho myšlenkový systém staví umění do rovnoprávného postavení vůči náboženství jako jeho „protipól“. V magnetickém poli mezi uměním a náboženstvím se vytváří kultura.¹¹⁰ Teorii umění pak buduje na základě systému triád, analogického s křesťanskou teologií. Základní pojmovou triádou celého systému je kompozice-kresba-barva, která tvoří analogii k triádě teologických ctností víra-naděje-láska a rovněž k triádě filozofických pojmů hmota-prostor-čas. Zatímco v minulých dvou epochách umění hrála kompozice a kresba, které v Kutrově pojetí transcendují hmotu a prostor, v nastupující éře umění nové doby přebírá tuto roli barva, skrze barevné vidění transcendující čas.¹¹¹

Kristus zaujímá v Kutrově filozofii ústřední místo jako naplnění ideje „transcendence těla“, které uskutečnil svým Zmrtvýchvstáním. Základním kamenem křesťanské kultury v jeho chápání je Kristovo tělo. Na rozdíl od dualistických

109 VOJVODÍK 2000, 164.

110 KUTRA 2005, 94.

111 KUTRA 2005, 25-27

gnostických systému se v Kutrově pojetí člověk integrováním těla do celkového obrazu lidství stává Bohem. Cílem tohoto zbožštění těla je rehabilitace hodnoty smyslového vnímání, na prvním místě vidění a zvláště vnímání barev. Ježíšův citát z Matoušova evangelia: „*Světlem těla je oko. Je-li tedy tvé oko čisté, celé tvé tělo bude mít světlo.*“ (Mt 6,22) interpretuje Radoslav Kutra v tom smyslu, že ohniskem Kristova božství, jeho „sjednocující síly“ je oko. Analogií oka v Kristově těle je malířství v těle lidstva.¹¹² Odtud potom pramení privilegované postavení malířství ve sféře umění a kultury. Smyslem umělecké tvorby je dosažení původního stavu stvoření, který je transcendentní povahy. To je možné jedině sjednocením cesty umění a cesty náboženství.¹¹³

Kutrova filozofie představuje radikální pokus o sjednocení křesťanské teologie a teorie umění, otevírající novou eschatologickou dimenzi, v níž náboženství a umění jsou integrovány jako dva póly nové skutečnosti. Křesťanství, chápané v tradičním smyslu, je pouze historickým náboženstvím, které má být překonáno syntézou s uměním v novou skutečnost pravého transcendentního života. Povznesením umění do role emancipovaného partnerství s náboženstvím a svým eschatologickým zaměřením dospívá i přes svá odlišná východiska k názorovému úhlu blízkému myšlení Františka Bílka. Ačkoli Kristus zůstává středobodem Kutrových úvah, jeho pojetí nabývá značně heterodoxních rysů. Ježíšova oběť zůstává předělem mezi starým a novým věkem, nenápadně však pozbývá významu naplnění dějin spásy, která má být uskutečněna teprve tvůrčím vzepjetím člověka. V tomto smyslu představuje Kutrův systém určité radikální domyšlení Bílkových názorů, dovršených až v přesvědčení o naplnění spásy člověka v umělecké tvůrčí činnosti.

Mesianistický charakter Kutrových teoretických vizí se v rovině jeho výtvarného díla jakoby mimoděk, zato však s velikou sugestivitou odrazil v obraze *Lotr po pravici* (1982). V podstatě figurální, byť silně abstrahovaná malba znázorňuje pohled na Kalvárii z ptačí perspektivy. Při pravém okraji zorného pole visí postava přibitá na kříž, vlevo dole lze rozeznat zhroucenou ženskou figuru. Teprve po domyšlení těchto souvislostí divák pochopí, že sleduje výjev na Golgotě očima ukřižovaného Krista. Tento krajně sugestivní způsob výtvarného pojednání Ježíšovy mučednické smrti není v dějinách evropské malby užít poprvé, podobný postup zobrazení kalvarského dramatu uplatnil

112 KUTRA 2005, 69-70

113 KUTRA 2005, 151

např. již v 2. polovině 19. století britsko-francouzský malíř James Tissot.¹¹⁴ Obraz Radoslava Kutry v kontextu umělcových teoretických názorů však neodbytně evokuje jeho přesvědčení o mesianistickém působení umělecké tvorby a „samospasení“ člověka skrze proces uměleckého tvůrčího růstu.

5.2 Mytologizace a mytopoetizace (J.Konůpek, J.Zrzavý, V.Komárek)

Jan Konůpek vytvořil vlastní typologii Ježíšovy osoby. Jeho dílem prochází asketická postava Krista v nesčetných narativních a mytologizujících výjevech, které nevypovídají nic o Ježíšově cítění, myšlení a poslání, zato mnohé o fantastických krajinách, paradoxních setkáních a záhadných událostech. Umělec popouští uzdu své intuici i fantazii a jeho mytologizující náměty nabývají narativní charakter na úkor potlačeného psychologického vhledu. Významovým jádrem díla se stává samotná událost, zatímco Kristus je pouhým jejím účastníkem, třebaže privilegovaným, neboť jak vnější vzhled tak především vznešená důstojnost a metafyzická osamocenost jej odlišují od ostatních zobrazených osob. Spíše než subjektem se Ježíš stává objektem dění a jeho typizovaně pojatá postava nabývá ikonického charakteru. To je příznačným rysem a současně i největší slabinou Konůpkovy mytologizující tvorby na christologické téma.

Typickým příkladem apokryfní mytologizace Krista je Konůpkův lept, vydaný roku 1919 jako frontispis k básnické sbírce *Modlitby k Neznámému Svatopluka Čecha*. Toto dílo má charakter spíše volného než ilustračního grafického listu. Z popředí výjevu vybíhá diagonálně do dále přímá dlážděná cesta, oddělená vysokou zdí od sousedního parku. Na tomto korzu se zastavuje zástup chodců, kteří vyvracejí hlavu vzhůru, aby sledovali hrozivý úkaz na nebi. Zatažená obloha se v jednom místě protrhává a skulinou proniká intenzivní proud světla, v němž se ostře rýsují cáry temných oblaků, padající k zemi. Od chodců v dobových oblecích a s vycházkovými holemi se odlišuje jediná postava zcela v popředí. Je to Kristus v tóze, držící v ruce kříž a poutnickou čturu na vodu, který se stejně jako ostatní zastavuje, otáčí hlavu a upírá pohled vzhůru. Mystický výjev nenabízí žádnou biblickou interpretaci, pouze znepokojuje divákovu představivost a jeho význam zůstává nedopovězenou záhadou.

114 ROOKMAAKER 1996, 63-64

Jestliže mytologizace Krista v Konůpkově tvorbě se ubírá cestou psychologického vyprázdňení jeho obrazu, zcela naopak je tomu u Jana Zrzavého, který usiluje o empatické proniknutí Ježíšovy duše. K tomu si vybírá nejčastěji takové scény, které reflektují vztahy mezi Ježíšem a jeho učedníky: *Kázání na hoře*, *Svatá večeře*, *Sv. Jan miláček Páně*, *Kající Magdalena*, *Poutníci do Emauz*, *Kristus a Jan*. V okruhu těchto prací zvláště vyniká intimní vztah hluboké oddanosti a důvěřivého odevzdání učedníka jeho Mistru, jaký nalézáme v obrazech *Sv. Jan Miláček Páně* (1913, olej dřevo) a *Kristus a Jan* (1928, olej, plátno). První dílo je dílčí variantou malby *Svatá večeře* (1913, olej, plátno), zabírajícím v detailu pouze postavy Krista a Jana na zvláštním pozadí tvořeném složenými, snad andělskými křídly s motivem očí. Důvěrnost vztahu Jana k jeho Mistrovi je zde vyjádřena tím, že učedník zlehka opírá hlavu o Ježíšovu hrud'. Ještě intimněji je tento vztah zobrazen v druhém jmenovaném díle, kde Jan poklekl před sedícím Ježíšem na zem a složil hlavu do jeho klína. Tento výjev je mezi Zrzavého christologickými motivy patrně jediný, který nemá přímý evangelijní předobraz.

Mytopoetizace evangelijních motivů v díle Jana Zrzavého jednoznačně odkazuje k dětskému světu čistých citů a naivního chápání života. Vidění tohoto světa se vyznačuje bezprostředním přijímáním skutečnosti bytí a pomalým uplýváním času či spíše spočínutím v klidném bezčasí. Není náhodou, že v roce 1935 se Zrzavého dílu dostalo vysokého uznání od proslulého italského malíře Giorgia de Chirica, zakladatele metafyzické malby.¹¹⁵ Infantilní úhel pohledu se ve zmíněných Zrzavého obrazech projevuje také v nepoměru velikosti postav: Jan je ve vztahu k Ježíšovi skutečně dítětem. V těchto malbách je podobně jako v obraze *Kázání na hoře* (1911-1912, tempera, olej, plátno) silně akcentováno láskyplné a důvěřivé odevzdání se dítěte Otci, jehož blízkost je zárukou jistoty a bezpečí. Poetičnost výjevů je pak odrazem téže dětské optiky, která nečiní rozdíl mezi snem a skutečností. V řadě obrazů této skupiny jsou nápadné bezpohlavní rysy zobrazených postav. Z psychologického pohledu je tento fakt dalším závažným dokladem mytopoetizace evangelijního tématu, viděného prizmatem dětské naivity a citové bezelstnosti.

Snový lyrismus s lehkým nádechem nostalgie je charakteristický pro výtvarný projev Vladimíra Komárka, který podobně jako Jan Zrzavý nazírá skutečnost dětskými naivními očima. O vlastní tvorbě v kontextu soudobého postmoderního umění říká:

115 de CHIRICO 2003

„Chci malovat kousek ticha v současném kultu ošklivosti. Nechci šokovat, abych na sebe upozornil. Maluju bezbranné lidi s citlivou duší.“¹¹⁶ Záměrně naivní zobrazení trojrozměrných předmětů, ignorující elementární principy perspektivy, dokládá inspiraci insitní lidovou tvořivostí. Vedle neokázalé, robustní a krajně redukované formy se jeho díla se vyznačují tichým utkvěním v čase či spíše v bezčasí snové dimenze bytí. Tento dojem je posilován tlumenou barevnou škálou, složenou pouze z několika málo tónů a zpravidla neurčitým monochromatickým pozadím.

Také výjev *Poslední večeře* (1998, olej, plátno) se vyznačuje aperspektivním pojetím s výrazně naivistickým zobrazením stolu v popředí. Světlá roucha Ježíše a apoštolů splývají s ubrusem stolu v bílé monochromii a pouze jejich kontrast s tmavošedým pozadím dodává malbě působení mělce reliéfní působení. K insitní tvorbě odkazuje rovněž pojetí postav, jejichž tváře jsou neindividualizované a zkratkově schematické, zato však opatřené nápadnými zlatými aureolami. Přes jisté odlišnosti nezapře obraz inspiraci Svatou večeří Jana Zrzavého, kterou evokuje i uspořádání postav kolem stolu. Důvěrné gesto sv. Jana, opírajícího hlavu o Ježíšovu hrud', zase připomíná Zrzavého malbu *Sv. Jan miláček Páně*.

5.3 Ironie (*J. Konůpek, J. Váchal, V. Vokolek*)

Již Jakub Deml ve svých esejích zcela oprávněně charakterizoval Jana Konůpka jako ironika.¹¹⁷ Ironická konfrontace Ježíšovy osobnosti se soudobou společností je v Konůpkových apokryfních výjevech velmi častá. Typickým příkladem je kresba *Překvapení u stolu* (1929, pero, tuš). Dva muži, s visáží soudobých intelektuálů, jsou vyrušeni z poklidného rozhovoru u jídla. Na protější straně stolu se náhle zjevuje postava Krista, oděná v tóze a majestátně převyšující své okolí. V tváři mužů se odráží nezměrný úžas, jejich gesta evokují okamžik před vyskočením od stolu a scéna tak nabývá mimoděk komický podtón. Spíše než o parafrázi motivu večeře v Emauzích jde o apokryfní scénu, zrozenou v autorově fantazii. Ironické ostří není obráceno proti Kristu, jehož postava je zobrazena se vznešenou důstojností, která ji psychologicky vyděluje z ovzduší žánrové scény. Ve skutečnosti míří Konůpkova ironie proti všednosti, banalitě a duchovní prázdnotě života sekulární společnosti, která vymýtila v člověku smysl pro esenciální náboženské hodnoty - posvátno, tajemství, bázeň a úctu k Absolutnu.

116 HUDEČKOVÁ 1999

117 DEML 1997

Mezi novodobými českými umělci zaujímal vůči křesťanství psychologicky snad nejkomplicovanější poměr Josef Váchal. Byl prototypem silné individuality, žárlivě střežící svou intelektuální i uměleckou nezávislost, neklidného ducha, bažícího po poznání zapovězených tajemství heretických rituů a okultních věd. Od roku 1902 se v Praze účastnil přednášek Theosofické společnosti, kam byl uveden svým otcem Josefem Alšem, stejně jako spiritistických seancí. Zabýval se magií, satanismem, pohanskými kulty, křesťanskou mystikou a rozmanitými herezemi. V roce 1932 napsal na objednávku Volné myšlenky rozsáhlý traktát *Církev a blouznivci*, představující hutné kompendium dějin herezí od raného křesťanství až po současnou dobu. Jeho obsedantní zájem o heterodoxii však nebránil tomu, aby se nestal velkým obdivovatelem ortodoxních středověkých mystiků a sběratelem spisů P. Antonína Koniáše, jezuitského misionáře a významného barokního homiletika.

Snad kvůli svérázné bezbřehosti Váchalových duchovních zájmů se christologické motivy vyskytují v jeho rozsáhlém výtvarném díle poměrně zřídka. Významným příkladem této složky Váchalova díla je *Poslední večeře* (1919, olej, plátno), mystický výjev s postavou Krista v symbolicky transformované podobě s dvěma páry paží, evokující početné Váchalovy výjevy z uctívání božstev esoterních heretických kultů. Opačný pól Váchalova ztvárnění podoby Krista, mnohem bližší tradičnímu pojetí, představuje výjev ukřižování na polychromovaném reliéfu *Oltář mystiků* (1916, polychromované dřevo). K vrcholům jeho grafického díla cyklus deseti černobílých dřevorytů *Mystikové a vizionáři* z roku 1913. Žádný z motivů není přímo christologický, méně esoterní symbolika, ideová střídmost a kompoziční ukázněnost těchto imaginárních portrétů mystiků reprezentuje polohu Váchalovy spirituální tvorby nepříliš vzdálenou křesťanské tradici. Pro Váchalův duchovní synkretismus je příznačné, že mezi křesťanské mystiky a vizionáře zařadil i renesančního mága, hermetika a kabalistu Agrippu z Nettesheimu.

Od počátku své tvorby byl Váchal umělecky respektován i v okruhu literárně činných katolických kněží. Nejcennějšími plodem jeho krátce trvající spolupráce s Jakubem Demlem jsou soubory ilustrací k dvěma knihám vydaných v roce 1912. Jedná se o Demlovu fantastickou prózu *Hrad smrti*, doprovázenou kongeniálními barevnými dřevoryty, a knihu mystických vizí A. K. Emmerichové *Hora proroků* v překladu J. Demla. Druhý jmenovaný titul překladatel dokonce dedikoval „v obdivu nad jeho *Mystiky a vizionáři*“ Josefu Váchalovi a ten jej doprovodil černobílými dřevoryty ve

stylu zmíněného cyklu. Celoživotně se Váchal přátelsky stýkal s P. Sigismundem Bouškou, který jeho výtvarnému dílu věnoval obsáhlou monografickou studii *Josef Váchal*¹¹⁸, publikovanou na pokračování v roce 1919 časopisem Týn. Přes svůj komplikovaný vztah ke křesťanství si Váchal patrně uvědomoval význam křesťanské víry pro duchovní, etickou a kulturní integritu Evropana a jeho rozchod s křesťanstvím nebyl nikdy definitivní.

Váchalův nezávislý a skeptický intelekt se sklonek k sarkasmu a ironii, který jej na jedné straně vedl k odmítání křesťanského dogmatu, mu současně umožnil prohlédnout nástrahy nacionálních a sociálních ideologií, bezohledně se deroucích na místo náboženství v sekularizující se společnosti jeho doby. Ve svém rozsáhlém literárním díle si Josef Váchal opakovaně tropil posměch z masových ideologií, stejně jako na druhé straně z černé magie, spiritismu a ostatních esoterních náhražek náboženství. Odhalení manipulativní demagogie sociálních utopií a duchovní bídy sekulárního humanismu jej inspirovalo ke kritické a ironické reflexi soudobého národního života.¹¹⁹ Jeho umělecká opozice vůči soudobé výtvarné avantgardě souzněla s ideovou opozicí k převládajícím liberálně-nacionálním a levicově-sociálním myšlenkovým proudům. To jej mimoděk přivedlo na stanovisko blízké křesťansky orientovaným intelektuálům.

Josef Váchal, podobně jako Jan Konůpek, občas výtvarně pojednával christologické motivy se sociálně kriticky namířenou ironií. Příkladem je barevný dřevoryt *Narození Páně* z knihy *Postyla kacířská* (1926). Uprostřed výjevu z hospodského interiéru se nachází Svatá rodina s Dítětem, podaná v expresionistické zkratce. Dveřmi vpravo vstupuje do lokálu žena s lahvemi na podnose, oknem vlevo nahlížíjí dovnitř dvě karikované figury s biskupskými insigniemi. Ironické působení výjevu dovršují dvě černě oděné postavy po obou stranách Svaté rodiny: osoba v uniformě Armády spásy, pateticky gestikulující směrem k Dítěti, a muž v obleku a cylindru, jediný obrácený zády k ústřední scéně. Muž, zřejmě burzián, se sklání nad zápisníkem a patrně kalkuluje výnos jakési spekulace. Ostří Váchalova sarkasmu se obrací jak proti bezduché liberální společnosti tak proti náboženskému formalismu v katolické církvi i protestantismu. Podobně jako u Jana Konůpka Váchalova společenská

118 BOUŠKA 1919

119 VÁCHAL 1990

satira je vedena z pozic hodnotově etických, čímž se kvalitativně odlišuje od ideologické předpojatosti tzv. sociálního umění.

Svérázný a kontroverzní pokus o reformu náboženské malby představuje dílo Vojmíra Vokolka. Také jeho malba nepostrádá sociálně kritický osten, jeho ironie je ovšem značně adresnější a více vyostřená, než je tomu v kresbách Jana Konůpka. Typickým příkladem Vokolkova sarkasmu je freska *Adorace rakety*¹²⁰ (1979-1982) v kapli odsvěceného kostela sv. Zikmunda ve Stráži pod Ralskem. Malba představuje početný zástup lidí obou pohlaví, různých stáří a profesí, stojících zády k divákovi a upírajících pohled k obzoru. Tam se zvedá k nebi mohutná silueta kosmické rakety, připoutaná k odpalovací rampě. V prvním plánu výjevu, za zády davu a přímo proti očím diváka, se vrší obrovské smetiště prázdných plechovek a vypitých lahví. Freska tak vedle satiry na zaslepenou adoraci techniky v sekularizovaném světě obsahuje i varování před bezohlednou devastací přírody, reálně ohrožující Zemi a hrozící expandovat i do okolního vesmíru.

Vojmír Vokolek se nesnaží zakrývat terč svého sarkasmu žádnou alegorií. Jeho malby zobrazují lidi v dobových oděvech, s módními účesy, slunečními brýlemi a dalšími atributy jeho současníků. Po stránce obsahové a kompoziční však jeho *Adorace rakety* evokuje výjevy s uctíváním pohanských model a satanských božstev od Josefa Váchala. Davová scéna ukazuje, jak ztráta individuálního vztahu člověka k Bohu jej degraduje na součást nerozumného davu, ovládaného jednak bezuzdnou touhou po uspokojování materiálních potřeb jednak masovým kultem bezduchých, vnějškově efektních hodnot. Étos sžíravé sociální kritiky ve scénách Vokolkových fresek je nepochybně žádoucí a oprávněný. V dílech typu *Adorace rakety*, kde se zcela vytrácí fenomén křesťanské zvěsti jako protipól ironizovaného života konzumní společnosti, však Vokolek již definitivně překračuje hranici mezi náboženským a sociálně kritickým obsahem malby. Odmítnutí církve uzнат tyto fresky za projev liturgického umění se jeví jako plně odůvodněné, stejně jako skutečnost, že mohly být realizovány jedině na stěnách odsvěceného kostela.

120 VOKOLEK 2000, 22

5.4 Desakralizace (K. Hlaváček, J. Zrzavý, A. Diviš, F. Ronovský)

S nástupem novodobých výtvarných proudů se v evropském umění 20. století projevuje fenomén desakralizace podoby Krista, který souvisí s výraznými proměnami náboženského cítění a společenského života. Obraz se začíná odlišovat od tradičních ikonografických vzorů nejen formálně, ale proměnou samotného pojetí obsahu, kdy Ježíšova osoba je redukována na podstatu svého lidství a zbavována svých božských atributů. Z teologického hlediska jde o projev heterodoxie, označované jako monofysitismus. Hlavním obsahem této proměny v novodobém umění je ztotožnění Krista s osobou člověka konfrontovaného s utrpením, ať už je jeho původcem válka, bída, bezpráví, nemoc, smrt anebo příčiny zcela vnitřní a subjektivní.

Fenomén desakralizace je pochopitelným důsledkem bouřlivých historických a sociálních proměn, spjatých se sekularizací společnosti a odsouváním náboženské víry do sféry individuálního života. Jeho zvláštním výrazem je umělcova sebeidentifikace s osobou Krista, která je častým fenoménem ve výtvarném symbolismu na přelomu století. V pozdější době je naopak běžné ztotožnění Ježíše s trpící lidskou bytostí, vydané všanc nepřátelským silám prostředí nebo osudu, podléhající v nerovném zápase a hynoucí bez naděje na spásu. Tento pohled je zpravidla doprovázen zjevnou empatií s bolestmi nevinně trpícího člověka, který je chápán jako univerzální symbol lidského údělu. Ve 20. století, době světových válek a totalitních režimů, však obraz strádání a smrti nevinného nabývá i určitý morální a protestní apel.

Z okruhu symbolistních prací je třeba zmínit kresbu *Můj Kristus* (1897, tužka, papír) Karla Hlaváčka, završující řadu jeho introspektivních autoportrétů. Umělcova zasmušilá tvář, zobrazená *en face* v přísné symetrii a stylizovaná do podoby Krista, odráží vnitřní neklid, rozpory a bolest.¹²¹ Podobně obraz Jana Zrzavého *Antikrist* (1908, olej, plátno) je výtvarnou metaforou, založenou na sebeidentifikaci, a nemá náboženský obsah. Mimořádně expresivní malba s ukřižovaným nahým „Antikristem“ v přízračné krajině s červeně zbarveným nebem je projevem autorovy hluboké duchovní a umělecké krize.¹²² Podobně i další novodobí umělci vyjadřovali své rozpory a zranění sebeidentifikací s Kristem, konfrontovali se takto se světem a vlastním nitrem a nacházeli duševní katarzi.

Kresba Jana Zrzavého *Kristus v zahradě Getsemanské* (1916, pastel) byla výše

121 URBAN 2006, 131

122 URBAN 2006, 136

zmíněna v souvislosti s krajní expresivitou, deformující Ježíšovo tělo do amébovitého tvaru. Postava Krista zde pozbývá nejen kristovských, ale do jisté míry i lidských rysů a stává se obrazem podivné, utrpením zdeptané a proměněné bytosti. Přesto o faktu Zrzavého víry nelze pochybovat. „Umění bylo, jest a bude vždy v podstatě uměním náboženským,“ píše v katalogu ke své výstavě pouhé dva roky po vzniku této kresby.¹²³ Hluboké psychické prožití Ježíšova utrpení v Getsemanské zahradě jej přivedlo k tomuto svéráznému zobrazení, vymykajícímu se typologii Krista nejen v tradiční, ale i umělcově osobní ikonografii. Absolutizace lidského rozměru Ježíšova duševního utrpení se projevila v radikální proměně formy, postrádající božské i lidské rysy.

Akcent na lidskou stránku Kristova utrpení a smrti nalezneme i v díle Aléna Diviše. Od počátku čtyřicátých let, kdy se vyrovnával s duševními traumaty, utrpenými začátkem války téměř dvouletým pobytem ve věznicích a internačních táborech, se opakovaně zabýval námětem Ukřižování. Diviš vytvořil vlastní ikonografický typ černého Krista se zvýrazněnými negroidními rysy ve tváři: nízké čelo, nadsazeně plochý nos a masité rty, který opakovaně obměňoval. Bolestně přivřené oči v olejomalbě *Kristus černochů* (1948, olej, plátno), vyhlížející pouze úzkou štěrbinou mezi víčky, evokují poslední okamžiky Ježíšovy smrtelné agónie. Volbou negroidních rysů Ukřižovaného autor sugestivně vyjádřil lidský rozměr tragédie jeho smrti v utrpení, bezmoci a opuštěnosti přirovnáním k údělu vydeděnců strádajících a umírajících na okraji společnosti. Motiv černého Krista není v našem umění ojedinělý, setkáme se s ním také v malbě Otty Stritzka (1965, olej, plátno).

Desakralizace podoby Krista je charakteristická rovněž pro naturalisticky cítěný malířský projev Františka Ronovského, upřednostňující náměty s mrtvým Ježíšovým tělem: *Kalvárie*, cyklus *Piety*, *Kladení do hrobu*. V obraze *Kladení do hrobu* (1960-1962, kombinovaná technika, enkaustika, plátno) je hybným momentem scény sugestivní vyjádření zápasu s tíží mrtvého těla, podobně jako je tomu i v početných sekulárních Ronovského obrazech s výjevem smrti, která se stala obsedantním tématem jeho pozdní tvorby. Horizontálně natažené Ježíšovo tělo, oděné pouze bílou bederní rouškou, je s námahou pozvedáno dvěma klečícími postavami. Tíže mrtvého těla je naturalisticky zdůrazněna v kolenou ohnutýma nohama, které svými chodidly dosud pevně spočívají na zemi. V levém dolním rohu obrazu se rýsuje otvor otevřeného hrobu,

123 SRP 2003, 27

jakýkoli náznak naděje na budoucí Vzkříšení chybí. S dominantní syrovostí a tragickou bezvýchodností výjevu kontrastuje pouze soucit vzbuzující bledé a nehybné Ježíšovo tělo.

5.5 Intelektualismus (B.Kubišta, M.Moucha)

V generaci umělců českého modernismu, formující se v období před první světovou válkou, byl nejsilněji intelektuálně založenou osobností Bohumil Kubišta. Od svých vrstevníků z české moderny se odlišoval jednak soustavným úsilím o hlubší porozumění psychickým zdrojům vlastní tvorby a jejich filozofické zdůvodnění jednak narůstajícím zájmem o duchovní obsah výtvarného díla, který jej nakonec vedl k rozchodu se Skupinou výtvarných umělců a naopak přiblížil symbolistům ze skupiny *Sursum*.¹²⁴ Své teoretické zásady, které jsou známy z korespondence s přáteli z uměleckých kruhů a z časopisecky publikovaných statí, se snažil ve vlastní tvorbě důsledně naplňovat. Duchovní obsah díla je v Kubištvě pojetí sdělován vnímateli skrze jeho „vnitřní formu“, kterou umělec vytváří především geometrickou kompoziční strukturou, tvarovou, číselnou a barevnou symbolikou.¹²⁵ Vnější či zobrazivá forma díla má být nápovědou k jeho vnitřní neboli transcendentní formě.

Krátký a pohnutý život nedopřál Bohumilu Kubištvě dosti času, aby své teoretické principy systematicky promyslel a pregnantně písemně formuloval, podobně jako to učinil jeho současník Vasilij Kandinskij v proslulém spise *O duchovnosti v umění* (1912). Kubištvovy teoretické vývody jsou bohužel stylisticky většinou neobratně formulovány a často i matou čtenáře nevhodně zvolenou terminologií, jako je např. „gravitačně ateistické nazírání“ v eseji *O duchovém podkladě moderní doby*.¹²⁶ Podobně tvrzení, že „Moderní morálka vede člověka k bohu prací“¹²⁷ zní jako ideologická floskule. Ve skutečnosti se však Kubišta takto poněkud násilně snaží rozlišit mezi „starou“ a „novou“ duchovností, z nichž první je položena na základech tradiční křesťanské víry a druhá se má rozvinout z intelektuální podstaty moderního života, jehož hybnými silami jsou věda, technika, průmysl a obchod. Z dnešního odstupu se takové úvahy pochopitelně jeví jako dosti naivní a utopické. Na druhé straně principiální blízkost s uvažováním Kandinského, jehož klíčový pojem „vnitřní znění“ je ostatně

124 NEŠLEHOVÁ 1984, 122-123

125 KUBIŠTA 1960b, 204

126 KUBIŠTA 1960c, 210

127 KUBIŠTA 1960d, 213

jazykově i významově blízký Kubištvě termínu „vnitřní forma“, dokazuje, že Kubištovo myšlení odráží duchovní podněty své doby.

Mezi Kubištvými publikovanými úvahami patrně nejúplněji shrnuje jeho teoretické myšlenky stať *O duchovní podstatě moderní doby* (1914). Zde formuluje svůj princip odhalení transcendentního obsahu či „vnitřní formy“ jevové skutečnosti „proniknutím do všech forem moderního života cestou skoro bych řekl empirickou“¹²⁸ (*penetrismus*). Toto umělecké pronikání vnější skutečností obrazně přirovnává k elektromagnetickému vlnění pronikajícím hmotou. Zdá se však, že si vzápětí uvědomuje riziko nedorozumění vinou povážlivě zvolené, fyzikálně-empirické metafory. Proto v závěru stati zřetelně obrací směr svých myšlenek k varování před materialistickým zplaněním života v moderní společnosti: „Nový život, který napíná lidského ducha příliš jednostranně (...) nechává ležet ladem celý komplex podvědomých mystických sil lidského ducha, které se hromadí, až si konečně naleznou průchod.“¹²⁹ Tento výrok zřetelně dokazuje, že Kubištvovi skutečně záleží na uměleckém zachycení duchovní dimenze bytí, kterou chápe jako primární a nezávislou na materii.

Dokladem Kubištova idealismu, přesvědčivějším než všechny teoretické úvahy, je jeho vlastní umělecká tvorba, která na rozdíl od ostatních modernistů klade soustavný důraz na duchovní obsah díla a jeho význam. Pro jeho kubistické malby je charakteristické prosvětlování a odhmotňování geometrických útvarů, které odkrývá „vnitřní formu“, transcendentní obsah zobrazených objektů.¹³⁰ Zvláštní úsilí věnoval zdokonalování geometrické kompozice svých maleb, neboť právě geometrie byla v jeho pojetí hlavním nástrojem k vyjádření „transcendentní formy“ uměleckého díla. Při konstrukci kompozičních sítí s oblibou užíval zlatého řezu, často uplatňoval i symbolické významy trojúhelníků a pravidelných mnohostěnů, takže jeho díla nabývají někdy až esoterický charakter. Pokusil se rovněž definovat vlastní systém barevné symboliky. „Jedná se hlavně o duchovní náplň nové formy,“ napsal v dopise Janu Zrzavému.¹³¹ Jestliže ve svých teoretických textech užívá termínu „ateistické nazírání“, chápe jej spíše ve smyslu „pokřesťanské“. Jaké místo však v jeho koncepci „nové“ duchovnosti zaujímal Bůh, zůstává nezodpověděnou otázkou.

128 KUBIŠTA 1960d, 217

129 KUBIŠTA 1960d, 218

130 NEŠLEHOVÁ 1984, 125

131 KUBIŠTA 1960a, 155

Nejvýznamnější Kubištovo dílo na christologické téma, *Vzkříšení Lazara* (1911-1912), dobře odráží principy jeho pojetí „nové“ duchovnosti, které umělec právě v té době promýšlel. Pro obraz zvolil výškově obdélný formát, komplikovaně odvozený z poměru zlatého řezu. Hrobní jáma s těžce procitajícím Lazarem je znázorněna přímo na dolním okraji plátna a sugeruje tak divákovi pocit, jako by stál na samém okraji otevřeného hrobu, na jehož protějším straně se pozvedá v majestátním gestu postava Krista, obklopená dvěma Lazarovými sestrami. Tato ústřední skupina, jasně uspořádaná v kompozičním mnohoúhelníku, tvoří první plán scény, za nímž po obou stranách stojí zástupy přihlížejících, z nichž někteří doprovázejí událost vzrušenými gesty. Výjev, rovnoměrně osvětlený rozptýleným světlem, se odehrává na pozadí skály, otevírající skalním oknem výhled do vzdálené krajiny. Tato kulisa je patrně inspirována Poussinovým obrazem z roku 1638 *Sbírání many*. Daleko závažnější je charakteristická dynamika a exaltované produchovnění forem, které jsou Poussinovu baroknímu klasicismu cizí a evokují spíše manýristický styl El Grekův.¹³²

Majestátní postava Krista velitelským gestem zdviženou pravicí křísí mrtvého Lazara, pomalu procitajícího a těžce se zvedajícího na loktech. Zatímco jedna z exaltovaných sester se vrhá u Kristových nohou na kolena s tváří k zemi, druhá se sklání na okraji hrobu, dramaticky gestikuluje a užasle zírá na probouzejícího se bratra. Kromě červené barvy roucha, dynamicky zřaseného v ostrých záhybech, je Ježíšova dominantní role ještě několikanásobně vyjádřena kompozičními prostředky:

1. Vzpřímená Ježíšova postava dělí šíří plátna v poměru zlatého řezu.
2. Jeho hlava tvoří vrchol kompozičního obrazce ústřední skupiny v prvním plánu.
3. Jeho hrud' se nachází v místě průsečíku dvou hlavních kompozičních diagonál.

Dolní polovina Lazarova těla je zavinuta do plátna, mrtvolně šedá pokožka jeho hrudníku a paží má zelenavý nádech a splývá z barvou hrobní jámy. Vnitřním obsahem scény, její „transcendentní formou“, je oživující působení světlodárného, nehmotného a aktivního ducha na temnou, těžkou a pasivní hmotu. Tento význam je kromě volby evangelijního námětu vyjádřen v zobrazení obou hlavních postav a jejich vztahu ještě v několika symbolických rovinách. Vertikální a dynamická postava Ježíšova, evokující ohnivý plamen, kontrastuje s horizontálním a zvolna procitajícím tělem Lazarovým stejně jako červená barva jeho roucha s nazelenale šedou Lazarovou pokožkou. Šedá

132 NEŠLEHOVÁ 1984, 112

barva připomíná chladnou horninu, v níž je vysekán hrob, zelená má podle Kubištiny barevné symboliky význam zániku a smrti.

Mezi českými umělci druhé poloviny dvacátého století je svým cílevědomým intelektuálně motivovaným zájmem o duchovní obsah výtvarného díla Bohumilu Kubištinovi blízký Miloslav Moucha. Roku 1968 emigroval do Francie, kde se po období experimentů s konceptuální tvorbou vrátil na sklonku sedmdesátých let k malbě. V následujících letech vytvářel formálně minimalizované malby bodů v prostoru, které nazýval „nástroje k meditaci“. Výtvarná tvorba je v jeho pojetí především prostředkem k meditaci a poznání: „Umění jsem vždy považoval a považuji ne za cíl, ale za prostředek, za nástroj poznání. Není to asi, tuším to, nástroj nejadekvátnější, ale byl mi určen, a než se snad dostanu k jinému, musím zacházet s tímto co nejlépe, co nejpřesněji a s respektem.“¹³³

Mouchovy malby ze sedmdesátých až devadesátých let jsou převážně abstraktní a založené na geometrických principech. Ačkoli je Mouchovi blízký Kubištův výtvarný intelektualismus, liší se od něj - vedle abstraktního pojetí - zásadně odlišným uplatněním geometrie. Na rozdíl od Kubištiny se nezabývá pečlivým rýsováním komplikovaných geometrických sítí, přesným výpočtům poměrů zlatého řezu a spekulacím o geometrickém vyjádření „vnitřní formy“. Jeho nazírání geometrických forem je ryze intuitivní a přístup k jejich výtvarnému zpodobení především vizuální. Sám o tom říká: „Bod maluji jako někdo jiný zátiší nebo krajinu.“¹³⁴ V těchto abstraktních kompozicích Moucha obvykle nechává zřetelnou texturu pozadí i na ploše samotných geometrických útvarů. Výjimkou je přísně geometrický *Cyklus podle sv. Jana* (1987-1988).

Intuitivní přístup k zobrazení geometrických objektů však představuje pouze jednu, vnější stránku Mouchovy tvorby. Geometrickým objektům vkládá vždy jistý symbolický význam: „Tam, kde člověku nestačí slova k vyjádření jeho poznání, uchyluje se k symbolům. Symboly, svým obsahem nejbohatší, jsou nejjednodušší formy, kterým říkáme geometrické.“¹³⁵ Elementární geometrické formy nabývají v Mouchově díle často kosmogonický význam. Roku 1989 jej setkání s netradičně pojatým francouzským překladem bible inspirovalo k vytvoření pozoruhodného a rozsáhlého cyklu abstraktních kreseb, dřevorytů a maleb pod názvem *Berešit*. Výraz *Berešit* je prvním slovem 1. knihy

133 MOUCHA 2007, 149

134 MOUCHA 1999, 23

135 MOUCHA 1999, 116

Mojžíšovy Starého Zákona, pojednávající o šesti dnech stvoření světa Bohem. Tento kosmogonický cyklus abstraktních kompozic, sestávajících z elementárních geometrických i organických tvarů, je výtvarným i intelektuálním vyvrcholením Mouchova díla.

5.6 Zniternění (*B.Reynek, M.Medek, J.Šerých*)

Grafické dílo Bohuslava Reynka se odvíjí ve dvou hlavních námětových liniích: výjevy z rodného statku a krajiny a biblické výjevy ze Starého i Nového zákona. Umístění biblických postav a dějů do prostředí venkovského domova však dokazuje, že duchovní obsah a význam obou tematických linií je vlastně jeden a tentýž. V důvěrném sejetí s krajinou domova a přírodním rytmem i v hlubokém prožívání osobní víry nacházel umělec smysl života i tvorby navzdory bezpráví a absurditě doby. Venkovská krajina, dvůr statku a zahrada jsou posvěceny kroky a přítomností Ježíše a jeho učedníků, rostliny, ptactvo i domácí zvířata jsou svědky biblických událostí. V nejprostším je přítomnost posvátna pocíťována nejintenzivněji a nejbližší.¹³⁶ V intimitě všedního života nachází umělec vědomí Boha, jako původce bytí všech bytostí a věcí a jako příčiny přírodního rytmu a všeho dění.

Osoby, zvířata i venkovská krajina na Reynkových grafických listech spočívají v metafyzickém bezčasu, které je vyděluje z podmíněnosti náhodou i z historických souvislostí. Umělec odvrhne vše zbytné a dočasné, soustředí se na podstatné a na trvalé a propůjčuje tak věcem nejprostším i samotné všednosti jejich bytí sakrální význam. Reynkova spiritualita se opírá o důvěrný vztah k nejobyčejnějším věcem jeho domova, skrze prodlévání v jejich blízkosti se dotýká Boha jako metafyzického kořene bytí. Druhý pól jeho duchovnosti je neokázalá, hluboce osobní víra, každodenně prožívaná v neustálé kontemplaci Božího slova. V jeho výtvarném (a stejně tak básnickém) díle se to projevuje zmíněnou projekcí biblických událostí do prostředí venkovského domova. S tím souvisí i reflexe Ježíšova utrpení jako předobrazu lidského života, v němž všechny bolesti a strádání nacházejí své opodstatnění a význam.

Pašijové téma prochází Reynkovým grafickým dílem od počátků až do umělcovy smrti a nejčastěji je zastoupeno v mnoha variacích na náměty Veroničiny roušky, ukřižování a piety. Jak bylo zmíněno výše, podstatným rysem Reynkových monotypů s

136 NOVÁK 2007

pašijovou tematikou je vyhrazení červené barvy pro zdůraznění krvácejících ran. Krvácející rána na Ježíšově těle je obrazem klíčového významu v Reynkově díle básnickém i výtvarném: krev obětovaného Spasitele omývá lidské viny a rána na jeho těle je otevřenou branou k spáse a věčnému životu. Krvácející rána je rovněž symbolem Kristových následovníků, kteří podstoupili mučednickou smrt (sv. Jan Křtítel) anebo si intenzivním prožíváním Ježíšovy oběti přivodili přenesení stigmat na vlastní tělo (sv. František z Assisi). V Reynkově díle to reflektují grafické listy *Hlava Jana Křtitele na míse* (1966, suchá jehla, monotyp), *Svatý František s hrdličkou* (1965, suchá jehla, monotyp) nebo *Svatý František s vlaštovkami* (1966, suchá jehla, monotyp). Pro stálou přítomnost a početné variace motivu krvácející rány není přehnané v souvislosti s dílem Bohuslava Reynka hovořit o mystice Kristových ran. Samotné dílo je potom průzračným vyjádřením hlubokého prožitku víry, který mu dodává uměleckou autenticitu a nadčasovou platnost.

Podle vlastní interpretace Mikuláše Medka jde v jeho tvorbě o vnitřní psychický obraz či model vnější objektivní skutečnosti: „Vnitřní model není autonomní předmět našeho vědomí, ale ... je projektem pohybu světa reality v nás.“¹³⁷ Pojem modelu vykládá jako „názornou optickou zprávu o opticky nesdělné skutečnosti“.¹³⁸ Zdůrazňuje paralelní podíl výchozí představy a tvůrčího procesu na vytvoření díla: „Na začátku práce znám svůj cíl, ale nevím, jaký bude. Procesem práce svůj cíl nehledám, ale dovídám se o něm, jaký je, a poznávám jej“.¹³⁹ Posmrtně publikované Texty Mikuláše Medka dokládají, že umělec metodicky usiloval o pochopení vlastního tvůrčího procesu a odhalení psychických sil, které jej utvářejí.

Ve svých zápiscích promýšlel Medek osobitou teorii tvorby a dospíval k pronikavě přesným formulacím, majícím charakter pouček: „Je „něco“ (událost). Toto něco je cílem mé cesty. Cesta je proces uskutečňování obrazu. (...) Obraz je tedy jakousi citlivou plochou, přes kterou se přehnala tato událost a pokračujíc v procesu, pohybu, zanechala za sebou předmětnou zprávu o své existenci v soustavě stop a otisků“.¹⁴⁰ Toto závažné sdělení vypovídá jednak o charakteru tvůrčího procesu jednak, a to především, dokazuje, že obraz pro Medka není pouhým gestickým záznamem autorova psychického

137 MEDEK 1995, 88-89

138 MEDEK 1995, 263

139 MEDEK 1995, 225.

140 MEDEK 1995, 234

stavu, ale otiskem těžko definovatelné objektivní skutečnosti („něco“), která je povahou duchovní, nezávislá na umělcově vědomí a autonomně se vyvíjející.

Zmíněnou psychickou realitu nelze ztotožnit s podvědomím, kterému je přisuzována zásadní role v surrealistickém tvůrčím procesu. Již na počátku padesátých let se Mikuláš Medek odklání od tvorby ovlivněné surrealismem a jednoznačně to ve svých záznamech konstatuje: „Jestliže chci oslavovat vědomí jako sourozence reality a jestliže chci tvrdit, že vědomí a realita, bytí a skutečnost jsou jediné elementy hodné zájmu, neznamená to nic menšího, než že se za surrealistu nepovažuji.“¹⁴¹ Od svých subjektivních existenciálních úzkostí se umělec průběhu tvůrčího zrání obrací k stále hlubšímu zkoumání a poznávání objektivní transcendentní skutečnosti.

Produchovní malby, příznačné pro zralé dílo Mikuláše Medka, je patrné nejen v užším okruhu spirituálních námětů, ale i obecněji v symbolice světla, barev i tvarů. Světlo prodírající se svrchní vrstvou průsvitné, narušené či odpreparované hmoty, ozařuje její složité vnitřní struktury a naznačuje aktivní duchovní princip, skrytý „život“ hmoty. Dominantní královská modř a červená barva mučednictví odkazují přes Rouaultovo dílo až k tradici malby katedrálních vitrají. Mezi dosud převládajícími znaky ostnu a rány se objevuje kříž a trnová koruna a symbolika bolesti a utrpení začíná nabývat významu oběti, jako je tomu v obraze *Rána v boku* (1960, olej, email, plátno). V letech 1960-1962 umělec tvoří v modré monochromii cyklus *Kříž železa* a paralelně cyklus *Maso kříže*, který je jeho variantou v červené monochromii.

Vedle kříže se symbolem zvláštního významu stává v Medkově tvorbě srdce v podobě rudě žhnoucí koule. Oba motivy se objevují ve spojení v obraze *Zuřivá monstrance* (1967, olej, email, plátno), zatímco ve *Studii k oltářnímu obrazu* (1967, olej, email, plátno) se kříž pojí s třetím podstatným symbolem – s trnovou korunou. V těchto malbách se Medek připravoval k řešení oltářního obrazu *Božského srdce Páně* (1970, olej, email, plátno) pro kapli v Kotvrdovicích, kde výtvarně účinným a myšlenkově vytríbeným způsobem všechny tři motivy v jeden integrální mnohvrstevný symbol. Rudě žhnoucí koule uprostřed kružnice z trnů a zlatě zářící mezikruží s rameny kříže jsou symbolem nejvyšší lásky, vydávající se smrtí na kříži v oběť. K této působivé výtvarné metafoře se autor vrátil ještě ve volném obraze *Magnetická květina* (1971, olej, email, plátno), který je barevnou variací ústředního motivu kotvrdovického oltáře.

141 MEDEK 1995, 89

Podobně cyklus *Roušky* (1970-1971, olej, email, plátno) je uměleckým výrazem bolesti, reflektované z úhlu křesťanské víry a nacházející svůj smysl v oběti.

Styl Mikuláše Medka charakterizuje náročná výstavba obrazu z několika barevných vrstev a dokonalé provedení detailů na každém čtverečním centimetru obrazové plochy. Zatímco vrstvení barev ovlivňuje fyzikálně-optické působení malby, preciznost v detailu má v umělcově chápání filozofický smysl, který vysvětluje těmito slovy: „Je to jako u gotické architektury, která má v sobě věci, které nikdo nikdy neuvidí, ale které tam jsou, a to z toho důvodu, aby ta architektura tvořila jeden totální celek, který je určen pro existenci, nikoli pouze pro vnímání. Není to žádná krása pro oko, ale je to čistě pro existenci“.¹⁴² V tom je příčina, proč početná Medkova díla působí bez ohledu na námět produchovnělou, až sakrální krásou. Vedle vytříbené kompozice, delikátních vnitřních světél a jemných valérů dvou dominantních „aristokratických“ barev se na tom podílí také dojem minuciózního provedení všech detailů, definitivnosti a dovršenosti malby, evokující deskové obrazy středověkých mistrů.

Dílo Jaroslava Šerých inspirované evangeliem je z hlediska obsahu podobně bohaté a rozmanité jako po stránce formy. Vedle universálně rozšířených pašijových námětů v něm nalezneme také řadu výjevů, se vzkříšeným Kristem, které jsou v novodobém českém malířství dosti vzácné. S vývojem umělcova stylu a vzdalováním se od informální malby klesá míra expresivity jeho projevu. To lze dokumentovat na třech provedeních výjevu ukřižování z různé doby. Obraz *Náruč zvěsti I* (1972-1983, kombinovaná technika, polyester) zachycuje výjev ve vysoce abstrahované podobě archetypálních znaků, vyznačující se silnou, až drásavou expresivitou. *Náruč zvěsti II* (1984, kombinovaná technika, plátno) nepostrádá dramaticnost, ale dokonale vyvážená reliéfní kompozice, tlumené přechody barev a intimita výjevu navozují převládající harmonický účín. *Jádro oběti* (1993, kombinovaná technika, plátno) je pojednáno v bílé monochromii a barevné řešení obrazu působí vážně radostným, až slavnostním dojmem. Jásavě červený valér rány v Ježíšově boku je spíše barevnou esencí radosti nežli prolité krve.

Náměty se vzkříšeným Kristem, mimo samotný výjev zmrtvýchvstání, nejsou v oblasti novodobé české malby příliš obvyklé. Sporadický výskyt jejich zpracování zdaleka neodpovídá jejich významu v kontextu křesťanské víry, neboť jejich radostné

142 MEDEK 1995, 265

poselství je protipólem tragických událostí pašijí. Fenomén naděje je přítomen již ve zmíněném obraze *Jádro oběti*, který se takto liší od díla *Rána v boku* Mikuláše Medka, s nímž jinak námětem i formou blízce souvisí. Obraz *Noli me tangere* (1995-1996, kombinovaná technika, plátno) pojednává tradiční ikonografický námět setkání vzkříšeného Ježíše s Marií Magdalenou poblíž prázdného hrobu. Delikátní kresba ženské hlavy v teplých barvách, jen málo vzdálená veristickému pojetí, reprezentuje smyslovou realitu tohoto světa a kontrastuje s průsvitnou a nehmotnou siluetou Ježíše v chladných valérech, odkazující k transcendentní skutečnosti budoucího života.

Bílá monochromie, která se od poloviny osmdesátých let stává pro hlavní linii umělcovy tvorby charakteristickou, vytváří protipól jeho informálních maleb z šedesátých let s převládajícími tmavými barevnými tóny. Bílá barva nabývá řadu symbolických významů z oblasti duchovního života: vztahuje se k světlu, tichu, čistotě, usebrání, vnitřnímu zření a kontemplaci. Mohlo by se zdát, že temná a světlá barevnost umělcova raného a pozdního období stojí v ostré kontradikci, podobně jako obecný zápor a klad. Přesto zde existuje vnitřní kontinuita tvorby, neboť křesťansky smýšlející umělec nevnímá takové kontradikce jako nesmiřitelný rozpor. Pro věřícího člověka jsou fyzický a duchovní život, všední a posvátná událost, utrpení a radost, pouze dvěma stranami téže mince lidského bytí. Bílá barva je barvou nezničitelné naděje, že každá ztráta, bolest, utrpení i smrt nám jednou při pohledu z druhé – transcendentní strany našeho bytí odhalí svůj smysl.

Monochromatické pozadí s dominancí čisté běloby, pokrývající celou plochu plátna kolem hlavního abstraktního či abstraktně-figurálního motivu, může nabývat dvojí význam: jednak reálného prostoru, prozářeného skrytou přítomností Boha, který pouhým svým bytím udržuje vše stvořené v jeho trvání a existenci, jednak transcendentního prostoru v jeho nekonečných, duchovním světlem naplněných dimenzích, otevírajících se našemu budoucímu životu. Oba významy se přitom v díle Jaroslava Šerých prostupují. Toto chápání významu bílého pozadí malby blízce souzní s názorem Vladimíra Vašíčka, který také vychází z výtvarných postupů informelu, ale vyjadřuje se ryze abstraktní formou: „Cílem mého malování je světlo a jednota všech věcí, jednotnost hmoty, jejímž nejsubtilnějším projevem je světlo – světlo nikoliv jako záhadné fluidum osvětlující předměty, nýbrž jako síla, tvořící existenci předmětů.“¹⁴³

143 MALIVA 2009, 67

Ostatně také k dílu Jaroslava Šerých náleží linie čistě abstraktní malby, nevázející se k ikonografickým námětům, nepochybně však nesoucí náboženský význam: *Hostina poznání* (1985), *Patření* (1986), *Zjevení* (1992), *Milost* (1992, vše kombinovaná technika, plátno), *Mysterium caritatis* (1992, kombinovaná technika, dřevo). Obrazy abstraktních forem s výrazným uplatněním světla, přicházejícího z nedefinovatelného zdroje, nejsou prosty vizuálně působivé harmonie barev a subtilních malířských i plastických detailů, obracejí však divákovu mysl k realitě za hranicí smyslového světa. Podle mého názoru jsou tyto malby svědectvím velké pokory ve vztahu ke stvořenému a současně i veliké odvahy v úsilí vyjádřit osobní reflexi nejhlubších tajemství víry. Podobně jako v duchovní poezii zápasí básník o vyslovení nevyslovitelného, v těchto obrazech se pokouší malíř – bez opory v ikonografické tradici – zachytit výtvarnými prostředky neviditelnou skutečnost. V různých obdobích své tvorby Jaroslav Šerých stále překračoval tenkou hranici mezi smyslovým a duchovním a zachycoval do svých obrazů otisk metafyzické reality, která daleko přesahuje rámec našich běžných zkušeností i představ.

6. Obraz Krista v novodobém liturgickém umění

Novodobý umělec hledá autentický subjektivní výraz spojený s originalitou formálního projevu a tento svobodný přístup se odráží rovněž v jeho vztahu k filozofii, etickým hodnotám i náboženství. Na sklonku 19. století se individuální umělecké cítění dostává do konfliktů s tradičními mody náboženské malby, a proto vznikají novátorská nábožensky inspirovaná díla v oblasti volné tvorby, zatímco liturgické umění ustupuje na dlouhou dobu do pozadí. Dramatické historické a společenské proměny v první polovině a totalitní politický režim v druhé polovině 20. století mají svůj podíl na tom, že umělecky významné liturgické realizace v českých zemích před rokem 1989 jsou nepočtené. Poté dochází k novému rozvoji liturgického umění v souvislosti s adaptacemi stávajících sakrálních prostorů a budováním nových kostelů a kaplí.

6.1 Oltáře, korouhve a nástěnné malby

6.1.1 Mikuláš Medek: *Kříž* - Oltářní obraz v kostele sv. Petra a Pavla v Jedovnicích (1963, olej, email, plátno)

Oltářní obraz Mikuláše Medka ve farním kostele sv. Petra a Pavla v Jedovnicích spolu s jeho oltářem v kapli Nejsv. Srdce Páně v Kotvrdovicích a křížovou cestou v kostele sv. Josefa v Senetářově představuje mimořádné dílo nejen svou výtvarnou, ale i morální hodnotou jako jedna z mála umělecky významných realizací v liturgickém prostoru, které se podařilo uskutečnit v křesťanství nepřátelském ovzduší komunistického režimu. Oltářní obraz vznikl jako součást velkorysé adaptace liturgického prostoru kostela v Jedovnicích v letech 1962–1963, jejímž iniciátorem byl děkan P. František Vavříček a na níž se kromě Medka podíleli další významní soudobí umělci (Jan Koblasa, Karel Nepraš, Ludvík Kolek, Josef Istler). Ústředním prvkem liturgické adaptace je nový hlavní oltář, sestávající z obrazu *Kříže* od Mikuláše Medka a retáblového rámu od Jana Koblasy. Součástí oltáře byly původně také mramorový obětní stůl a tabernákl Jana Koblasy, které byly později odděleny v rámci nové liturgické úpravy v duchu II. Vatikánského koncilu.¹⁴⁴

144 HARTMANN 2002, 169

Námět kříže jako symbolu utrpení, oběti a vykoupení na jedovnickém oltáři souzní s motivy dvou obrazových cyklů *Maso kříže* a *Kříž železa*, na kterých autor pracoval v letech 1960-1962, tedy v době bezprostředně předcházející.¹⁴⁵ Na karmínovém pozadí oltářního obrazu vystupuje kříž ve světle modrých valérech, jehož svislé břevno jako by přesahuje horní i dolní hranu příčně obdélného formátu (200 x 300 cm). Oko diváka přitahuje kruhový útvar „srdce“ v místě křížení, které vyzařuje v zlatých odstínech a tvoří kompoziční, světelné i významové centrum obrazu. V duchu Medkova stylu 60. let je malba utvořena mnohvrstevnou barevnou strukturou, jejichž jednotlivé vrstvy jsou „preparovány“ v tvůrčím procesu. Použitím emailů a lazur, které odrážejí dopadající světlo způsobuje dojem světelného vyzařování obrazu, jehož ohniskem je zlatožlutý útvar „srdce“, ale které se šíří rovněž z početných světlých plošek v objektu kříže i na pozadí.

Osobu Ježíše Krista, božského Spasitele lidstva podstupujícího v dobrovolné oběti mučednickou smrt utrpením na kříži, zde Mikuláš Medek vtělil do integrálního symbolu kříže, v kterém ztotožňuje postavu Božího Syna s nástrojem jeho umučení. Rány na těle umírajícího Ježíše včetně jeho probodeného srdce se v této identifikaci projevují jako stopy násilí na rozdíraném a „zraňovaném“ povrchu kříže. Pro toto období Medkovy malby je rovněž příznačné převládající použití barevných odstínů pouze dvou symbolickými významy zatížených barev – červené a modré, které je zde pro vyznačení privilegovaného prvku kompozice doplněno třetí základní barvou – zlatě opalizující žlutou, která vyznačuje láskou sálající probodené srdce obětovaného Krista. Tento symbolický princip – ztotožnění postavy Krista s křížem uplatnil autor ještě v roce 1971 při malbě křížové cesty pro kostel sv. Josefa v Senetářově.

Kompozici oltářního obrazu účinně doplňuje retáblový plastický rám sochaře Jana Koblasy. Masivní pravouhlý rám s konvexně vypjatou horní hranou je bohatě osazen asambláží z ready-made fragmentů dřevěného dekoru. Ve shodě s barevným laděním interiéru kostelní lodi je převládající barvou retáblového rámu bílá, pouze lišta oltářního obrazu a čtyři rohová pole rámu jsou zlatě matované. Barevné provedení rámu tak symbolicky zdvojuje motiv kříže na oltářním obraze. Šířkově obdélná dispozice oltářního obrazu i retáblu byla patrně zvolena s ohledem na tvarový soulad mezi tělesem oltáře a prostorem relativně nízké a široké pozdně barokní lodi farního kostela.

145 HARTMANN 2002, 170

6.1.2 Mikuláš Medek: Oltářní obraz v kapli Božského srdce Páně v Kotvrdovicích

(1970, olej, email, plátno)

Při práci na oltářním obraze Božského srdce Páně v kapli v Kotvrdovicích na Blanensku Mikuláš Medek s novou tvůrčí invencí propojil a umocnil motiv kříže a srdce - dva nejvýmluvnější symboly spojené s Ježíšovou zástupnou obětí na Kalvárii, na kterých již dříve založil i kompozici oltáře v blízkých Jedovnicích. Pro oltářní obraz zde zvolil netypický formát, složený z horní výškově obdélné části s hlavním motivem a dolní šířkově obdélné části s vedlejšími motivy. Dolní zlatožluté obrazové pole je rozděleno dvěma svislými lištami na způsob středověkého triptychu. Horní červené pole naopak srůstá se střední částí dolního „triptychu“ v jeden obrazový celek, což je i barevně stvrzeno tím, že v oranžových odstínech plynule přechází do žluti dolního pole.

Hlavní motiv Božského srdce je zobrazen jako rudá žhnoucí koule vytvářející kolem sebe zlatožlutě zářící kruh jako aureolu. Tato kruhová aureola je ve směru vertikální i horizontální osy přerušena dvěma dvojicemi temně rudých hranolů, které společně naznačují schéma kříže. Oba klíčové symboly jedovnického oltáře – srdce a kříž - jsou zde ještě intimněji spojeny v jediný integrální symbol – srdce ukřižovaného v zářivé aureole. Významová i formální pevnost jejich spojení je zdůrazněna ještě třetím symbolem – černou trnovou korunou, která zlatou aureolu s ukřižovaným srdcem obkružuje a barevně odděluje od červeného obrazového pole.¹⁴⁶ Formu trnové koruny na oltáři v Kotvrdovicích Mikuláše Medek opětovně uplatnil při zobrazení téhož motivu v prvním zastavení křížové cesty v Senetářově.

V dolním zlatožlutém šířkově obdélném poli jsou v černých obrysových liniích schematicky zobrazeny nástroje Kristova umučení a další předměty spojené s pašijemi: důtky, tři mince (symbol odměny za Jidášovu zradu), kleště, kříž, hřeby, tři kostky (vrhané vojáky ve hře o Ježíšův šat), kladivo, kopí, rákos, houba a palmová ratolest. Celkem jde o jedenáct pašijových symbolů, které jsou všechny svým schematickým provedením, svou barvou i kompozičním umístěním podřízeny hlavnímu motivu v horním červeném poli. Soustředěním elementárních symbolů zde Mikuláš Medek dokázal v jediném oltářním obraze ve zkratce vyslovit celý pašijový příběh Božího Syna.

146 výklad symbolů je uveden v oddíle 5.6

6.1.3 Ludvík Kolek: nástěnné malby v kostele sv. Janů v Brně-Bystrci (1961) a v kapli sv. Rocha v Hustopečích (1964–1965)

Ludvík Kolek provedl malby v konše a na klenbě presbytáře v kostele sv. Janů v Brně-Bystrci, které tvoří programový celek na téma eucharistické modlitby: „Přikaž svému svatému andělu, ať ji (oběť) přinese na tvůj nebeský oltář.“¹⁴⁷ Ústředním výjevem malby v konše presbytáře je dvojice mladých mužů, pozvedajících na nohy bezvládné krvácející tělo obětovaného Krista. V navazující scéně na klenbě pětice andělů v podobě mladých mužů, vynáší Ježíšovo tělo k nebi. Výjevy jsou podány se značnou expresivitou, která se později rozvinula právě na malbách v novorománské kapli sv. Rocha v Hustopečích.

Ústřední scéna cyklu maleb v kapli sv. Rocha na Křížovém vrchu v Hustopečích (1964–1965) – *Ukřižování* se nachází v závěru presbytáře a je obklopena výjevy *Bičování* na levé a *Korunování trním* na pravé straně. Přes poměrně stísněný prostor nevelké kaple působí *Ukřižování* monumentálním dojmem, kterého autor dosáhl promyšlenou kompozicí výjevu na konkávní ploše stěny, symetricky otevřené dvěma pseudorománskými okny. Do osy apsidy umístil kříž s Ježíšovým tělem v nadživotní velikosti, s hlavou a pažemi zasahujícími až do konchy, a do pásu nad okny truchlící postavy, blížící se z obou stran k Ukřižovanému. V meziokenním prostoru u paty kříže namaloval setníka, zaklánějíciho hlavu vzhůru a protínajícího dlouhým kopím Ježíšovo srdce.¹⁴⁸ V odlišně pojatých malbách v lodi kaple – *Pieta* a *Setkání Krista s matkou* se již projevíly tendence k plošnému a znakovému výrazu, které umělce později přivedly k abstraktní tvorbě.

6.1.4 Další oltáře, korouhve a nástěnné malby

Ludvík Kolek, autor projektu kostela sv. Josefa v Senetářově, navrhl rovněž liturgické vybavení interiéru a vytvořil malby hlavního oltáře. Oltářní triptych, jehož teologickým programem jsou tři osoby Boží Trojice a jejich účast na dějinách Spásy, sestává z výjevů *Stvoření světa a člověka*, *Poslední večeře* a *Svatého Ducha* (1969–1971). Všechny tři obrazy jsou pojednány ve střídmych znakově-abstraktních formách, které nepostrádají napětí a dynamiku, a malovány v redukované škále tří základních barev (bílé, červené a černé) na monochromaticky modrém obrazovém poli s využitím

147 VIEWEGHOVÁ 1994, 15

148 více o expresivním pojetí výjevu v oddíle 4.4

techniky rozprašování barev.

Pozoruhodnou liturgickou realizací je hlavní oltář *Kristus Král vesmíru* (1984) v kostele v Zakřanech u Brna, který je společným dílem sochaře Miloše Vlčka a malíře Vladimíra Svobody. Ústředním výtvarným prvkem oltáře je řezba krucifixu, předsazená před rozsáhlý, šířkově orientovaný obraz v závěru přesbytáře. Námětem obrazu je vesmír, adorující ukřižovaného Spasitele. Pro kapli Vzkříšení ve Vratislavicích nad Nisou vytvořil oltářní obraz *Vzkříšení* (2003) Petr Veselý. V minimalisticky redukováném pojetí se mezi dvěma anděly zjevuje silueta Krista, negativně vymezená červenou mandorlou na bílém obrazovém poli a zdánlivě se chystající vykročit z plátna do prostoru presbytáře.

Milivoj Husák vytvořil pro zimní kapli kostela Vzkříšení Páně ve Slavkově monumentální imaginativní nástěnnou malbu *Kristus a Petr na jezeře Genezaretském* (1990), která bohužel zanikla při rozšiřování kostela. Od téhož autora pochází malba na vnějším průčelí kapucínského kostela sv. Jana Křtitele ve Znojmě s námětem *Vzkříšeného Krista* (2008). Milivoj Husák se v posledních dvou desetiletích podílel rovněž na liturgické výzdobě řady nově budovaných soukromých kaplí. Významným příkladem těchto realizací je kaple Biskupského gymnázia v Brně, pro kterou vytvořil mimo jiné pozoruhodný abstraktní oltářní obraz *Nejsvětějšího srdce Ježíšova* (1993–1994, akryl, tmel, laťovka).

Karel Rechlík je autorem oltáře s motivem *Kříže* (2004, akryl, plátno) v Duchovním centru P. Martina Středy a bl. Marie Restituty v Brně-Lesné. Dynamicky pojatá malba na nešepsovaném plátně znázorňuje metaforickou, světelnou proměnu kříže z nástroje smrti ve "strom života". Čtvercová obrazová plocha je rozvržena do čtyř menších čtvercových formátů, které byli při instalaci odděleny spárami, odhalujícími stěnu. Univerzální symbol kříže se tak objevuje v kompozici dvakrát: jednou v malbě z podhledu a v diagonální perspektivě, podruhé jako křížové dělení celkové kompozice - tedy jako "negativní" spára mezi obrazovými částmi.

Pro realizace v liturgickém prostoru využívá Karel Rechlík s oblibou techniku malby na volně zavěšených plátnech – korouhvích. Výtvarně hodnotný soubor liturgických korouhví, vytvořený pro hlavní oltář kostela sv. Jakuba v Brně (1989-1994, tempera, plátno), se skládá z pěti korouhví určených pro jednotlivé liturgické doby a hlavní církevní svátky: adventní (motiv *Zvěstování P. Marie*), vánoční (*Narození Páně*), postní (*Ukřižování*), velikonoční (*Anděl Vzkříšení*) a svatodušní (slétající *Anděl*

svatodušní). Podobný soubor liturgických korouhví umělec realizoval pro jezuitský kostel sv. Ignáce v Praze (2007 - 2008, akryl, plátno).

6.2 Křížové cesty

6.2.1 František Bílek: Křížová cesta v kostele Povýšení sv. Kříže v Prostějově (1905-1906, tempera, plátno)

František Bílek je autorem jedné z nejvýznamnějších chámových realizací inspirovaných hnutím katolické moderny, které na přelomu 19. a 20. století usilovalo o obrodu umění v českých zemích v katolickém duchu a které se zformovalo kolem P. Karla Dostála-Lutinova a P. Sigismunda Boušky, redaktorů revue *Nový život* (1896-1907). František Bílek se již v letech 1899-1900 podílel jako supervizor na vzniku křížové cesty pro farní kostel sv. Bartoloměje v Pelhřimově, kterou na objednávku P. Františka Bernarda Vaňka vytvořil v Bílkově ateliéru malíř Viktor Foerster. Z čtrnácti lunetových obrazů provedl Bílek vlastní rukou pouze 11. zastavení „Ježíše přibíjejí na kříž“.¹⁴⁹

Roku 1905 zahájil P. Karel Dostál-Lutinov velkoryse pojatou úpravu interiéru gotického farního kostela Povýšení sv. Kříže v Prostějově, k níž přizval několik umělců dle vlastní volby. Nejvýznamnějším dílem vzniklým během adaptace je bezpochyby křížová cesta Františka Bílka z let 1905–1906, jejíž zastavení jsou malována temperou na plátna čtvercového formátu a doprovázena reliéfy v dřevěných rámech.

Bílek byl postižen daltonismem a jeho malby jsou ve skutečnosti kresbami na plátně, provedenými ve dvou základních barvách – světlé (bílá) a tmavé (modrošedá nebo rezná) – a kolorovanými několika dalšími tlumenými tóny. Asketická postava Krista s vyhublými pažemi a v dlouhé bílé říze tvoří zpravidla nejen kompoziční, ale i světelnou dominantu jednotlivých scén. Pouze v závěrečném obraze „Pána do hrobu položili“ je jinde bledé Kristovo tělo zbarveno rumělkovou září linoucí se z pozadí scény. Většina zastavení respektuje alespoň v základních rysech tradiční ikonografii křížové cesty, vyznačuje se však zcela osobitou expresivitou postav a gest. Ústřední cyklus na plátně je doprovázen dvojicí reliéfních cyklů na dřevěných rámech: nahoře

149 MUSIL/FILIP 2000, 357

christologickým cyklem Utrpení nebe a dole mariologickým cyklem Utrpení země.¹⁵⁰

Zvláštností prostějovské křížové cesty je redukce tradičního počtu čtrnácti zastavení na třináct, což je v pramenech vysvětlováno vyloučením dvanáctého zastavení „Ježíš umírá na kříži“, které mělo být nahrazeno výjevem stejného významu na hlavním oltáři kostela.¹⁵¹ Ve skutečnosti však výjev jedenáctého zastavení, které Bílek označil reliéfním nápisem „Ježíš přibit na kříž“, nezobrazuje scénu křížování, ale Krista umírajícího na kříži mezi dvěma odsouzcenci a jednoznačně odpovídá ikonografii dvanáctého zastavení. Je tedy možné, že se Bílek rozhodl respektovat instrukci objednatele pouze formálně: vypustil dvanácté zastavení podle názvu, ale jedenácté podle zobrazené scény.

Typ Krista na kříži zachovává hlavní rysy prototypu z Bílkovy kresby Ukřižovaného z roku 1896, který byl uplatněn rovněž v několika jeho řezbářských dílech ze sklonku 19. století. Je to zejména způsob ukřižování, absence prověšení těla a jeho vzpřímené držení, které nápadně kontrastují s naturalisticky podanými polohami těl obou ostatních odsouzcenců. Podobný je i výraz Ježíšovy tváře s přivřenými očima a lehce pootevřenými ústy. Rovněž bederní rouška je nahrazena úzkým, dlouhým pruhem plátna, zde ještě výrazněji stylizovaným. Vedle odlišné techniky a složitější kompozice je hlavním rozdílem světelná režie, uplatněná ve scéně křížové cesty. Bledé Kristovo tělo je ozářeno světlem, pronikajícím průrvou v temném nebi, dopadajícím na pravou paži a pravou stranu trupu a odrážejícím se na lícní kosti, čele, očních víčkách i na trnové koruně.

6.2.2 Mikuláš Medek: Křížová cesta v kostele sv. Josefa v Senetářově (1971, olej, email, plátno)

Křížová cesta Mikuláše Medka ve farním kostele sv. Josefa v Senetářově představuje vyvrcholení křesťanské linie jeho tvorby a současně náleží k nesporným vrcholům sakrálního umění 20. století v českých zemích. Autor na prahu závěrečné tvůrčí etapy zde zúročil zkušenosti jak z minulé volné meditativní tvorby tak z předchozích realizací v liturgickém prostoru (oltáře v Jedovnicích a Kotvrdovicích). Křížová cesta byla určena pro výzdobu moderního kostela, budovaného v Senetářově podle plánů Ludvíka Kolka, což byl stavební podnik v komunistickém Československu

150 MUSIL/FILIP 2000, 361

151 Ibidem

zcela ojedinělý. Iniciátorem a objednatelům díla z roku 1971 byl stejně jako u ostatních dvou Medkových sakrálních realizací na Blanensku děkan P. František Vavříček.

Jednotlivé obrazy křížové cesty v Senetářově jsou sesazeny do bloku těsně za sebou, takže dílo vytváří horizontální pás, umožňující divákovi „čtení“ výjevů z jediného dostatečně vzdáleného místa v lodi kostela. Autor využil všeobecné znalosti pořadí a motivů čtrnácti zastavení, kterou lze alespoň u návštěvníků bohoslužeb předpokládat, k tomu, aby se zcela vymanil z tradiční ikonografické podoby křížové cesty a pojednal ji jako nefigurální symbolické výtvarné dílo. Podobně jako na oltáři v Jedovnicích je zde postava Krista symbolizována tvarem kříže. Analogicky i výtvarná podoba dalších symbolů je po stránce formální i barevně oprostěna na samotnou dřev svého významu. V křížové cestě v Senetářově tak Medek dosáhl duchovně mimořádně hlubokého a emotivně působivého sdělení s minimálním vynaložením symbolických výtvarných prostředků.

Křížová cesta v Senetářově se nabízí ke srovnání s Medkovým obrazem na hlavním oltáři v Jedovnicích. V duchu symboliky jedovnického oltáře ztotožňuje Medek také ve výjevech křížové cesty Ježíšovu postavu s křížem a jeho srdce s kruhovým útvarem v místě křížení. Rovněž výtvarná technika, založená na vrásnění, prorývání a „preparování“ barevných vrstev, je podobná. V barevnosti obou děl se však skrývá rozdíl, který není na první pohled zřejmý. Kříž v Jedovnicích je proveden v modrých odstínech na červeném podkladě. Naproti tomu v křížové cestě se obě barvy nikdy nesetkají jako dominantní na ploše jednoho plátna. Roli komplementárního odstínu k základní barvě pak přebírá černá. Kříž je většinou proveden v červených odstínech, a to buď červeném podkladě (zastavení 2, 3, 7) nebo na černém podkladě (zastavení 5, 9 a 12). Výjimkou z pravidla je zastavení 11 - „Ježíš přibíjen na kříž“, kde na černém pozadí je kříž vyveden v modrých odstínech, a to včetně detailu tří hřebů.

Jinak platí, že modrá barva, symbolizující roucho Panny Marie, dominuje ve výjevech s mariánským obsahem, tj. zastavení 4 – „Ježíš se setkává s matkou“ a zastavení 13 – „Ježíš snít s kříže (a položen na klín své matky)“, a rovněž v zastavení 8 – „Ježíš setkává plačící ženy“. Posledně zmíněný výjev je vyjádřen působivou zkratkou schematickým detailem několika očí na modrém obrazovém poli. Šesté zastavení – „Veronika podává Ježíšovi roušku“, jediné s dominantními odstíny žluté, je znázorněno otiskem tváře na zlatožluté roušce v černém pozadí. Toto téma Medek

paralelně rozpracoval v celý cyklus obrazů *Roušky*. Jeho symbolický minimalismus se projevuje také v zastavení prvním - „Ježíš odsouzen“ (černá trnová koruna v červeném poli) a markantně v zastavení desátém. Scéna „Ježíš zbaven šatu“ je zde vyjádřena detailem tří žlutých kostek na červeném pozadí, odkazujícím k evangelijní zmínce o tom, že vojáci před popravou losovali o Ježíšův šat.

Integrálním symbolem celé křížové cesty je bezpochyby kruhový obrazec Ježíšova „srdce“, který je přítomen v zastavení 2 („Ježíš přijímá kříž“), v zastaveních 3, 7 a 9 (Ježíšovy tři pády pod křížem), zastavení 12 („Ježíš umírá na kříži“), ale rovněž také v posledních dvou scénách křížové cesty, kde se již vyskytuje bez přítomnosti kříže. V této souvislosti je možné připustit i jiný výklad, podle něhož postava Krista není symbolizována křížem, ale samotným kruhovým obrazcem „srdce“. Tuto interpretaci podporuje barevná transformace „srdce“, k níž v průběhu křížové cesty dochází. Zatímco v prvních čtyřech znázorněních je „srdce“ zbarveno červenými tóny, s černým rýhami a „zraněními“, ve 12. zastavení, představujícím smrt na kříži, jeho kruh docela zčerná. Skutečnost, že v závěrečných dvou zastaveních (snímání z kříže a uložení do hrobu) se uprostřed černého kotouče „srdce“ opět objevuje rudě žhnoucí jádro, lze chápat jako předzvěst blížícího se Kristova zmrtvýchvstání v oslaveném těle.

6.2.3 Milivoj Husák: křížová cesta v kostele Panny Marie Pomocnice křesťanů při salesiánské oratoři v Brně-Žabovřeskách (1997, akryl, překližka, juta)

V druhé polovině 90. let se Milivoj Husák podstatnou měrou podílel na liturgické výzdobě novostavby kostela Panny Marie Pomocnice křesťanů při salesiánské oratoři v Brně-Žabovřeskách. V rámci souboru výtvarných realizací pro interiér kostela vytvořil nástěnnou malbu *Madony s Dítětem* (1995) v presbytáři a dva závěsné obrazové cykly v lodi s náměty *Via crucis (Křížová cesta, 1997)* a *Via lucis (Cesta světla, 1999)*. Každý z obrazových cyklů je namalován akrylem na překližkových panelech potažených jutou a souvisle spojených do jediného bloku. Oba cykly jsou pojednány figurálně s úsilím o maximální srozumitelnost, které se projevuje také začleněním textu do jednotlivých výjevů. Svým formálně oprostěným pojetím a důrazem na významovou sdělnost souzní s nástěnnou malbou v presbytáři.

Cyklus *Křížové cesty* je malován grisaillovou technikou na cihlově červeném podkladě, který je vysvětlován bělobou a vytmavován hnědí. Autor se přidržuje

tradičního obsahu křížové cesty, rozvrženého do čtrnácti výjevů. Jednotlivá zastavení jsou však podána v minimalistické figurální zkratce, která si většinou vystačí se zobrazením Ježíšova těla, anebo pouze jeho částí. Jediným výjevem, zachycujícím Ježíšovu tvář, je čtvrté zastavení *Potkává svou matku*. Naproti tomu dvě zastavení jsou pojaty pouze symbolicky. Výjev *Ježíš na kříži umírá* je vyjádřen kruhovým štítem se třemi citáty Spasitelových posledních slov: „*Bože můj, Bože můj, proč jsi mě opustil?*“, „*Žízním!*“ a „*Dokonáno jest.*“ Třinácté zastavení *Sňat z kříže* je pojednáno jako znakové zpodobení tří prázdných a opuštěných křížů.

V závěrečném výjevu *Ježíš pohřben* je Spasitelovo tělo, ležící ve skalním hrobu, zpodobeno v dramatické perspektivní zkratce, znázorňující dvě světlá chodidla v červenohnědém čtvercovém poli. Toto znakově minimalistické vyjádření čtrnáctého zastavení Milivoj Husák opakovaně použil i v dalších svých křížových cestách. Za povšimnutí stojí i barevné řešení křížové cesty v Brně-Žabovřeskách. Červená monochromie je obohacena ve dvou výjevech modrými tóny: *Potkává svou matku* a *Potkává jeruzalémské ženy* a v jednom zastavení žlutou barvou: *Veronika podává Ježíšovi roušku*. Přes zcela odlišné výtvarné pojetí se tak křížová cesta v salesiánském kostele v Brně-Žabovřeskách shoduje s barevnou symbolikou křížové cesty Mikuláše Medka v kostele sv. Josefa v Senetářově.

6.2.4 Další novodobé křížové cesty v liturgickém prostoru

V sedmdesátých letech vytvořil Rudolf Němec pro kostel sv. Jana Křtitele ve Velkém Boru u Horažďovic, křížovou cestu s historickými formálními reminiscencemi.¹⁵² S nepochopením duchovního správce se setkala křížová cesta Vladimíra Svobody, instalovaná v osmdesátých letech v kostele v Tandvaldu. Po sejmutí byla přenesena do kostela Proměnění Páně v Josefově Dole. V devadesátých letech vznikly křížové cesty komorních rozměrů od Ludmily Jandové pro katedrálu sv. Ducha a kapli sv. Josefa při jezuitském kostele Panny Marie v Hradci Králové.

Jan Kristofori vytvořil křížovou cestu pro nově budovaný kostel sv. Václava v Hustopečích (1993–1995). Tento chrám, projektovaný Ludvíkem Kolkem, patří k nejhodnotnějším realizacím sakrálních staveb po roce 1989 z hlediska architektury i liturgické výzdoby. Velmi působivá je expresivní křížová cesta Josef Jíry v kapli sv.

152 více o křížové cestě v oddíle 4.9

Vavřince v Malé Skále (1996, kombinovaná technika, dřevo). V roce 2001 byla instalována křížovou cestu v kostele sv. Petra a Pavla v Konecchlumí, vytvořená Vladimírem Komárkem a nesoucí znaky jeho svérázného stylu.

Karel Rechlík je autorem několika realizací křížových cest, z nichž jedna, označovaná jako křížová cesta z Tišnova (1987, olej, plátno), byla krátkodobě instalována v křížové chodbě kláštera Porta coeli a poté v letech 1989-2006 znovu dočasně umístěna v kostele Zvěstování P. Marie v Brně-Tuřanech. Jinou křížovou cestu vytvořil umělec pro kostel sv. Petra a Pavla v Pasohlávkách (1991, olej, plátno). Díky pozdější obnově vybavení presbytáře Pavlem Šleglem, Petrem Štěpánem a Michalem Šarše zde vznikl umělecky hodnotný novodobý liturgický prostor. Křížová cesta Karla Rechlíka v chórové kapli augustiniánského kláštera na Starém Brně (1997, tempera, akryl, plátno) je malována na korouhvích.

Výtvarně i technicky originální je realizace křížové cesty (2007, enkaustika, překližka, juta) Pavla Šlegla v kostele komunitního centra Matky Terezy v Praze-Chodově. Zastavení křížové cesty, koncipované jako jediný nepřerušovaný výjev, jsou umístěna v řadě čtrnácti svislých panelů, které tvoří západní část kruhové stěny centrálního presbytáře. Panely křížové cesty jsou uchyceny na kolejničkách, které umožňují jejich přemístění. Při odsunutí panelů do stran se liturgický prostor rozšíří do přilehlého velkého sálu, který potom plní funkci kostelní lodi.

6.3 Vitraje a mozaiky

Technika z vitraje má v našem novodobém liturgickém umění silnou tradici, v první polovině 20. století podpořenou velkolepým projektem dostavby chrámu sv. Víta v Praze. V rámci dostavby se uskutečnily rozsáhlé realizace vitrají katedrálních oken podle návrhů Alfonse Muchy, Maxe Švabinského, Františka Kysely, Karla Svolinského a dalších umělců. Významné realizace vitrají však vznikly i mimo katedrálu, jako například vitraj Josefa Kaplického pro Gočárovu stavbu kostela sv. Václava v Praze-Vršovicích. Doba komunismu téměř znemožnila jakýkoli projev liturgického umění, přesto i v šedesátých a pozdějších letech vznikaly ojedinělé realizace vitrají v sakrálním prostoru od Josefa Istlera, Ludvíka Kolka či Karla Rechlíka. Ve francouzském exilu

vznikl návrh vitrají Josefa Šímy pro chrám St. Jacques v Remeši.¹⁵³ Od roku 1989 prochází tato výtvarná technika druhým obdobím rozkvětu díky budování nových kostelů a adaptacím stávajících liturgických prostorů.

V období posledních dvaceti let se na tvorbě vitrají v sakrálních prostorech výrazně uplatnili Karel Rechlík, Jan Jemelka, Jan Exnar a další výtvarníci. Karel Rechlík, který od konce sedmdesátých let navrhl úctyhodný počet vitrají doma i v zahraničí, se stal v této výtvarné technice respektovaným autorem. Návrhy vitrají s figurálními i abstraktními motivy připravil pro realizaci různými materiály i technickými postupy, v okenních výplních i v interiérech chrámů. Nejstarší umělcovou vitají je *Ukřižovaný* (1979) v transeptu basiliky Nanebevzetí Panny Marie na Starém Brně. Pro novostavbu kostela sv. Václava v Břeclavi navrhl trojici okenních vitraji s motivy *Křest Kristův*, *Snímání z kříže* a *Zmrtvýchvstání* (1995). Zvláště zajímavé jsou také dvě realizace *vitrajových křížů* v chrámových presbytářích, konkrétně v kostelech Neposkvrněného početí P. Marie v Olomouci (1997) a P. Marie Vítězné v Moravském Žižkově (2007).

V obou návrzích vitrajových křížů umělec výtvarně pracoval s efektem prostupování a interference světla. V kostele Neposkvrněného početí P. Marie v Olomouci je hlavní ideou Spasitelova smrt na kříži jako příčina seslání sv. Ducha. Vitraj kříže v dřevěném rámu, zavěšeném na ocelových lanech na klenbě, je zčásti komponována z bezbarvých strukturních, z bílých opaktních i ze zcela průhledných skel. Presbytářová okna jsou vyplněna barevnými vitrajemi s motivem andělů s plamennými křídly – symbolem seslání sv. Ducha. Světlo zbarvené průchodem okny presbytáře působí proměnlivé světelné a barevné efekty na skelných strukturách vitraje kříže, které výjevu ukřižování dodávají plasticitu a opticky jej sjednocují s prostředím presbytáře.

Odlišná světelná režie je uplatněna v kostele P. Marie Vítězné v Moravském Žižkově. Téměř osm metrů vysoký vitrajový kříž, upevněný v rámu před konkávní stěnou presbytáře, je koncipován jako *lignum vitae* (strom života). Vitraj je ozařována světlem, dopadajícím ze štěrbiny ve stěně presbytáře a v určitou denní dobu přímo interferujícím se světlem přicházejícím okny kostela. Barevné a světelné efekty na vitrajovém kříži se tak neustále mění podle střídání světelných poměrů. Sluneční světlo

153 BINDER 2005, 40

tak oživuje „strom života“, který prochází podobně jako příroda cyklickými proměnami v průběhu dne a roku.

Není mnoho umělců, kteří se svou tvůrčí aktivitou zasloužili o to, aby tradiční technika mozaiky z našeho novodobého umění zcela nevytizela. Jaroslav Šerých vytvořil mezi jinými realizacemi také návrh k mozaice *Kristus Dobrý pastýř*, provedené v letech 1980-1981 v bývalé budově Charity při kostele sv. Ignáce v Praze. Podobně jako jiná umělcova díla pro liturgický a veřejný prostor, je mozaika pojata figurálně s úsilím o maximální sdělnost. V postavě Ježíše, kráčejícího po nebi s aureolou kolem těla, je symbolicky zakódováno souhvězdí *Bootes* – Pastýř. Jak dosvědčuje zachovaná přípravná studie, vzájemná poloha ramen, kyčlí, kolen a dalších důležitých kloubů odpovídá prostorovým vztahům jednotlivých hvězd tvořících toto souhvězdí.

7. Závěr

Četba kterékoli syntetické práce o novodobých dějinách českého výtvarného umění vyvolává dojem, že křesťanské téma je v našem umění po roce 1900 záležitostí marginální, po roce 1945 pak zcela bezvýznamnou. Podle Chalupického paušalizujícího tvrzení dokonce: „náboženství a umění se dnes rozešly“.¹⁵⁴ Pouhý pohled na materiál zde shromážděný, byť omezený na výběr z okruhu christologických motivů, ukazuje skutečnost v jiném světle. Závažná umělecká zpracování christologických námětů nalzáme v průběhu 20. století u všech uměleckých generací a stylů. Setkáváme se s nimi v díle několika osobností, pro něž bylo křesťanství celoživotním zdrojem inspirace, jiných, pro něž je křesťanské téma spojeno pouze s určitým obdobím tvorby, a dalších, kteří zpravidla čerpali inspiraci v oblastech náboženství vzdálených, přesto však po sobě zanechali několik významných děl s touto tematikou.

Na přelomu 19. a 20. století bylo christologické téma stěžejním pro tvorbu Františka Bílka, který byl umělcem-vizionářem s mesianistickými sklony a svou tvorbu chápal jako estetickou formu prorocství a evangelizace. Svou expresivně vypjatou spiritualitou významně ovlivnil umělce druhé generace symbolismu, zejména Josefa Váchala a Jana Konůpka. Jejich společníkem v symbolistní skupině Sursum byl Jan Zrzavý, který se christologickými náměty zabýval od svých tvůrčích začátků až do sklonku života. Podstatně menší odezvu nalezlo christologické téma v okruhu kuboexpresionistické moderny, sdružené ve skupině Osma, což je zřejmě jedním z důvodů, proč je historiky novodobého umění stále přehlíženo. I v díle protagonistů předválečné moderny však existují výjimky, jako je obraz *Vzkříšení Lazara*, jedna z nejvýznamnějších prací Bohumila Kubišty.

Také proud imaginativního umění, který převzal úlohu avantgardy v meziválečné době, nejevil o christologické téma zájem, takže se v něm mohlo projevit pouze ojediněle (Zdenek Rykr). V období druhé republiky a protektorátu však nastal příklon ke křesťanským námětům i mezi výtvarnými umělci, kteří se v předchozí tvorbě orientovali jiným směrem, jako František Tichý, Jan Bauch a zejména Alois Wachsmann, u něhož byl tento obrat hlubší a zásadnější. Existenční a duchovní nejistota doby se zde projevila podobnou inklinací ke křesťanským hodnotám jako v soudobé české poezii (František

154 CHALUPECKÝ 1994, 24

Hrubín, František Halas, Vilém Závada). Za války začala v emigraci v New Yorku vznikat pozoruhodná expresivní díla Aléna Diviše, v nichž se projeví rysy nastupujícího směru *art brut*. Soubor Divišových christologických prací byl uzavřen teprve umělcovou předčasnou smrtí v roce 1956. Během války se také v ústraní venkova rozvíjel grafický styl Bohuslava Reynka, který vydal své nejcennější plody během padesátých a šedesátých let.

V roce 1948 se chopil moci komunistický režim, který se po ovládnutí ekonomického a politického života společnosti pokusil nastolit rovněž totální kontrolu jejího kulturního a duchovního života. Náboženství vnímal jako zdroj ohrožení svých politických cílů a pokusil se je vymýtit zčásti mocenskými opatřeními zčásti ideologickým tlakem v kultuře a ve školství. Navzdory všemu se již v průběhu padesátých let vzedmula mohutná vlna spirituality spojená s informální malbou - neoficiálním, leč nejvlivnějším výtvarným proudem té doby.¹⁵⁵ Inspirace duchovními či přímo náboženskými hodnotami se projevila takřka u všech významných představitelů informelu, nejhluběji a nejtrvaleji u Mikuláše Medka. Vyvrcholením jeho tvorby na christologické téma se stala tři díla pro liturgický prostor, realizovaná v letech 1963-1971 na Blanensku na Moravě.

Křesťanské téma našlo odezvu také u umělců-figuralistů, kteří byli generačními vrstevníky představitelů českého informelu. V menší míře se odrazilo v existenciálně zaměřené tvorbě sester Jitky a Květy Válových, významněji u Františka Ronovského, Vladimíra Komárka a Josefa Jíry. Vladimír Komárek, svérázný umělec inspirovaný insitní lidovou tvorbou, vytvořil křížovou cestu v kostele sv. Petra a Pavla v Konecchlumí. Ve výraznou uměleckou osobnost vyrostl Josef Jíra, jehož expresivně cítěné malířské dílo, inspirované prostou zbožností a venkovským životem, se stalo určitým pendantem ke grafickému dílu Reynkovu.

Malíři Jan Kristofori a Jaroslav Šerých se v průběhu šedesátých let stylově odklonili od svých informálních začátků, ale ponechali si a dále rozvíjeli techniku strukturální malby. Jan Kristofori, jehož tvorba je ovlivněna surrealistickým viděním skutečnosti, vytvořil hodnotnou figurální křížovou cestu v kostele sv. Václava v Hustopečích u Brna. Tvorba Jaroslava Šerých, sjednocující respekt a citlivý přístup k

155 NEŠLEHOVÁ 1997, 107-116

hmotě s hluboce osobní křesťanskou spiritualitou, se projevuje v rozpětí od znakově-figurálních po ryze abstraktní kontemplativní formy.

Umělecky mimořádnou a takřka neznámou osobností naší současnosti je moravský výtvarník Ludvík Kolek, jehož existence dosud uniká uměleckým kritikům a teoretikům. Svou tvorbu, zaměřenou především do oblasti liturgického umění, pojímá jako službu církvi, obrazy nepodepisuje a veřejně nevystavuje. Podobně neznámé a nedocenené je formálně bohaté, výrazně duchovně a filozoficky inspirované dílo malíře a teoretika Radoslava Kutry. Malá známost umělce je způsobeno také tím, že podobně jako další spirituálně zaměřený výtvarník Miloslav Moucha strávil dlouhá léta v emigraci.

Z umělců současné střední generace, kteří se věnují christologickým námětům, dosáhli alespoň dílčí reflexe u výtvarné kritiky Aleš Lamr a Josef Žáček. Naproti tomu povědomí o moravských malířích Milivoji Husákovi a Karlu Rechlíkovi zůstává zcela nedostatečné, přestože oba vyzráli ve vyhraněné tvůrčí osobnosti, suverénně se vyjadřující figurální i abstraktní formou. Oba z nich směřují podstatnou část své tvorby do oblasti liturgického umění a sdílejí tím do jisté míry osud Ludvíka Kolka. V oblasti liturgického umění však během dvou desetiletí po roce 1989 vznikla řada realizací trvalé umělecké hodnoty, které si seriózní výtvarná teorie nemůže dovolit ignorovat.

Křesťanské téma v novodobé české grafice má důstojný počátek v pracích symbolistů, obrozuje se v díle Bohuslava Reynka a nově se rozvíjí i v druhé polovině 20. století. Christologické motivy se objevují v pozdní abstraktní grafické tvorbě Josefa Istlera. Významnou měrou vstupují do grafické tvorby Jaroslava Šerých, Josefa Jíry, Ludmily Jandové a Aleše Lamra, s menší frekvencí je nalezneme i v díle početných dalších grafických umělců. Současní tvůrci české grafiky se necítí spoutáni vlivnou symbolistní tradicí, ale christologické téma přetvářejí v nových pojetích, stylových formách i grafických technikách.

Vedle jmen zmíněných v tomto stručném souhrnu existuje početná skupina umělců mladé a střední generace, pro něž je christologické téma dosud závažné a kteří mají potřebu se s ním ve své tvorbě konfrontovat. Zhodnotit dílo těchto umělců bude možné až s větším časovým odstupem, umožňujícím je vidět v kontinuitě jeho vývoje a v souvislostech doby. Přesto jsem některé z jejich prací do svých úvah zahrnul a pokusil se je uvést do kontextu tvorby respektovaných umělců. Připojil jsem rovněž

výběrový přehled novodobého liturgického umění, zaměřený v souladu s obsahovým vymezením práce na christologické téma.

Na závěr zbývá zodpovědět otázku, jaké je postavení christologické, či obecněji křesťansky inspirované tvorby v kontextu novodobého umění. Její význam, třebaže výtvarnou kritikou a teorií značně přehlížený, je podle mého názoru podstatný a nenahraditelný. Jestliže umění na počátku 20. století obrátilo svůj zájem od obsahu k formě díla, v jeho poslední čtvrtině dospělo k hluboké krizi, spojené s devalvací významu samotné formy. Ztráta smyslu pro obsah souvisí se všeobecnou relativizací hodnot v kulturních dějinách století a úpadek smyslu pro formu se jeví jako důsledek a další stupeň tohoto procesu. Umění pozbývá svůj pojmový význam, spojený s kořenem slova „umět“, a současně ztrácí svou estetickou funkci.

Přesto v umění existuje nepřerušovaný proud, který si uchoval smysl pro závažnost obsahu spojený s citem pro estetickou hodnotu formy. Je to umění, založené na vnitřním vztahu umělce k tématu díla, v němž nalézá a tvůrčím způsobem reflektuje hodnoty podstatné a nadčasové. Toto umění bývá všeobecně označováno jako duchovní a jeho projevem je transcendence. Metafyzický přesah, přítomný v obrazech Václava Boštíka či Vladimíra Vašíčka, svědčí o jejich sounáležitosti do jednoho proudu se soudobou abstraktní náboženskou malbou. Křesťansky inspirované umění je užší, ale nepostradatelnou součástí tohoto proudu, udržující v evropské kultuře jeho kontinuitu.

Hlavním úkolem umělecké avantgardy na počátku 20. století se stalo hledání nových formálních prostředků poté, co se vyčerpaly tradiční výtvarné formy, založené na nápodobě vizuální skutečnosti. Slouží ke cti několika vzácných uměleckých osobností, které se podílely na zrodu moderních stylů, že si již ve své době byly vědomy nebezpečí degradace umění v nastalé honbě za formálním novátorstvím k významové bezobsažnosti. Již roku 1912 v proslulé studii *O duchovnosti v umění* kritizuje Vasilij Kandinskij soudobé moderní umění za duchovní vyprázdněnost, neboť si neklade otázku „co“, ale pouze „jak“.¹⁵⁶ Pouhé tři roky později Bohumil Kubišta, jeden z tvůrců českého moderního umění, v dopise Janu Zrzavému píše: „Jedná se hlavně o duchovní náplň nové formy.“¹⁵⁷

156 KANDINSKIJ 1998

157 KUBIŠTA 1960a, 155

Díky mimořádné síle svého intelektu si Kubišta v době triumfálního tažení kubismu patrně jako jediný mezi protagonisty české moderny uvědomoval hrozbu toho, že z formálního konceptu se stává dogma. V jiném dopise Janu Zrzavému zdůrazňuje, že pojem modernosti se nevyhnutelně nekryje s kubismem.¹⁵⁸ Tato pravda, která se po vzednutí a opadnutí mnoha stylových vln moderního umění jeví jako evidentní, nebyla v době před první světovou válkou vůbec zřejmá. Přínos nových formálních proudů první poloviny 20. století pro další vývoj světového umění je nesporný. Zejména zakladatelé abstrakce otevřeli dosud netušené a prakticky nevyčerpatelné možnosti formálních proměn uměleckého díla. Vedlejším důsledkem bouřlivého rozvoje umění v té době byl určitý úpadek zájmu umělců o obsahovou stránku díla, který mnohdy vyústil v banalitu a významovou vyprázdněnost.

Tento trend ke ztrátě sdělnosti a významové závažnosti umění dále sílil v druhé polovině 20. století a počátkem 70. let vyvrcholil v nástupu postmodernismu, který se programově zřekl jakýchkoli uměleckých idejí. Jedním z klíčových pojmů teorie postmodernismu je dekonstrukce, která vytrhuje tradiční i novodobé motivy z jejich kontextu a zbavuje je ustáleného významu.¹⁵⁹ Smyslem postmoderní tvorby nebylo sdělení určitého uměleckého pohledu na skutečnost, ale zrelativizování, zpochybnění a zdiskreditování jejího významu. Postmoderní umělec již nezakrýval, že nemá co sdělit, jeho cílem bylo diváka šokovat nebo alespoň znejistit. Spolu s odvržením významu se zřekl i vůle po formální čistotě díla a místo toho kompiloval prvky různých stylů. Postmoderní umění tak charakterizuje spojení ideového relativismu s formálním synkretismem.

Vývoj umění od relativizace významu obsahu v první polovině 20. století dospěl patrně zákonitě k devalvací významu formy v jeho druhé polovině. To je primární příčinou závažné a hluboké krize, v níž se soudobé umění, přesněji řečeno jeho hlavní proud, dosud nachází. Relativizace umělecké formy totiž způsobila úpadek výtvarně-technických znalostí a dovedností, které až doposud byly považovány za samozřejmý a elementární předpoklad umělecké tvorby. Nové směry, jako performance, instalace, konceptualismus, již znalost kresby a malby nepředpokládají ani nepotřebují. Ve výtvarných galeriích, soutěžích, publicistice a zčásti i ve výuce na uměleckých školách

158 KUBIŠTA 1960a, 145

159 DEMPSEYOVÁ 2002, 271

jsou kresba, malba, grafika a další disciplíny, tradičně vyžadující výtvarný talent a technickou dovednost, vytlačovány na okraj zájmu.

Na tomto stavu má velký podíl viny umělecká kritika, která dávno neplní svou funkci.¹⁶⁰ Umělečtí kritikové neformulují estetické soudy, ale absurdní ideologické konstrukty, jimiž odůvodňují „uměleckost“ kreací, postrádajících jak smysluplný obsah tak estetickou hodnotu. Miloslav Moucha, český malíř, který po odchodu do exilu důvěrně poznal výtvarnou scénu ve Francii, označuje ve svých textech za počátek tohoto stavu vítězství tzv. Duchampovy revoluce, tedy nahrazení umělecké tvorby „uměleckým postojem“. Současně se zamýšlí, proč je umění malby v Evropě na sklonku 20. století vytlačováno z oficiality. Dospívá k závěru, že se tak děje proto, že při setrvání „uvnitř malby“ trvá i možnost, že umění se znovu objeví a Duchampovu revoluci zpochybní.¹⁶¹ Právě skutečnost, že při selhání role výtvarné kritiky si někteří umělci tento regresivní vývoj sami uvědomují a staví se proti němu do opozice, dává naději na budoucí obrat.

V knize *O duchovnosti v umění* nastínil Vasilij Kandinskij velkorysé ideje o rozvoji moderního umění, zbaveného závislosti na přírodních formách a uváděného v pohyb „principem vnitřní nutnosti“. Přestože byl velkým inovátorem uměleckých forem a zakladatelskou osobností abstraktní malby, pevně zastával názor, že hodnota umění nevychází z jeho formálních stránek, ale „ze samotného kořene umění – z jeho mystického obsahu“.¹⁶² Sto let po vydání knihy je zřejmé, že přes všechny výdobytky na poli formy novodobé umění Kandinského heroickou vizi ani zdaleka nenaplnilo. Krize umění jistě souvisí se společenskou krizí hodnot. Osobně však nacházím hlavní příčinu v tom, že umělecká avantgarda druhé poloviny 20. století převážnou měrou postrádala jak intelektuální a tvůrčí schopnosti tak étos zakladatelů moderního umění. Zcela evidentní je to v posledních desetiletích, kdy se spolu s úpadkem smyslu pro formu z umění vytrácí i výtvarně-technická znalost a dovednost.

Každé autentické umělecké dílo předpokládá hluboký vztah umělce k pojednávanému tématu. Umělecká tvorba je úsilím o nalezení umělecké formy, která nepodléhá determinaci časem a místem, působení náhody ani pomíjivosti a umožňuje tak zprostředkovat obsah, který má podstatnou platnost a nadčasový rozměr. Umělecké dílo působí na lidskou duši prostřednictvím vizuální krásy, skrze zobrazený námět však

160 GOMBRICH 200, 613

161 MOUCHA 2007, 163-167

162 KANDINSKIJ 1998, 65

odkazuje k vnitřní skutečnosti transcendentní povahy. Řečeno jinak, umělecká tvorba v autentickém slova smyslu je projevem sebezpřesahování, tíhnutí k podstatnému a trvalému. Dílo, které odkazuje k absolutnu, nabývá duchovní charakter. Tvořit podle Jacquesa Maritaina znamená: „přecházeti od smyslového k rozumovému a od rozumového k duchovnímu a od méně duchovního k duchovnějšímú“.¹⁶³

Křesťansky inspirované umění je pouze součástí tohoto širšího duchovního proudu. Jeho východiskem je zvláště osobní a niterný vztah k zobrazenému sakrálnímu obsahu, který nedovoluje umělci podlehnout povrchnímu formalismu či slevit z nároků na vnitřní autenticitu tvorby. Ve vývoji novodobých uměleckých stylů nehrálo žádné téma rozhodující roli. Křesťanské náměty se objevují v různých uměleckých stylech a neexistuje žádný styl ani forma, privilegovaná pro ztvárnění náboženského obsahu. V kontextu vývoje novodobého umění má však křesťanské téma nenahraditelnou cenu svým pevným spojením se závažností obsahu a významuplného sdělení, neboť „všechny naše hodnoty závisejí na povaze našeho Boha.“¹⁶⁴. V naší současnosti představuje právě ono nezpochybnitelnou jistotou, že umění v době své hluboké a všeobecné krize neztratí obsah a význam.

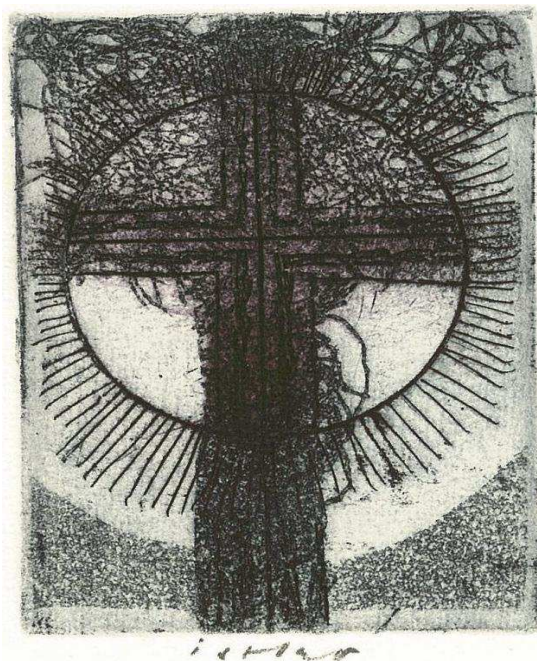
163 MARITAIN 1933, 77

164 Ibidem

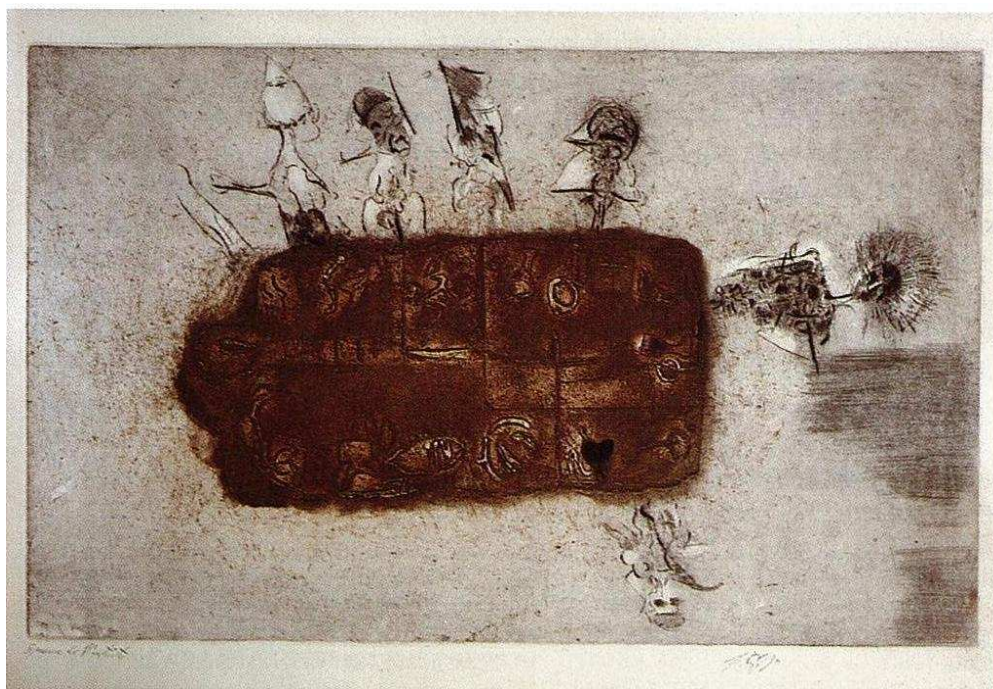
8. Obrazová příloha



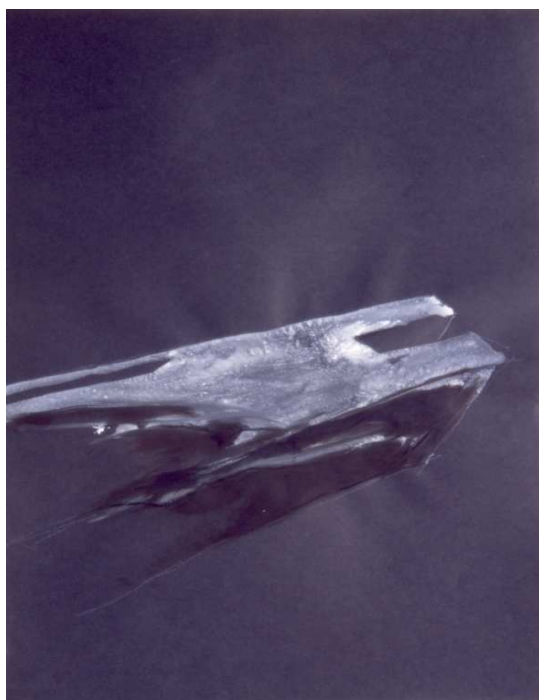
- Obr.1 Mikuláš Medek: Oltářní obraz v kapli Božského srdce Páně v Kotvrdovicích, 1970, olej, email, plátno
- Obr.2 Alena Bílková: Grafický list *Trpitel*, 1992, kombinovaná technika



Obr.3 Radoslav Kutra: *Spirituál VII*, 1965. Reprodukce z: ZATLOUKAL 1991
Obr.4 Josef Ister: Grafický list z cyklu *Kříže*, 1985, barevný lept, akvatinta

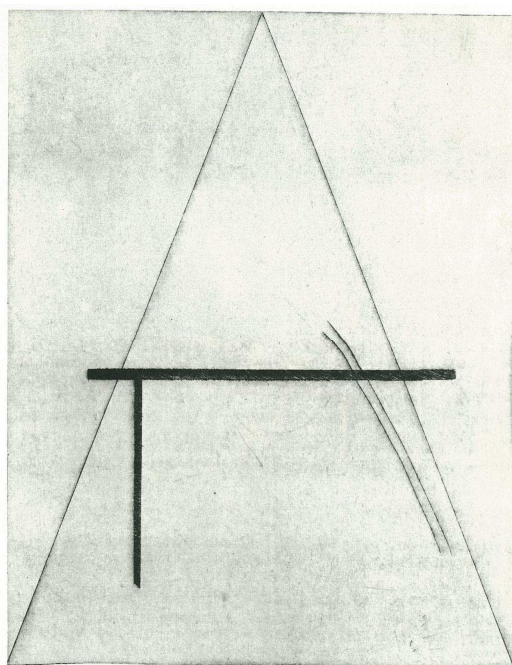


Obr.5 Jaroslav Šerých: Grafický list *Stůl poslední večeře*, 1971, kombinovaná technika
Obr.6 Ludvík Kolek: Oltářní triptych se středním výjevem *Poslední večeře* v kostele sv. Josefa v Senetářově, 1969-1971

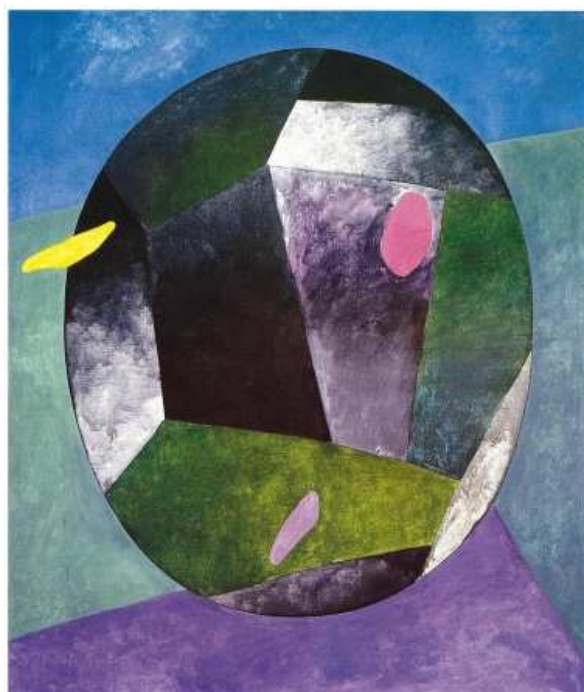


Obr.7 Josef Jíra: křížová cesta v kapli sv. Vavřince v Malé Skále, 1996, kombinovaná technika, dřevo

Obr.8 Karel Rechlík: *Trámová křížová cesta*, 2006-2007, pastel, akryl, černý papír



Obr.9 Karel Demel: Grafický list *Odevzdání III*, 1999, kombinovaná technika
Obr.10 Jana Jemelková: Grafický list *Pieta*, 1985, suchá jehla



Obr.11 Milivoj Husák: *Resurrexit*, 1988, akvarel, tuš, akryl, olej, sololit
Obr.12 Aleš Lamr: *Odvalený kámen*, 1991, akryl, plátno

9. Seznam vyobrazení

- Obr.1 Mikuláš Medek: *Oltářní obraz v kapli Božského srdce Páně v Kotvrdovicích*, 1970, olej, email, plátno. Foto: autor
- Obr.2 Alena Bílková: Grafický list *Trpitel*, 1992, kombinovaná technika. Reprodukce z: BÍLKOVÁ/BÍLEK 2002
- Obr.3 Radoslav Kutra: *Spirituál VII*, 1965. Reprodukce z: ZATLOUKAL 1991
- Obr.4 Josef Ister: Grafický list z cyklu *Kříž*, 1985, barevný lept, akvatinta. Foto: autor
- Obr.5 Jaroslav Šerých: Grafický list *Stůl poslední večeře*, 1971, kombinovaná technika. Reprodukce z: TOMEŠ 1993
- Obr.6 Ludvík Kolek: Oltářní triptych se středním výjevem *Poslední večeře* v kostele sv. Josefa v Senetářově, 1969-1971. Foto: autor
- Obr.7 Josef Jíra: křížová cesta v kapli sv. Vavřince v Malé Skále, 1996, kombinovaná technika, dřevo. Reprodukce z publikace *Křížová cesta Josefa Jíry* od anonymního autora
- Obr.8 Karel Rechlík: *Trámová křížová cesta*, 2006-2007, pastel, akryl, černý papír. Foto: Karel Rechlík
- Obr.9 Karel Demel: Grafický list *Odevzdání III*, 1999, kombinovaná technika. Foto: autor
- Obr.10 Jana Jemelková: Grafický list *Pieta*, 1985, suchá jehla. Reprodukce z: BOHÁČOVÁ 1987
- Obr.11 Milivoj Husák: *Resurrexit*, 1988, akvarel, tuš, akryl, olej, sololit. Reprodukce z: GABRIELOVÁ/MARČÁK 1999
- Obr.12 Aleš Lamr: *Odvalený kámen*, 1991, akryl, plátno. Reprodukce z: KŘÍŽ 2003

10. Seznam použitých pramenů a literatury

- AJVAZ 1994—Michal AJVAZ et al.: Josef Váchal. Praha 1994
- BAJEROVÁ 1990—Marie BAJEROVÁ 1990: O Josefu Váchalovi. Praha 1990
- BERNARDI/ŠERÝCH 1992 — Renata BERNARDI / Jiří ŠERÝCH (ed.): Bohuslav Reynek (1892–1971). Brno 1992
- BERNARDI 1992 —Renata BERNARDI: Biografie a dílo. In: BERNARDI/ŠERÝCH 1992, 10–23
- BINDER/RECHLÍK 1991—Ivo BINDER/Karel RECHLÍK: Znak a svědectví. Křesťanské umění 1970–1990 v Čechách a na Moravě. Praha/Brno 1991
- BINDER 2001—Ivo BINDER: Radek Brož. In: BRUNCLÍK, 37–40
- BINDER 2005—Ivo BINDER: Liturgische Kunst in der Tschechischen Republik im 20. Jahrhundert. In: della LONGA 2005, 37–51
- BÍLKOVÁ/BÍLEK 2002—Alena BÍLKOVÁ / Michael BÍLEK (ed.): Alena a Michael Bílkovi. Katalog. s.l. 2002, nepag.
- BOHÁČOVÁ 1987—Yvonna BOHÁČOVÁ: Jana Jemelková. Kresba a grafika. Olomouc 1987, nepag.
- BOUŠKA 1919—Sigismund BOUŠKA: Josef Váchal. In: Týn. Sborník literární a umělecký, III, 1919
- BRUNCLÍK 2001—Pavel BRUNCLÍK et al.: Radek Brož, Otmar Oliva, Adriena Šimotová. Katalog. Regensburg 2001
- BUCHTOVÁ 2010—Petra BUCHTOVÁ: Současní čeští umělci a jejich dílo v sakrálních prostorách (diplomová práce na Fakultě výtvarných umění VUT v Brně). Brno 2010
- ČIŽINSKÁ 1999—Helena ČIŽINSKÁ: Beuronská umělecká škola v opatství sv. Gabriela v Praze. Praha 1999
- DANĚK 2005—Ladislav DANĚK (ed.): Radoslav Kutra. Barva – tvar – duch. Olomouc 2005
- DAVID 2003—Jiří DAVID: Vladimír Komárek. s.l. 2003
- DEML 1997—Jakub DEML: Jan Konůpek. In: Jan Konůpek a jiné eseje. Olomouc 1997
- DEMPSEYOVÁ 2002—Amy DEMPSEYOVÁ: Umělecké styly, školy a hnutí. Praha 2002

- DOHNALOVÁ —Marie DOHNALOVÁ (ed.): Alfred Justitz (1879-1934). Život a dílo. Cheb s.d.
- DRURY 2010—Richard DRURY et al.: Josef Žáček. Brno 2010
- DÜCHTING 1993—Hajo DÜCHTING: Vasilij Kandinskij (1866-1944). Revoluce v malířství. Bratislava 1993
- DVOŘÁKOVÁ/MALINA 2008—Nina DVOŘÁKOVÁ / Jaroslav MALINA: Vladimír Svoboda. Brno 2008
- FILIP/MUSIL 2006—Aleš FILIP / Roman MUSIL: Neklidem k Bohu. Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870–1914. Praha 2006
- GABRIELOVÁ/MARČÁK 1999—Bronislava GABRIELOVÁ / Bohumil MARČÁK: Přesahy výtvarného Brna. Brno 1999
- GOMBRICH 2003—Ernst Hans GOMBRICH: Příběh umění, Praha 2003
- HALASOVÁ 1992—Dagmar HALASOVÁ: Bohuslav Reynek. Brno 1992
- HARTMANN 2002 —Antonín HARTMANN (ed.): Mikuláš Medek. Praha 2002
- HÍSEK 2001—Jan HÍSEK (ed.): Jan Hísek. Praha 2001
- HLAVÁČKOVÁ 1995—MIROSLAVA HLAVÁČKOVÁ: Starozákonní motivy v českém umění dvacátého století. Roudnice nad Labem 1995
- HLAVÁČKOVÁ 1996—MIROSLAVA HLAVÁČKOVÁ: Novozákonní motivy v českém umění 20. století. Roudnice nad Labem 1996
- HLAVÁČKOVÁ 2000—MIROSLAVA HLAVÁČKOVÁ: alfa 2000 omega. Katalog. Roudnice nad Labem 2000
- HLAVÁČKOVÁ 2001—Miroslava HLAVÁČKOVÁ: František Dvořák. Obrazy. Praha 2001
- HOLÝ 2000—Petr HOLÝ: Via dolorosa. Cesta utrpení. Ostrava 2000
- HUDEČKOVÁ 1999—OLGA HUDEČKOVÁ (ed.): Vzkříšení 1999. Katalog. Praha 1999, nepag.
- CHALUPECKÝ 1994—Jindřich CHALUPECKÝ: Nové umění v Čechách, Praha 1994
- de CHIRICO 2003—Giorgio de CHIRICO: Jan Zrzavý. In: SRP 2003, 264-269
- JÍRA 2004—Josef JÍRA: Josef Jíra. Výběr z díla. Malá Skála 2004
- KAPUSTA 2005—Jan KAPUSTA: Ludmila Jandová. Hlubotisky. Náchod 2005
- KANDINSKIJ 1998—Vasilij KANDINSKIJ: O duchovnosti v umění. Praha 1998
- KILLER 2005 —Petr KILLER: Barevné symfonie – orchestrální provedení. In: DANĚK 2005

- KLIMEŠOVÁ 2000—Marie KLIMEŠOVÁ (ed.): Jitka / Květa Válový. Praha 2000
- KRISTOFORI 2000—Jan KRISTOFORI (ed.): Jan Kristofori. Praha 2000
- KŘÍŽ 1989—Jan KŘÍŽ: Josef Istler. Obrazy a grafika. Liberec / Cheb / Karlovy Vary 1989
- KŘÍŽ 1993—Jan KŘÍŽ: Aleš Lamr. Tvorba z let 1963-1993. Praha 1993
- KŘÍŽ 2003—Jan KŘÍŽ: Aleš Lamr. Praha 2003
- KŘÍŽ 2008—Jan KŘÍŽ: Aleš Lamr. V sobě. Práce z let 1962-2008. Praha 2008
- KUBIŠTA 1960a—Bohumil KUBIŠTA: Bohumil Kubišta. Korespondence a úvahy. Praha 1960
- KUBIŠTA 1960b—Bohumil KUBIŠTA: O předpokladech slohu. In: KUBIŠTA 1960a
- KUBIŠTA 1960c—Bohumil KUBIŠTA: O duchovém podkladě moderní doby. In: KUBIŠTA 1960a
- KUBIŠTA 1960d—Bohumil KUBIŠTA: O duchovní podstatě moderní doby. In: KUBIŠTA 1960a
- KUTRA 2005—Radoslav KUTRA 2005: Slovník školy vidění. Brno 2005
- LAMAČ 1980—Miroslav LAMAČ: Jan Zrzavý. Praha 1980
- LAMAČ 1988—Miroslav LAMAČ: Osma a Skupina výtvarných umělců (1907–1917). Praha 1988
- LARVOVÁ 1996—Hana LARVOVÁ (ed.): Sursum (1910–1912). Praha 1996
- LARVOVÁ 1998—Hana LARVOVÁ (ed.): Jan Konůpek. Poutník k nekonečnu. Praha 1998
- LARVOVÁ 2000—Hana LARVOVÁ (ed.): František Bílek (1872-1941). Praha 2000
- della LONGA 2005 —Giorgio della LONGA et al. (ed.): Arte e Liturgia nel Novecento. Venezia 2005
- MALIVA 2009—Josef MALIVA: Paleta žhavená sluncem jihu Moravy. Život a dílo malíře Vladimíra Vašíčka. Hodonín 2009
- MARITAIN 1933—Jacques MARITAIN: Umění a schoalstika. Olomouc 1933
- MEDEK 1995—Mikuláš MEDEK: Texty, Praha 1995
- MICHALOVÁ 2003—Rea MICHALOVÁ: Alois Wachsman, Praha 2003
- MOUCHA 1999—Miloslav MOUCHA: Životaběh, Praha 1999
- MOUCHA 2007—Miloslav MOUCHA: Malá kniha, Praha 2007
- MRÁZ 1970 —Bohumír MRÁZ: Mikuláš Medek. Praha 1970

- MUSIL/FILIP 2000—Roman MUSIL / Aleš FILIP: *Zajatci hvězd a snů: katolická moderna a její časopis Nový život (1896–1907)*. Praha/Brno 2000
- NĚMEC 2000—Rudolf NĚMEC: Nerozumím už Nietschemu. Praha 2000
- NEDOMA 1991—Petr NEDOMA: Hořící keř, Praha 1991
- NEŠLEHOVÁ 1984—Mahulena NEŠLEHOVÁ: Bohumil Kubišta, Praha 1984
- NEŠLEHOVÁ 1997—Mahulena NEŠLEHOVÁ: Poselství jiného výrazu. Pojetí “informelu” v českém umění 50. a první poloviny 60. let, s.l. 1997
- NOVÁK 2007—Aleš NOVÁK: Prostota podzimu. Josef Váchal a Bohuslav Reynek: dva extrémní české grafiky. In: Lidé města 9, 2007
- OLIČ 1993—Jiří OLIČ: ... nejlépe tlačiti vlastní káru sám. Život Josefa Váchala. Praha/Litomyšl 1993
- PEČIVA 2000—Ladislav PEČIVA: Výstava pro Evropský parlament. In: KRISTOFORI 2000, 70–84
- POKORNÁ/JANÁKOVÁ 1992—Zuzana POKORNÁ / Iva JANÁKOVÁ (ed.): Sigismund Bouška Františku Bílkovi. Korespondence z let 1895-1916. Praha 1992
- RAKUŠANOVÁ 2005—Marie RAKUŠANOVÁ: Sabat nucených prací ve věznici vůle. České Budějovice 2005
- RAKUŠANOVÁ 2007a—Marie RAKUŠANOVÁ (ed.): Křičte ústa! Předpoklady expresionismu. Praha 2007
- RAKUŠANOVÁ 2007b—Marie RAKUŠANOVÁ: Téma a napětí. In: RAKUŠANOVÁ 2007a
- RECHLÍK 2001—Karel RECHLÍK: Výtvarné dílo a jeho místo v sakrálním prostoru. In: VAVERKA 2001, 119–145
- ROOKMAAKER 1996—H. R. ROOKMAAKER: Moderní umění a smrt kultury. Praha 1996
- ROYT 1991—Jan ROYT: Umění a církve (Poznámky k historii a terminologii). In: Umění a řemesla 3/1991, 7-14
- ROYT 2007—Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie. Praha 2007
- SCHEYBAL 1998—Josef V. SCHEYBAL 1998: Švabinského svatý Jan Křtitel. Jablonec nad Nisou 1998, nepag.
- SKÁLOVÁ/POSPISZYL 2005—Vanda SKÁLOVÁ / Tomáš POSPISZYL: Alén Diviš. Praha 2005
- SPURNÝ 1978—Jan SPURNÝ 1978: Jan Bauch. Praha 1978
- SRP 1992—Karel SRP: Miloslav Moucha. Praha 1992, nepag.

- SRP 2003—Karel SRP (ed.): Jan Zrzavý – o něm a s ním. Praha 2003
- SRP/ORLÍKOVÁ 2003—Karel SRP / Jana ORLÍKOVÁ: Jan Zrzavý. Praha 2003
- SUHL 2005—Jan SUCHL (ed.): Vladimír Komárek. Moje křížová cesta. Praha 2005
- ŠKVÁRA 1992—Jan ŠKVÁRA et al.: Josef Jíra. Malíř a grafik. Liberec 1992
- ŠEVČÍK 2007—Václav ŠEVČÍK (ed.): Švabinský, Vejrychovi a Kozlov. Praha 2007
- ŠEVEČEK/SEDLÁČEK 1993—Ludvík ŠEVEČEK / Ivo SEDLÁČEK: Karel Rechlík. Otmar Oliva. Zlín 1993
- ŠTOURAC 2003—Jiří ŠTOURAC (ed.): Jiří Štourač. Katalog. Klatovy / Nové Město na Moravě / Náchod 2003
- TOMEŠ 1993—Jan M. TOMEŠ: Jaroslav Šerých. Monografická studie. Praha 1993
- URBAN 2006—Otto M. URBAN et al.: V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914. Praha 2006
- URBAN 2007—Jiří URBAN (ed.): František Ronovský. Praha 2007
- VÁCHAL 1990—Josef VÁCHAL: Krvavý román, Praha 1990
- VAVERKA 2001—Jiří VAVERKA et al.: Nové kostely a kaple z konce 20. století v České republice, Praha 2001
- VAVERKA 2004—Jiří VAVERKA et al.: Moderní sakrální stavby církví a náboženských společností na území Čech, Moravy a Slezska, Brno 2004
- VIEWEGHOVÁ 1994—Pavla VIEWEGHOVÁ: Malířské dílo Ludvíka Kolka s přihlédnutím k jeho ostatním výtvarným aktivitám (bakalářská práce na Filozofické fakultě UK v Praze). Praha 1994
- VOJVODÍK 2000—Josef VOJVODÍK: Mezi kultem umění a mýtem života: Tvůrčí dialog Otokara Březiny a Františka Bílka. In: LARVOVÁ 2000
- VOKOLEK 2000—Václav VOKOLEK et al.: Vladimír Vokolek. Pardubice 2000
- WINTER 2002—Tomáš WINTER (ed.): František Tichý. Praha 2002
- ZATLOUKAL 1991—Pavel ZATLOUKAL: Radoslav Kutra. Malířské dílo 1958–1991. Olomouc 1991
- ZVĚŘINA 2003—JOSEF ZVĚŘINA: Kristus v umění výtvarném a písemnictví. In: Theologie Agapé I, Praha 2003, 358–380