

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**Katolická teologická fakulta**

**Ústav dějin křesťanského umění**

**Dějiny křesťanského umění**

**Anna ZAJÍCOVÁ**

**KAREL STÁDNÍK**

**A SAKRÁLNÍ UMĚLECKÁ TVORBA**

**diplomová práce**

**Vedoucí práce: prof. PhDr. Ing. Jan Royt, Ph.D.**

**PRAHA 2011**

### **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci s názvem „Karel Stádník a sakrální umělecká tvorba“ napsala samostatně a výhradně s použitím uvedených pramenů a literatury a že jsem ji nevyužila k získání jiného nebo stejného titulu.  
Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna pro účely výzkumu a soukromého studia.

V Praze dne 29. 6. 2011

Anna Zajícová

## **Bibliografická citace**

Karel Stádník a sakrální umělecká tvorba [rukopis] : diplomová práce / Anna Zajícová ; vedoucí práce : Jan Royt. -- Praha, 2011. -- 69 s.

## **Anotace**

Diplomová práce „Karel Stádník a sakrální umělecká tvorba“ se nejprve obecněji věnuje roli, proměnám a vývoji sakrálního umění nejen v Čechách. Jsou tak naznačeny kontexty pro následné pojednání o osobnosti a díle akademického sochaře, restaurátora a trvalého jáhna Karla Stádníka. Jelikož autor prozatím zůstává stranou rozsáhlejšího uměleckohistorického bádání a vydávaných publikací, práce přináší nová fakta, čerpaná z osobních rozhovorů s umělcovou rodinou. Došlo tak mimo jiné k rozšíření životopisné kapitoly i upřesnění soupisu sakrálních uměleckých děl autora. Podrobněji je sledován celkový vývoj a charakteristiky autorovy tvorby s opětovným důrazem na nejdůležitější práce pro kostely, včetně příkladů restaurátorského působení. Následující části textu jsou zaměřeny na další vybrané umělce, kteří významným způsobem ovlivnili české duchovní umění. Jedná se o architekta Jana Sokola, malíře Mikuláše Medka a všestranného výtvarníka Ludvíka Kolka. U každého autora je věnována pozornost jeho životu, osobnosti a výtvarnému vývoji – opět především zásadním realizacím pro chrámové prostory. Jednotlivé kapitoly o umělcích pak vrcholí srovnáním jejich sakrálního díla s pracemi Karla Stádníka, hledáním průsečíků i rozdílů v koncepcích, které jednotliví autoři zastupují.

## **Klíčová slova**

sakrální umění, Karel Stádník, Jan Sokol, Mikuláš Medek, Ludvík Koleček

## **Abstract**

In the thesis “Karel Stádník and Sacred Art” we start by a general rendering of the role, changes and development of sacred art not only in Bohemia. This introduction creates an overall context for the following description of the personality and work of the academic sculptor, restorer and permanent deacon Karel Stádník. As the author remains largely unnoticed in art history research and publications, in the thesis we provide new facts

revealed during interviews with the artist's family. Thus – inter alia – we were able to extend the chapter dedicated to the artist's life and to elaborate the list of sacred works of the author. Close attention is paid to the general development and characteristic features of the author's work focusing mainly on the most important projects implemented in churches, including examples of conservation work. The next parts of the text are dedicated to selected artists with a major impact on Czech sacred art. These include architect Jan Sokol, painter Mikuláš Medek and all-round artist Ludvík Kolek. For each artist, details are provided regarding their life, personality and artistic development – again focusing mainly on the most important works for churches. The individual chapters result in comparing their sacred art with work of Karel Stádník, searching for intersections of and differences between the concepts represented by the individual artists.

## **Keywords**

Sacred art, Karel Stádník, Jan Sokol, Mikuláš Medek, Ludvík Kolek

**Počet znaků** (včetně mezer): 162 653



### **Mé poděkování patří**

- vedoucímu této diplomové práce prof. PhDr. Ing. Janu Roytovi, Ph.D. za pomoc a konzultace
- břevnovskému převoru administrátorovi Petru Prokopu Siostrzonkovi OSB za původní myšlenku napsat na toto téma bakalářskou práci, z níž vyrostla i práce diplomová
- rodině Stádníkových a Seluckých,  
hlavně pak PhDr. Markétě Selucké CSc. za osobní rozhovory a důležité informace
- kanovníku Metropolitní kapituly u kostela sv. Víta, Václava a Vojtěcha R. D. Miroslavu Vágnerovi, in memoriam, za rozhovor a zajímavé osobní zkušenosti
- všem, kteří mi přispěli svojí radou či pomocí (mezi nimi PhDr. Karel Rechlík, Mgr. Petr Linart, Mgr. Josef Faktor, Mgr. Milena Kurillová-Koucká a další)
- a na konec své rodině, která mi pomohla radami, lektorováním práce a byla mi oporou

## OBSAH

I. Úvod a koncepce práce.....	7
II. Bibliografie a dosavadní bádání o Karlu Stádníkovi a sakrálním umění v Čechách.....	8
III. Sakrální umění – jeho význam, důležité etapy a autoři.....	12
III.1. Role umění v sakrálním prostoru a její proměny.....	12
III.2. Kontexty vývoje sakrální tvorby (nejen) v Čechách.....	15
IV. Vybraní autoři sakrálního umění, koncepce a příklady jejich tvorby: Karel Stádník, Jan Sokol, Mikuláš Medek a Ludvík Kolek.....	23
IV.1. Koncepce první – „Hluboké poselství příběhů“: sochař Karel Stádník.....	24
IV.1.1. Život a formování osobnosti Karla Stádníka.....	25
IV.1.2. Vývoj a styl tvorby Karla Stádníka.....	29
IV.1.3. Významné příklady sakrální tvorby Karla Stádníka: nejen křížové cesty, oltářní stoly a prostorové koncepce.....	32
IV.1.4. Soupis díla.....	35
IV.1.5. Účast na výstavách.....	39
IV.2. Koncepce druhá – „Duchovní řeč tvarů a prostoru“: architekt Jan Sokol.....	40
IV.2.1. Život, formování osobnosti a vývoj tvorby Jana Sokola.....	40
IV.2.2. Významné příklady sakrální tvorby Jana Sokola: návrhy úprav pro pražskou katedrálu.....	44
IV.2.3. Srovnání koncepcí: tvorba Karla Stádníka a Jana Sokola.....	47
IV.3. Koncepce třetí – „Síla barevné hmoty“: malíř Mikuláš Medek.....	52
IV.3.1. Život, formování osobnosti a vývoj tvorby Mikuláše Medka.....	52
IV.3.2. Významné příklady sakrální tvorby Mikuláše Medka: Jedovnice – Kotvrdovice – Senetářov.....	55
IV.3.3. Srovnání koncepcí: tvorba Karla Stádníka a Mikuláše Medka.....	59
IV.4. Koncepce čtvrtá – „Cesty světla“: všestranný výtvarník Ludvík Kolek.....	62
IV.4.1. Život, formování osobnosti a vývoj tvorby Ludvíka Kolka.....	62
IV.4.2. Významné příklady sakrální tvorby Ludvíka Kolka: od maleb a vitrají až ke stavbě celého kostela.....	65
IV.4.3. Srovnání koncepcí: tvorba Karla Stádníka a Ludvíka Kolka.....	69
V. Závěr.....	71
VI. Obrazová příloha.....	74
VII. Seznam vyobrazení.....	110
VIII. Seznam použité literatury a pramenů.....	115

## I. Úvod a koncepce práce

V této práci, která je jakýmsi rozšířením mého bakalářského textu o Karlu Stádníkovi z roku 2006<sup>1</sup>, bych ráda prohloubila pohled na tvorbu akademického sochaře, restaurátora, trvalého jáhna a jednoho z pozoruhodných tvůrců na poli sakrálního umění. Nejde však o pojetí pouze monografické, ale spíše srovnávací a kontextuální.

Rozvinutí zkoumaného tématu se týká nejen dalších zjištění o umělcově osobnosti a díle, ale především snahy o jeho začlenění do širších souvislostí soudobé tvorby určené pro křesťanské liturgické prostory. Počáteční kapitoly textu proto, kromě souhrnu nejdůležitější bibliografie (viz kap. II.), věnuji obecnějšímu pojednání o sakrálním umění – jeho roli, proměnách (viz kap. II.1.) a vývoji nejen v Čechách (viz kap. II.2.).

Další část je zaměřena na život (viz kap. IV.1.1.) a dílo (viz kap. IV.1.2.–IV.1.5.) Karla Stádníka a na jeho sakrální realizace, vznikající od 60. let 20. století až do počátku století 21. (viz kap. IV.1.3.–IV.1.4.). Poté následuje pojednání o třech vybraných umělcích – architektu Janu Sokolovi (viz kap. IV.2.), malíři Mikuláši Medkovi (viz kap. IV.3.) a výtvarníku Ludvíku Kolkovi (viz kap. IV.4.), které s Karlem Stádníkem srovnávám. Spektrum uvedených umělců je tedy poměrně pestré – nejedná se pouze o kolegy sochaře, ale též o malíře a architekty. Jejich volba je dána jednak více méně shodným tvůrčím obdobím, především po reformách II. vatikánského koncilu (konaného v letech 1962–1965). U některých umělců (např. J. Sokol) se však významné realizace objevily již mnohem dříve (na přelomu 20. a 30. let 20. století i časněji) a staly se základními stavebními kameny následných změn. Některá díla, jimiž se zabývám, vznikla naopak později, po revoluci roku 1989. Dalším kritériem výběru autorů je zaměření na podobné umělecké úlohy, a především pak kvalita jejich výtvarných děl. Tvorba těchto výtvarníků patří mezi odborně i laicky ceněné příklady prací pro bohoslužebné prostory, mající uměleckou i funkční liturgickou hodnotu. Jednotliví autoři zároveň zastupují odlišné umělecké koncepce, čímž se snažím poukázat na různé přístupy, které mnohdy vytvářejí ke Stádníkově tvorbě určitý protipól a naznačují pluralitu přístupů v křesťanském umění.

U každého z autorů se nejprve věnuji jeho životu a celkovému vývoji tvorby (viz kap. IV.2.1., IV.3.1. a IV.4.1.), dále příkladům významných sakrálních realizací (viz kap. IV.2.2., IV.3.2. a IV.4.2.) a nakonec se snažím o srovnání charakteristik a příkladů jejich tvorby s dílem Karla Stádníka (viz kap. IV.2.3., IV.3.3. a IV.4.3.).

---

<sup>1</sup> KUBÁTOVÁ 2006.

## II. Bibliografie a dosavadní bádání o Karlu Stádníkovi a sakrálním umění v Čechách

Na počátku mého bádání a psaní o Karlu Stádníkovi stálo, tak jako u každé odborné práce, shromáždění dostupné bibliografie. Již před svojí bakalářskou prací na téma umělcova života, díla a příkladů jeho sakrální tvorby mě dostihl problém nedostatku literatury o tomto autorovi, kterému zatím nebyla věnována patřičná pozornost historiků umění, jakou by si jistě zasloužil. Pro mě byl tento fakt jednou z motivací se do shromáždění informací pustit. Jejich špatná dostupnost v literatuře mě vedla k využití jiných informačních zdrojů, především osobních setkání a rozhovorů s autorem, jeho rodinou a spolupracovníky.

Ani s odstupem dalších let, předcházejících vzniku této diplomové práce, se situace příliš nezměnila a přibylo pouze pár zmínek v odborných pracích či novinových vzpomínkách, a to hlavně v souvislosti s autorovým nedávným úmrtím. Proto mi opět za zdroj informací sloužily rozhovory. Téma mé práce se však neomezuje pouze na tvorbu K. Stádníka, ale i na další vybrané autory, o nichž je publikovaných titulů více.

O Karlu Stádníkovi napsala Lucie Preissová-Peroutková v roce 2003 svoji diplomovou práci na Fakultě výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně. Tématem je „Křížová cesta v pojetí Karla Stádníka a v české moderní plastice“.<sup>2</sup> Práce stručně uvádí do autorova života, shrnuje nejdůležitější díla a hlavní pozornost je věnována především třem realizacím v sakrálním prostoru. Jedná se o nejznámější křížové cesty – v pražském kostele P. Marie Královny Míru na Lhotce, v klášterním kostele kapucínů v Praze na Hradčanech a v olomoucké katedrále sv. Václava. Křížové cesty Karla Stádníka jsou autorkou nahlíženy i v kontextu celkového vývoje sakrálního umění.

Jak jsem již zmínila, o tvorbu Karla Stádníka jsem se začala badatelsky zajímat již před několika lety. V roce 2006 jsem, ještě pod rodným příjmením Kubátová, napsala svoji bakalářskou práci na Katolické teologické fakultě v Praze na téma „Karel Stádník. Život, dílo a příklady tvorby pro sakrální prostory“.<sup>3</sup> Krom stručného shromáždění životopisných dat jsem se zabývala především soupisem a datací autorova díla pro sakrální prostory (vč. nejvýznamnějších příkladů restaurátorské práce) a soupisem dostupné bibliografie (jak přímo od K. Stádníka, tak hlavně o něm). Jeho tvorbu jsem se snažila začlenit do širších

---

<sup>2</sup> PEROUTKOVÁ 2003.

<sup>3</sup> KUBÁTOVÁ 2006.

souvislostí a charakterizovat umělecký styl a vývoj díla. Podrobněji jsem se pak věnovala rozboru dvou významných realizací pro odlišné sakrální prostory. Prvním byl skleněný oltář a ambon pro římskokatolický kostel Nejsvětějšího Salvátora v Praze a druhým netradiční ikonostas pro řeckokatolickou katedrálu sv. Klimenta v Praze.

Tématu „Křížové cesty v Čechách po roce 1945“ se věnuje bakalářská práce Markéty Polívkové z roku 2011, napsaná na Katolické teologické fakultě v Praze.<sup>4</sup> Mezi rozebíranými uměleckými díly v práci nechybí realizace od Karla Stádníka, hlavně jeho křížová cesta v Praze na Lhotce.

Zbývající bibliografii, týkající se Karla Stádníka, tvoří odborné i populárnější články a drobnější příspěvky v katalogích, některé od umělce samotného.<sup>5</sup> Častým autorem těchto článků je historik umění Jan Royt, který se – krom svých hlavních zaměření v oboru – věnuje také sakrálnímu výtvarnému umění, tvorbu Karla Stádníka průběžně sledoval a vyjadřoval se k ní.

Významným zdrojem informací, především pro soupis a dataci autorova díla, pro mě byl nepublikovaný seznam realizovaných prací, provedený autorem samotným především pro vlastní potřebu. Nové informace k umělcovu životopisu jsem čerpala mimo jiné také z osobní složky Karla Stádníka v Archivu Arcibiskupství pražského. Jednalo se o různé dokumenty spojené s jáhenským působením (i zamýšleným, ale neuskutečněným kněžským svěcením – viz kap. IV.1.1.). Dále dopisy arcibiskupů a biskupů (spojené s významnými životními milníky K. Stádníka) a doklady o členství v umělecké sekci liturgické komise při Arcidiecézi pražské. Dalším, ne tak významným zdrojem byly internetové odkazy spíše stručnějšího charakteru.

Zásadní význam pro mě měla osobní setkání se samotným autorem a jeho rodinou. Po smrti Karla Stádníka šlo hlavně o rozhovory s dcerou Markétou Seluckou, rozenou Stádníkovou. Množství podnětných informací mi za svého života poskytl také kanovník Metropolitní kapituly při katedrále sv. Víta, Václava a Vojtěcha R. D. Miroslav Vágner, který byl přítelem Karla Stádníka a častokrát s ním spolupracoval při úpravách liturgických prostorů pražských i mimopražských kostelů.

Nejen při hledání souvislostí Stádníkovy tvorby s celkovým vývojem sakrálního umění, ale i při výběru dalších autorů, jimiž se zabývám, mi byly cenným zdrojem souhrnnější publikace a články o duchovním umění v Čechách i zahraničí. Zásadní pro mě byla

---

<sup>4</sup> POLÍVKOVÁ 2011.

<sup>5</sup> STÁDNÍK s. d. a dále viz Seznam použité literatury, kap. VII.

publikace „Nové kostely a kaple z konce 20. století v České republice“,<sup>6</sup> vzniklá v autorském kolektivu pod editorským vedením architekta a teoretika Jiřího Vaverky. Jedná se o velmi soubornou a systematickou práci věnující se sakrálnímu umění, která, ač vyšla v roce 2001, je první svého druhu v Čechách od počátku 90. let 20. století. Tato kniha se snaží zachytit duchovní umění ve všech oblastech výtvarné tvorby, s velkým důrazem na architekturu a s uvedením mnoha konkrétních příkladů. Popisuje vývoj této specifické oblasti umění, její podstatu, symboliku, závazné liturgické předpisy i technické parametry podstatné pro architekty. V katalogové části pak shromažďuje všechny české sakrální novostavby z konce 20. století i projekty sahající do století 21., a to včetně jejich vnitřní výzdoby. V knize jsou cenné informace o všech autorech, kterými se v této práci zabývám.

Dalšími důležitými tituly o duchovním umění obecně pro mě byly články, katalogy výstav a příspěvky do kolektivních prací, jejichž autorem je historik umění a zároveň činný křesťanský umělec Karel Rechlík. Odborné články pojednávající o sakrálním umění, významu moderních a současných výtvarníků v této oblasti a o kvalitních realizacích publikuje také již zmíněný kunsthistorik Jan Royt.

Pro postižení vývoje sakrálního umění z hlediska liturgie a jejích nejdůležitějších proměn bylo důležité zabývat se křesťanskou liturgikou a předpisy přímo ovlivňujícími podobu kostelních prostorů a jejich výzdobu. Nahlédla jsem přímo do dokumentů II. vatikánského koncilu, především do konstituce o Posvátné liturgii a do Všeobecných pokynů k římskému misálu. Posloužily mi též publikace liturgů, a to jak současníků změn II. vatikánského koncilu, jako byl Ladislav Pokorný či Jaroslav V. Polc, tak dnešních odborníků, zabývajících se tímto oborem. Zaujaly mě obzvláště spisy Adolfa Adama, Františka Kunetky, Tomáše Černouška a Klemense Richtera. Dalším zdrojem v této oblasti mi byla některá čísla časopisů *Getsemany*, *Salve*, *Amen ad.*, věnovaná tématu sakrální architektury a umění vůbec.

Jelikož se v práci zabývám také dalšími vybranými umělci, kteří svými kvalitními realizacemi významně přispěli k vývoji sakrálního umění u nás, výběr bibliografie byl zaměřen i na ně. Prvním z autorů, jejichž tvorbu dávám do kontextu s dílem Karla Stádníka, je architekt Jan Sokol, o němž jsem čerpala informace především z jeho vlastního spisu „Moje plány. Paměti architekta“.<sup>7</sup> (Rukopis svého otce uspořádal, doplnil

---

<sup>6</sup> VAVERKA 2001.

<sup>7</sup> SOKOL 2004.

obrazovou přílohou a připravil k vydání v roce 2004 syn Václav Sokol.)<sup>8</sup> Kniha, jak je již z názvu patrné, je autobiografií a zároveň souhrnem vlastní umělecké práce, plánů i myšlenek. Dá se říci, že jde o velmi přehledně uspořádaný odkaz či uměleckou pozůstalost vlastního životního díla.<sup>9</sup> Dalším autorovým textem jsou „Dlouhá léta s architekturou“<sup>10</sup> (k vydání připravil v roce 1996 Jindřich Vybíral). Tento spis je jakýmsi obecnějším shrnutím toho nejdůležitějšího z autorova tvůrčího směřování, proto byl vydán jako studijní text pro Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze.

Dalším výtvarným umělcem, jemuž se podrobněji věnuji, je malíř Mikuláš Medek. O tomto umělci existuje celá řada monografií, výstavních katalogů, odborných článků i textů, jejichž autorem byl on sám. Nejvíce jsem však čerpala od dvou uměleckých historiků, kteří se Medkovým dílem souvisle zabývali (na některých titulech spolupracovali oba) a patřili mezi přímý okruh lidí kolem umělce. Jedním z nich je Bohumír Mráz a druhým Antonín Hartmann. Z Mrázovy monografie věnované M. Medkovi v roce 1970<sup>11</sup> jsem čerpala informace především o celkovém vývoji umělcovy tvorby i o jeho sakrálních realizacích. Druhý zmíněný kunsthistorik Antonín Hartmann krom jiných prací o M. Medkovi editoval poslední velký katalog a byl autorem koncepce umělcovy monografické výstavy roku 2002.<sup>12</sup> Z knihy jsem čerpala informace jak o umělcově biografii, tak o díle a duchovním zaměření jeho tvorby. Medkovým sakrálním realizacím je věnována pozornost i v různých člancích A. Hartmanna, z nichž jeden vyšel v periodiku Umění a řemesla v roce 1991, v rámci čísla, které je celé zaměřené na problematiku aktuální křesťanské umělecké tvorby.<sup>13</sup> Z něho jsem čerpala důležité informace nejen o Mikuláši Medkovi, ale i o dalších umělcích a souvislostech.

Posledním autorem, jehož dílo dávám do kontextu s tvorbou Karla Stádníka, je všestranný výtvarník Ludvík Kolek. Informace o jeho tvorbě jsem čerpala hlavně z prací historičky umění Pavly Vieweghové, která se tvorbou L. Kolka souvisleji zabývá a publikuje o ní odborné články a příspěvky do kolektivních prací.<sup>14</sup> O umělci však psali i jiní teoretici, jako již zmíněný Antonín Hartmann.

---

<sup>8</sup> Václav Sokol je výtvarníkem, který se též zabývá křesťanským uměním – především kresbou a malbou.

<sup>9</sup> Umělecká pozůstalost Jana Sokola je v hmotné podobě uložena v Národní galerii v Praze na oddělení architektury patřící pod Sbíрку současného a moderního umění ve Veletržním paláci.

<sup>10</sup> SOKOL 1996.

<sup>11</sup> MRÁZ 1970.

<sup>12</sup> HARTMANN 2002.

<sup>13</sup> MRÁZ 1991; Umění a řemesla č. 3, 1991.

<sup>14</sup> VIEWEGHOVÁ 1995 a 1997.

### III. Sakrální umění – jeho význam, důležité etapy a autoři

V této kapitole se pokusím shrnout nejdůležitější milníky ve vývoji sakrálního umění od konce 19. století v Čechách s přihlédnutím k některým podstatným vlivům ze zahraničí. Zaměřit se chci jak na architekturu sakrálních staveb, tak na jejich vnitřní výzdobu, která náleží převážně oborům malířství, sochařství a užitého umění. Mým záměrem není popsat kompletní vývoj a všechny důležité autory a jejich práce. Jde mi spíše o zachycení některých přelomových okamžiků a tvůrců ilustrujících celkové dění v této oblasti, což má posloužit také k nastínění kontextů pro díla čtyř vybraných výtvarníků v čele s Karlem Stádníkem. V této části nejde o mé badatelské závěry, ale o souhrn načerpaný z dostupné literatury zaměřené na téma sakrálního umění.

#### III.1. Role umění v sakrálním prostoru a její proměny

Sakrální prostor je od svých počátků bytostně spojen s výtvarným uměním. Důležitou rolí umění obecně – a pro umění křesťansky orientované to platí dvojnásob – zůstává symbolické vyjádření a zpřístupnění duchovních rozměrů a vztahů lidské bytosti k transcendentnosti jejího života. V liturgickém prostoru k tomu navíc přistupuje důležitost prožívání tohoto rozměru ve společenství, kde má každý svoji nezastupitelnou úlohu.

Přesné vymezení a definice „křesťanského“ či „duchovního“ nebo také „sakrálního“ umění a jeho pojmosloví není snadné a jednoznačné.<sup>15</sup> Přičemž označení vždy závisí na úhlu pohledu a interpretaci. Jednoznačnost je také snížena proto, že se tu umění (lidskou rukou utvořené) setkává s posvátnem (Božím zpřítomněním nejrůznějšími způsoby – nejvíce pak ve slavicím společenství). Nejen samotný pojem, ale hlavně funkce takového umění a jeho podoba ovlivněná tradicí, jsou v jistém smyslu znesnadněním práce umělců, avšak zároveň i velkou výzvou. Dílo s duchovním či křesťanským námětem nemusí vždy splňovat kritéria sakrálního umění. A u děl určených do bohoslužebného prostoru zase bohužel dochází k tomu, že splňují všechna křesťanská, teologická a liturgická hlediska, ale zcela jim chybí kvalita umělecká a estetická. Často je místo současného výtvarného jazyka raději použit „osvědčený“, avšak naprosto neživý výraz, čerpající z minulosti.

---

<sup>15</sup> RECHLÍK 2000, 66sq. V této své práci používám převážně pojem „sakrální“ tvorba a umění, protože v něm zaznívá největší důraz na jeho podstatu a zároveň odkaz na funkci úzce svázanou s liturgií. Občas však používám i další pojmy, jako „duchovní“, „křesťanské“, „náboženské“ ad.



Ve všech obdobích, ale zvláště v případě umělecké moderny, si progresivní díla hledala cestu do kostelů a dalších sakrálních prostor dosti obtížně a pomalu. Vinu na tom mimo jiné nesla roztržka církve a moderny na přelomu 19. a 20. století. Církevním kruhům byl vzdálený moderní výtvarný výraz, který byl v jejich očích znevažující pro vyjádření ušlechtilých náboženských témat, která měla být, dle tradice, realistickou a srozumitelnou ilustrací.<sup>16</sup> Navíc pozice církve a tradičních donátorů kvalitního umění byla oproti dřívějším dobám oslabena a začal se šířit masově produkováný náboženský kýč či historizující návraty do minulosti. Přitom však existovala celá řada kvalitních příkladů duchovně orientovaného výtvarného umění, které vznikalo spíše v rámci volné tvorby umělců.

Pro vývoj bylo důležité dlouhodobější volání po změnách v přístupu církve k umění i vědám. V Čechách vznikla roku 1875 Křesťanská akademie, která se dodnes (s výjimkou nuceného přerušování činnosti) zabývá touto oblastí v návaznosti na katolické prostředí. Na přelomu 19. a 20. století navíc rostlo v oblasti Belgie, Francie, ale hlavně Německa tzv. liturgické hnutí,<sup>17</sup> které se snažilo znovu přiblížit smysl církve a liturgie lidu (úpravou zpěvů, přiblížením průběhu liturgie, prosazováním národních jazyků v liturgii, porozuměním posvátným znamením, gestům atd.). Vyvrcholením těchto dlouholetých snah byl až celocírkevní a navíc i ekumenický II. vatikánský koncil, vyhlášený papežem Janem XXIII. a dokončený Pavlem VI., konaný v letech 1962–1965.

Se změnami v liturgickém slavení, souvisejícími s proměnami sebepojetí církve, šly ruku v ruce také úpravy liturgických prostorů a jejich výzdoby. Mezi některé významné změny patřila například možnost sloužit liturgii čelem k lidu (i když ani dosavadní přístup nebyl zcela zamítnut), latina ustoupila možnosti slavit v národních jazycích. Dále bylo přelomové zapojení laiků do různých služeb při liturgii a celkový důraz na ústřední roli slavícího společenství a jeho všeobecné kněžství. Tyto změny jsou shrnuty v Konstituci o posvátné liturgii (Sacrosanctum Concilium) z roku 1963<sup>18</sup>, dále v ustanoveních Posvátné kongregace pro obřady jako např. *Inter Oecumenici*, *Eucharisticum mysterium* a dalších.

---

<sup>16</sup> RECHLÍK 2002–2003, 330 sqq.

<sup>17</sup> Důležitou roli v hnutí hrála nejprve některá benediktinská opatství, mj. Beuron, Maria Laach ad. Později teolog Romano Guardini a aktivity na hradě Rothenfels, klášter Klosterneuburg u Vídně, německá Katolická mládež ad. KRAFT 2005.

<sup>18</sup>[http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vat-ii\\_const\\_19631204\\_sacrosanctum-concilium\\_cs.html](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_cs.html), vyhledáno 5. 4. 2011; Dokumenty Druhého vatikánského koncilu 2002.

Souhrn důležitých liturgických předpisů II. vatikánského koncilu je obsažen také ve Všeobecných pokynech k římskému misálu (Institutio Generalis Missalis Romani).<sup>19</sup>

Z uvedených dokumentů si nyní dovoluji uvést a citovat několik pasáží, důležitých pro následně probírané téma, jako určitou ilustraci koncilem definovaných předpisů, přinášejících sakrálnímu prostoru a umění nové šance.

Pro posvátné prostory i jejich vybavení je důležité kritérium funkčnosti, ale i krásy a symbolického významu, který má odkazovat k pravé podstatě, jak praví následující citace z Všeobecných pokynů k římskému misálu. „Je tedy třeba, aby kostely či jiné prostory byly upravené tak, aby se věřící mohli aktivně účastnit posvátného úkonu. Dále je třeba, aby posvátné budovy i věci používané k bohoslužbě byly skutečně důstojné a krásné a aby byly znamením a symbolem vyšších skutečností.“<sup>20</sup>

Další pasáž pojednává o důležitosti výtvarného umění minulosti i současnosti a kvalitních umělců pro církve a liturgii. „Proto církve stále používá vznešených služeb umění a přijímá umělecké projevy všech národů a krajů.“<sup>21</sup> Jako se snaží uchovat umělecká díla a poklady předané minulými věky,<sup>22</sup> a pokud je třeba, přizpůsobit je novým potřebám, tak usiluje i o vznik nových, odpovídajících povaze doby.<sup>23</sup> Proto při volbě umělců a při výběru věcí pro kostel je nutné vyžadovat skutečné umění, které živí víru a zbožnost a je v souladu s významem i cílem, jemuž je určeno.“<sup>24</sup>

Poslední vybraná část pokynů k římskému misálu mluví o důležitosti umění, které není pompézní a neodvádí pozornost od podstaty, o které má vypovídat. „Vybavení kostela má přispívat spíše k jeho vznešené prostotě než k okázalosti. Při výběru výzdoby je třeba se snažit o pravdivost a přičinit se o to, co věřící vzdělává a je v souhlasu s důstojností celého posvátného místa.“<sup>25</sup>

Konstituce o posvátné liturgii obsahuje také pasáže věnované vzdělání umělců a kleriků v oblasti sakrálního umění. Právě díky takovým poučeným a uměnímilovným osobnostem vznikaly i v nepříznivých dobách šťastné příklady spojení nejnovějšího umění a

---

<sup>19</sup> <http://www.cirkev.cz/res/data/004/000508.pdf>, vyhledáno 5. 4. 2011; Český misál 2002, 77sqq.

<sup>20</sup> Český misál 2002, 77sqq.; Srov. II. VAT. KONCIL, konst. o liturgii Sacrosanctum Concilium, č. 122–124 Presbyterorum ordinis č. 5; POSV. KONGR. PRO OBŘADY, instr. Inter Oecumenici, 26. IX. 1964, č. 90: AAS 56 (1964), 897; instr. Eucharisticum mysterium, 25. V. 1967, č. 24: AAS 59 (1967), 554; Codex iuris canonici, kán. 932, § 1.

<sup>21</sup> Srov. II. VAT. KONCIL, konst. o liturgii Sacrosanctum Concilium, č. 123.

<sup>22</sup> Srov. POSV. KONGR. PRO OBŘADY, instr. Eucharisticum mysterium, 25. V. 1967, č. 24: AAS 59 (1967), 554.

<sup>23</sup> Srov. II. VAT. KONCIL, konst. o liturgii Sacrosanctum Concilium, č. 123, 129; POSV. KONGR. PRO OBŘADY, instr. Inter Oecumenici, 26. IX. 1964, č. 13c: AAS 56 (1964), 880.

<sup>24</sup> Srov. II. VAT. KONCIL, konst. o liturgii Sacrosanctum Concilium, č. 123, 78.

<sup>25</sup> Český misál 2002, 77sqq.

sakrálního prostoru (věnuji se jim podrobněji hlavně v kap. III.2. a IV.3.2.). Za těmito realizacemi většinou stála spolupráce osvíceného objednavatele (nejen s teologickým, ale i uměleckým rozhledem), kvalitního výtvarníka s povědomím o specifikách takového úkolu a často i dalších odborníků (liturgů, historiků umění a dalších teoretiků). Tito lidé vycítili, že soudobá křesťansky orientovaná tvorba zkrátka nemůže v rámci spektra aktuálního umění „zůstávat žádným nekonfliktním a před ‚nárazy zvenčí‘ chráněným polem tradičních jistot nebo zvyklostí. Pokud chce být skutečným uměním, musí se také vyhnout pokušení příliš laciného úspěchu. Zároveň ale nelze takovou tvorbu paušálně označovat ‚ideologickými‘ nálepkami.“<sup>26</sup>

O potřebě spolupráce mezi církví a umělci hovořil také bl. papež Jan Pavel II. ve svém dopise umělcům z roku 1999,<sup>27</sup> kde mimo jiné zmínil velký potenciál umění v dnešním světě a jeho kultuře vzdálené od církve.

### **III.2. Kontexty vývoje sakrální tvorby (nejen) v Čechách**

Dříve než přistoupím k dílu Karla Stádníka a autorů, které s ním budu srovnávat, ráda bych se zastavila nad dlouhodobějším vývojem sakrální tvorby od konce 19., a hlavně pak ve 20. století v Čechách, včetně odrazu důležitých vlivů ze zahraničí. Poukázat chci především na některé kvalitní příklady architektury a výzdoby stojící za zmínku proto, že se staly vzory pro další generace umělců.

Do konce 19. století byla výzdoba chrámů v podstatě jasnou a závaznou koncepcí, vyplývající z dlouhodobé, od středověku utvářené tradice.<sup>28</sup> Sakrální prostor byl určován obecně platnými vzory, symbolikou a ikonografií. Jedním ze základních požadavků církve na umělce byla po dlouhou dobu didaktičnost a realističnost náboženského umění, které mělo sloužit k výchově a formování věřících. Konkrétní realizace pak byla v rámci těchto pravidel určována hlavně objednavatelem s teologickým vzděláním – většinou duchovním správcem či představeným daného místa, případně za podílu dalšího donátora. Výtvarník měl sice možnost uplatnit aktuální a do jisté míry i osobitý styl, ale pokud se výrazněji odklonil od pevně daných dobových požadavků a objednavatelova programu, měl problém s přijetím svého díla, které mu často bylo dáno k přepracování. Staletími a tradicí

---

<sup>26</sup> RECHLÍK 1995, 217sqq.

<sup>27</sup> Jan Pavel II. 1999.

<sup>28</sup> Tato kapitola viz RECHLÍK 2001b, 119sqq.; ROYT 1991, 7sqq.

utvářenou podobu a představu sakrality chrámového prostoru bylo těžké a pro mnohé nežádoucí posunout někam dál.

Od přelomu 19. a 20. století se v souvislosti s již zmíněným liturgickým hnutím (viz kap. III.1.) začínaly – spolu se snahou přiblížit liturgii věřícím – objevovat i návrhy změn v uspořádání liturgického prostoru a jeho výzdoby. Autoři následujících přelomových realizací také mnohdy neměli lehkou pozici při obhájení svých děl u investora i společnosti, která si na podobné změny zvykala jen velice pozvolna. Tyto první „průlomové“ dosavadních zvyklostí se zpočátku odehrávaly převážně na poli architektury.<sup>29</sup> I když mezi příklady osobité výtvarné výzdoby interiéru bychom mohli zařadit krucifixy a křížové cesty od sochaře Františka Bílka (např. jeho oltář s Ukřižovaným pro pražskou Svatovítskou katedrálu – realizován 1899 [1], umístěn 1927 či křížové cesty pro kostely sv. Bartoloměje v Kolíně – 1910–1913 [2] a Povýšení sv. Kříže v Prostějově – 1906). Svým sochařským dílům (většinou řezbám do dřeva doprovobeným texty v originálně stylizované formě písma) vycházejícím z dobového symbolismu a secese přidal autor osobitost mystického duchovního přístupu a snahu o vyjádření hlubokých příběhů dějin spásy, které se odrážejí do lidských a národních osudů. „V jeho pojetí nejde o ilustraci textu Písma, ale o zobrazení emocí a významů, kterých jsou texty evangelií plné.“<sup>30</sup> Na počátku 20. století se duchovním obsahem ve své volné tvorbě zabývali umělci jako Jan Zrzavý, expresionisté Emil Filla, Bohumil Kubišta, Antonín Procházka či umělecká skupina Sursum (např. Jan Konůpek), o jejich díla pro chrám však objednavatelé nejevili zájem.

Podíváme-li se na pole architektury, přelomové vlivy se k nám postupně dostávaly ze zahraničí. Jednou z prvních moderních staveb, která měnila dlouholeté konvence a jejíž vlivy můžeme vystopovat i v Čechách, byl secesí ovlivněný kostel sv. Leopolda v areálu vídeňského ústavu pro choromyslné Am Steinhof od architekta Otto Wagnera z let 1905–1907 [3].<sup>31</sup> Průlomový byl otevřeností presbytáře do lodi [4], širokou horizontální dispozicí plnou světla, dopadajícího mimo jiné skrze kupoli, a výzdobou, která sice vykazuje jistou honosnost, ale soustředí se jen na důležité prvky a detaily, jimž dává vyniknout. Z pozdější doby nemohu nezmínit německého architekta Rudolfa Schwarze, který ve 20. a 30. letech 20. století promýšlel „ideální projekty“ uspořádání otevřeného liturgického prostoru podle potřeb konkrétního společenství a účelů, kterým má místo

---

<sup>29</sup> Netradiční malířské a sochařské realizace se začaly objevovat spíše později, převážně v souvislosti s II. vatikánským koncilem.

<sup>30</sup> Citace J. Royta In: PALÁN 2006.

<sup>31</sup> RECHLÍK 2000, 66sqq.

sloužit. Znamé je například jeho prostorové uspořádání kaple hradu Rothenfels, kde se rozvíjely aktivity liturgického hnutí pod patronátem teologa Romana Guardiniho. Oba muži se o téma sakrálního umění velmi intenzivně zajímali, psali o něm a svými myšlenkami ovlivnili mnohé umělce.

V Čechách také existovaly dávno před II. vatikánským koncilem snahy o nové přístupy k sakrálnímu umění. Kvalitní architektonické realizace vznikly v době 20. a 30. let 20. století a vynikají mezi nimi dvě moderní, odlišně pojatá řešení podélné bazilikální koncepce chrámového prostoru. Jedním z nich je funkcionalistický kostel sv. Václava v Praze – Vršovicích [5] od Josefa Gočára z roku 1928 (tento návrh zvítězil v architektonické soutěži, které se mj. účastnil i architekt Jan Sokol, o němž pojednává kap. IV.2.).<sup>32</sup> Jde o příklad minimalismu a důrazu na funkčnost stavby v jejím exteriéru i interiéru, což, jak by se mohlo zdát, nepřeje výzdobě. Ta však nejen že nechybí, ale naopak ji v mnohém zastupuje nápaditá práce se světlem, pronikajícím jednoduchými vitrajemi v chórovém závěru a stropními otvory [6]. Prostor lodi se stupňovitě zvyšuje směrem do chóru, který se zároveň otevírá a rozšiřuje vstříc slavící obci. Druhým příkladem, vymykajícím se však soudobým nejmodernějším proudům a čerpajícím více ze starověkých kultur či prvních křesťanských bazilik, je stavba kostela Nejsvětějšího srdce Páně v Praze – Vinohradech [7] od Wagnerova žáka, slovinského architekta Josipa Plečnika z let 1928–1932. Oproti realizaci Gočárově se jedná o dekorativnější stavbu s důrazem na ornamentální prvky a výzdobu, avšak s ještě otevřenějším kněžištěm a širokou halovou dispozicí [8]. Na původní starokřesťanskou tradici navazuje také pojetí ambonů a čelního místa pro zpěváky. „Kostel Nejsvětějšího srdce Páně byl současně také posledním velkým milníkem při pokusech o úpravu klasického bazilikálního typu, po nichž následovaly častější experimenty s centrálně koncipovanými půdorysy.“<sup>33</sup> Mezi osobnosti, které předběhly svými projekty dobu, patřil také architekt Jan Sokol (viz kap. IV.2.), který navrhoval centrální uspořádání liturgického prostoru Svatovítské katedrály již po roce 1945. Ještě před válkou v roce 1938 vznikl také funkcionalismem ovlivněný projekt kostela sv. Jana Nepomuckého v Praze – Košířích od architekta Jaroslava Čermáka. Interiér stavby pak, po vypuknutí válečných událostí a posléze vlády komunistické strany, zůstával dlouho v provizorním stavu.

---

<sup>32</sup> Jan Sokol patřil mezi kritiky ortodoxního funkcionalismu s jeho účelností a minimalismem. Ve svých projektech kostelů nepoužíval v kombinaci s železobetonovou konstrukcí hladké stěny (jako Josef Gočár), ale snažil se je nahradit sochařskými formami pláště a stěn a dodat stavbě více lidskosti, vlídnosti a krásy s duchovním obsahem. SOKOL 1996, 157.

<sup>33</sup> PRELOVŠEK 2008.

Volné výtvarné umění s duchovní tematikou se objevovalo v období kolem 2. světové války i po ní opět spíše ve volné tvorbě, bez vazeb na konkrétní chrámové prostory. Ze světového umění však známe příklady podařených sakrálních realizací. Mezi ně jistě patří stavba kostela Notre-Dame de Toute Grâce na Plateau d'Assy ve Francii z let 1938–1941. Odvážný kaplan Jean Devémy ve spolupráci s knězem Marie-Alain Couturierem sem pozvali moderní umělce své doby, aby se podíleli na kompletní výzdobě kostela. Patřil mezi ně<sup>34</sup> také Fernand Léger, který vyzdobil průčelí kostela mozaikou znázorňující jednotlivé obrazy mariánských litaní zcela moderním způsobem [9, 10]. Mezi umělci na Plateau d'Assy byl i Henri Matisse, který je známý také výzdobu Růžencové kaple dominikánek ve francouzském Vence<sup>35</sup> z let 1948–1951 (umělec zde vytvořil autorské malby na stěnách, vitraje, liturgické vybavení, návrhy liturgických rouch a další výzdobu kaple) [11,12].

V Čechách patřil mezi autory užívající ve svém volném díle křesťanské motivy například grafik Bohuslav Reynek. Důležitými osobnostmi pro vývoj křesťanského umění v té době byli také teoretici, především prof. Josef Cibulka a Dr. Josef Zvěřina, působící v Ústavu křesťanské archeologie na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy. Jejich přínosem byli ovlivněni mnozí umělci, mezi něž patřil i Miloš Saxl se svým ne příliš známým dílem, které však stojí za zmínku. Tento umělec, který byl veřejnosti známější jako teoretik umění, dlouholetý ředitel a obnovitel Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, vytvářel originální malby s duchovním, křesťanským obsahem.<sup>36</sup> Před rokem 1948 se podílel dokonce na výzdobě chrámových prostorů, což později nebylo možné, takže duchovní obsah vkládal do děl v rámci své volné malířské tvorby (v 50., a hlavně pak v 80. a 90. letech 20. století). Jeho umění bylo imaginativní, expresivní a plné spirituálních významů.<sup>37</sup> Symbolický byl pro autora již formát plátna, které bylo často čtvercové (ideální vyrovnaný tvar odkazující na nekonečno), později vertikální (vyjadřující směr vzhůru, k Bohu). V malbách kombinoval prvky figurální s abstraktní osnovou, složenou z útvarů podobných rostlinným úponkům či jazykům plamene [13]. Ty byly základním článkem jeho kompozic a motivem určeným k variování. Jejich skladba je někdy velmi expresivní, jindy dekorativnější, podřízená dalším tvarům, často s duchovní

---

<sup>34</sup> Architektem kostela byla Maurice Novarina a na výdobě se podíleli: Pierre Bonnard, Germain Richier, Georges Roualt, Marc Chagall, Henri Matisse, Georges Braque, Jean Bazaine, Jacques Lipchitz ad. In: [http://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89glise Notre-Dame de Toute Gr%C3%A2ce du Plateau d%27Assy](http://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89glise_Notre-Dame_de_Toute_Gr%C3%A2ce_du_Plateau_d%27Assy), vyhledáno 27. 6. 2011.

<sup>35</sup> <http://www.ville-vence.fr/the-rosaire-chapel?lang=fr>, , vyhledáno 27. 6. 2011.

<sup>36</sup> BYDŽOVSKÁ/ROYT/KUDRNA 1991; ROYT 1987.

<sup>37</sup> M. Saxlovi bylo vzorem v jeho malbách jak staré umění – Mistr Třeboňského oltáře, G. Arcimboldo či El Greco a české barokní umění, tak modernisté – hl. expresionisté a surrealisté.

symbolikou (kříž, mandorla, kruh, trojúhelník). Světlo a barvy hrály v jeho malbách též nezastupitelnou výrazovou i symbolickou roli. Svým dílem vyjadřoval šíři a hloubku vztahů mezi lidmi a Bohem.

Nadějnější období pro sakrální umění nastalo v 50., a hlavně 60. letech 20. století. U nás, i přes nelehkou dobu, došlo k významným sakrálním realizacím v jedovnické farnosti na Moravě, kam byli v roce 1962 přizváni oficiálně nepřijímaní výtvarníci – Mikuláš Medek, Jan Koblasa, Josef Istler a Karel Nepraš, kteří vytvořili mimořádně kvalitní díla (viz kap. IV.3.2.). Do stejné doby spadají i začátky sakrálního umění Karla Stádníka (viz kap. IV.1.2.). Jako příklad volné duchovní tvorby těchto let můžeme jmenovat například Zdeňka Berana.

V oblasti architektury chrámového prostoru našly ohlas po celém světě, včetně Čech, realizace Francouze Le Corbusiera. Především jeho poutní kostel Notre–Dame–du Haut v Ronchamp [15] z let 1950–1955 inspiroval originálním řešením vnitřního i venkovního liturgického prostoru [16], svojí tvarovou originalitou, prací se světlem [14] a dalšími prvky umocňujícími duchovní prožitek návštěvníka. Z českých umělců jím byl ovlivněn mimo jiné Ludvík Kolek ve svém projektu kostela sv. Josefa v Senetářově (ve zmíněné jedovnické farnosti) z roku 1971 (viz kap. IV.4.2.). Architekt zde, podobně jako jeho inspirátor, užil prohnutou skořepinovou střechu [62] a promyšleně umístěné vstupy světla. Navrhl i celkové řešení interiéru a výzdoby (v čemž se později uplatnil i v dalších kostelích). Senetářov byl zároveň první českou chrámovou novostavbou po II. vatikánském koncilu, který vývoj sakrálního umění ovlivnil zásadním způsobem.

Koncilní léta 1962–1965 tedy přinesla všem, kteří se jakkoli zabývali sakrálním uměním a jeho vztahem k liturgii, novou nadějí a možností. Papež Jan XXIII., který koncil započal, a po jeho smrti Pavel VI. velmi přáli modernímu umění i jeho zapojení do nejvýznamnějších starobylých chrámových staveb, včetně baziliky sv. Petra ve Vatikánu. Za zmínku stojí kupříkladu jedna z nových bran do chrámu – tzv. Brána smrti [17] (kterou tradičně vycházely pohřební průvody), jejíž realizace v letech 1963–1964 byla svěřena italskému sochaři a příteli Jana XXIII. Giacomovi Manzú (Manzonimu).<sup>38</sup> Ten v nízkých bronzových reliéfech (někdy až prchavých plastických náznacích) ztvárnil různé příklady smrti [18] – od biblických bratrovražd, přes dobrou a poklidnou smrt praotců, mučednické skony apoštolů a svatých až po utrpení Krista na kříži a zesnutí a nanebevzetí Panny Marie. Odchod ze světa u těchto velkých postav pak rezonuje se smrtí lidí našich věků, ať

---

<sup>38</sup> <http://www.saintpetersbasilica.org/Interior/DoorofDeath/DoorofDeath.htm>, vyhledáno 4. 6. 2011.

už jde o pohnuté anonymní osudy či náhlý skon samotného objednavatele díla – papeže Jana XXIII. Pro mnohé diváky bylo však i toto výtvarné dílo svým stylem vzhledem k dosavadní zaběhnuté tradici těžce přijatelné a docenění se mu dostávalo velmi pomalu. Po obsahové stránce se tu nabízí paralela mezi dílem Giacoma Manzú a Karla Stádníka (viz kap. IV.1.2 a IV.1.3.), a to především v originální myšlence zařadit mezi dosud zcela tradičně znázorňované výjevy ze Starého a Nového zákona či světeckých legend příběhy z novodobější lidské historie i aktuální současnosti a životů „obyčejných“ lidí. Což také odpovídalo pokoncilnímu myšlení – přiblížení modernímu světu a vyzdvižení podílu každého člověka na životě církve a dějinách spásy. U obou autorů pak můžeme sledovat i jisté podobnosti ve formálním vyjádření a technické stránce, protože jim byl blízký sochařský reliéf provedený výsledně do kovu (často bronzu) s přiznáním rukopisných stop. Avšak u Giacoma Manzú byl sochařský tvar většinou pojat více stylizovaně, náznakově a méně popisně než u Karla Stádníka.

Zlidštění a „zdnešnění“ liturgie i prostoru, ve kterém se odehrává, tedy mnohem více vedlo duchovní ke spolupráci se soudobými progresivními výtvarníky. Přičemž nešlo o to prosadit nové, netradiční vyjadřovací formy za každou cenu a jen pro ně samotné, ale prohlubovat duchovní vnímavost soudobého diváka jemu blízkým jazykem.<sup>39</sup> Kvalitativní vzestup a sblížení s moderním malířstvím zaznamenala vitrajová tvorba, ve které vynikli například Marc Chagall či náš Josef Šíma. Pro umělce i teoretiky byly podnětem při promýšlení a tvorbě dispozic či vybavení sakrálních prostorů také mnozí myslitelé, jako byl teolog Teilhard de Chardin se svými vizemi stvoření v rámci celého vesmíru či hlubinný psycholog Carl Gustav Jung a jeho úvahy o archetypech a symbolech společných všem lidem.<sup>40</sup> V Čechách však byla situace ztížena vládnoucím komunistickým režimem, který nepřál žádným aktivitám spojeným s rozvojem církevního života. „Příklady ze zahraniční praxe v realizaci nových sakrálních staveb a výtvarného umění vůbec se do naší země dostávaly velmi pozvolna – neoficiálními cestami. Kněží a umělci se inspirovali např. fotografiemi ze získaných zahraničních časopisů, věnujících se křesťanskému výtvarnému umění a architektuře, a sledovali také změny liturgických předpisů po II. vatikánském koncilu. Realizovat snahy o změnu chrámových prostorů se však začalo dařit až na konci 60. let 20. století, v souvislosti s politickým uvolněním

---

<sup>39</sup> VAVERKA 2001, 132.

<sup>40</sup> RECHLÍK 2001a, 54.



v naší zemi.“<sup>41</sup> Ani později se však nenašlo mnoho příkladů, které by na kvalitní díla z doby politických a společenských změn navázaly.

Velká vlna stavby nových kostelů a výbavy interiérů tvorbou soudobých umělců se v Čechách vzedmula až po revoluci roku 1989, někdy však převážilo nadšení z nových možností nad kvalitní koncepcí. Zájem otevřít téma sakrálního umění široké veřejnosti se projevil pořádáním tematických výstav i publikační činností, a to především v první polovině 90. let 20. století. V Muzeu hlavního města Prahy se v roce 1991 uskutečnila výstava s názvem Znak a svědectví, představující kvalitní příklady duchovního a sakrálního umění po letech nesvobody. Vybrána byla díla umělců tvořících ve spojení s církví i těch mimo ní. Při zahájení výstavy na tuto skutečnost poukázal kněz a filosof Tomáš Halík: „Křesťanské umění není jednoduše umění ‚nábožensky založených‘ tvůrců. Jistě odedávna, ale v této právě uplynulé době zvláště, se stávalo, že zřetelný náboženský symbol a motiv se objevoval občas také v tvorbě lidí, kteří byli daleko od toho, co se obvykle chápe jako náboženskost; ten symbol nebo motiv se spontánně vynořil v jejich díle...“<sup>42</sup> Na této velké výstavě i mnoha dalších se podílela také brněnská galerie Typos a důležitá byla i činnost Diecézního muzea v Brně.

V rámci zmíněné výstavby nových sakrálních staveb v Čechách se jednalo o farní kostely spojené často s pastoračním centrem a dalšími praktickými funkcemi, potřebnými pro život místní farní obce (např. komunitní centrum sv. Prokopa v Praze – Nových Butovicích od Zdeňka Jirana, Michala Kohouta a Pavla Hicze z let 2000–2001). Mezi kvalitní chrámové realizace patří např. novostavba kostela sv. Václava v Břeclavi [67, 68] z let 1992–1995 podle projektu Ludvíka Kolka (viz kap. IV.4.2.), s výtvarnou koncepcí interiéru pod vedením Karla Stádníka, zdůrazňujícího zde prvek dialogu starého a nového umění. Mezi další zdařilé autorské koncepty patří mimo jiné projekty Ladislava Kuby, např. jeho kaple P. Marie Královny v Jestřebí na Jihlavsku z let 1996–1998 se sedlovou střechou a vnitřním krovem koncipovaným jako trup lodi [19], dále četné realizace Tomáše Černouška<sup>43</sup> a Františka Zajíčka, např. jejich poutní kostel P. Marie Pomocné nad Zlatými Horami z let 1993–1995 [20], navazující moderním způsobem na dispozici tradičních poutních areálů a mnohé další.

---

<sup>41</sup> KUBÁTOVÁ 2006 (dle rozhovoru s R. D. Miroslavem Vágnerem v březnu 2006).

<sup>42</sup> HALÍK 1991, 27.

<sup>43</sup> T. Černoušek je zároveň autorem mnoha adaptací liturgických prostorů v historických chrámech, jako v bazilice na Velehradě, v poutním kostele na Svatém kopečku a mnoha dalších místech. Viz Umění a řemesla č. 3, 1991; BINDER/RECHLÍK 1991, 16sq.

U staveb realizovaných v západní a střední Evropě i naší republice od 2. poloviny 20. století dominuje snaha oživit prastaré, avšak stále platné, posvátné symboly, a to novým způsobem, rozvíjejícím mnohotvárnost archetypů sakrality. V rámci této symboliky pak dominuje světlo, které vyjadřuje Boží přítomnost a vybízí k meditaci. Minulostí inspirovaná i zcela originální práce s modulací přirozeného i umělého světla v interiéru sakrálních prostorů je společná mnoha realizacím z této doby (v rámci umělecké výzdoby se tento prvek objevuje také v malbách a vitrajích Ludvíka Kolka – viz kap. IV.4.1.). Mezi další významné výtvarníky, kteří v této době vytvořili a mnozí stále tvoří kvalitní sakrální díla a zpřítomňují v nich novým způsobem a v nezvyklém světle pradávne pravdy, patří: Jan Exnar (vitraje), Milivoj Husák (malby – mj. křížové cesty, objekty, celkové koncepce prostoru), Pavel Hřebíček (kovové plastiky – mj. křížové cesty), Otmar Oliva (bronzové plastiky, liturgické vybavení, reliéfní výzdoba zvonů, celkové prostorové koncepce), Karel Rechlík (malby, vitraje, liturgické vybavení a celková prostorová řešení), Jaroslav Šerých (malby, mozaiky), Miroslav Rada (malby) a další autoři.<sup>44</sup>

Ani ve 21. století nechybějí ve světové i české oblasti projekty, které stojí za pozornost. Ráda bych zmínila projekt, který se týká české oblasti, ale je dílem anglického architekta. Řád trapistů, který se rozhodl usadit také v naší zemi a za místo svého kláštera si vyhlédl zchátralý barokní statek v Novém Dvoře, pozval k projektu přístavby nového, moderního křídla areálu architekta Johna Pawsona (projekt z roku 1999, dokončení 2004).<sup>45</sup> Ten na postupně renovované historické budovy navázal minimalistické, funkcionalismem ovlivněné prostory, kde jako zdobný a symbolický prvek působí cíleně směřované paprsky světla. Fenomén, o kterém již byla řeč, se tu stává hlavním motivem, vyjadřujícím nejen zmíněné duchovní konotace, ale zároveň spiritualitu řádu a jeho spojení s přírodou. Ambity mají některé ze stěn zcela prosklené a umožňují tak přímý průhled do okolní krajiny. Tvary budov jsou jednoduché, čisté, jen s minimálním vybavením uměleckými díly a hlavní role tu patří kontrastům světla a přitímí.

Zdařilých koncepcí sakrálních prostorů i jejich výzdoby bychom v Čechách našli více, ale bohužel je i dost těch, kde nebyla nová šance plně využita a na výsledku se podepsalo i to, že na projektu nespolupracovali odborníci ze všech odvětví, která jsou pro vznik či adaptaci nového sakrálního prostoru podstatná. Šířit osvětu v oblasti sakrálního umění se u nás snaží (nejen přednáškovou činností, ale i konkrétními výtvarnými prezentacemi a akcemi) například pražská akademická farnost u Nejsvětějšího Salvátora, kde dochází ke

---

<sup>44</sup> BINDER/RECHLÍK 1991; VAVERKA 2001.

<sup>45</sup> [www.novydvur.cz](http://www.novydvur.cz), vyhledáno 4. 6. 2011

stále častějším instalacím současného výtvarného umění v prostoru kostela v návaznosti na jednotlivá období liturgického roku. Mezi další hybatele patří také Centrum teologie a umění při Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy<sup>46</sup>, jehož vedoucí, dominikán Norbert Schmidt, se otázkami sakrálního umění zabývá dlouhodoběji. Je též třeba dodat, že výše zmíněné aktivity mají své zahraniční inspirátory, mezi něž patří především jezuitský kněz Friedhelm Mennekes SJ, zakladatel Kunst-Station St. Peter při katedrále Sv. Petra a P. Marie v Kolíně nad Rýnem, kde probíhá též cílý kontakt mezi moderním či současným uměním a sakrálním prostorem.<sup>47</sup> „Postupně se zvětšující zkušenosti s instalacemi současného umění v kostelních interiérech prokazují, že umělecky a duchovně autentické dílo dokáže tradici tvořivě rozvíjet a navazovat dialog i s náročným historickým prostředím.“<sup>48</sup>

#### **IV. Vybraní autoři sakrálního umění, koncepce a příklady jejich tvorby: Karel Stádník, Jan Sokol, Mikuláš Medek a Ludvík Kolk**

V následujících kapitolách, které tvoří hlavní část mé práce, bych se vedle tvorby Karla Stádníka, na kterého je má pozornost soustředěna především, ráda podrobněji zastavila i nad dílem dalších vybraných autorů, kteří významně zasáhli do vývoje duchovní tvorby v Čechách. Každý z nich byl přínosem jiným způsobem, ať již zaměřením na rozdílný druh umění, styl vyjádření, prostředky výtvarného jazyka a také na oblast sakrálního umění. Jejich srovnáním chci představit mnohost, ale v lecčem také jednotu přístupů k sakrálnímu umění.

Autoři, které jsem vybrala ke konfrontaci s Karlem Stádníkem, mě zaujali jedinečností svých tvůrčích myšlenek a realizací, které k divákovi, ať již věřícímu či nevěřícímu, silně promlouvají. Jedná se o tvorbu architekta Jana Sokola, malíře Mikuláše Medka a všestranného výtvarníka Ludvíka Kolka. Všichni tito autoři se významnou měrou podíleli na utváření liturgického prostoru po II. vatikánském koncilu (J. Sokol a částečně i M. Medek již i dříve). Tento významný úkol v nové situaci shrnu slovy jednoho z nich, architekta Jana Sokola: „Brzy nato přišel druhý vatikánský koncil a jeho liturgické reformy... vycházely mi z duše a cítil jsem, jak jsou potřebné – vytvořit co nejužší spojení

---

<sup>46</sup> <http://www.ctu-uk.cz/kontakt.php>, vzhledáno 3. 6. 2011

<sup>47</sup> Nejen v tomto historickém chrámovém prostoru, ale i v původním působišti tohoto kněze, ve Frankfurtu nad Mohanem již vystavovali J. Beuys, Alfred Hrdlicka, Arnulf Rainer, Antoni Tapies, Cindy Sherman, Eduardo Chillida, James Lee Byars, Anish Kapoor, Magdalena Abakanowiczová, Jannis Kounellis ad.

<sup>48</sup> RECHLÍK 2001b, 144.

mezi oltářem a věřícími. Ale tento požadavek, závazně prohlášený, znamenal, že všechny dosavadní kostely – nebo alespoň jejich velká většina – se svým oddělením kněžiště od lodi, jsou pro bohoslužbu nového typu špatně použitelné, nebo dokonce nepoužitelné a vyžadají si přinejmenším radikální úpravu vnitřní dispozice.<sup>49</sup> Architekt dále mluví o výzvě zcela nového přístupu ke kostelnímu prostoru, odlišného od dosavadní, tradicí posvěcené praxe: „... basilika svou architekturou vnutila liturgickému shromáždění kolem stolu svůj podélný tvar, změnila je v průvod k oltáři místo přirozeného shluku kolem něho... Nyní tedy měl nastat návrat k nejstarší formě shromáždění při Večeři Páně, a tedy celá budoucí stavba měla vyjít z této znovu nastolené základní formace.“<sup>50</sup>

U každého z umělců shrnuji nejprve důležité životopisné skutečnosti, poté se zabývám vývojem jejich díla obecněji, dále nejvýznamnějšími příklady prací pro sakrální prostory a závěrem vždy srovnávám jejich tvorbu s přístupy Karla Stádníka.

#### **IV.1. Koncepce první – „Hluboké poselství příběhů“: sochař Karel Stádník**

Karel Stádník patřil mezi autory, jejichž dílo vychází spíše z tradiční ikonografie a nevzdaluje se figurativnímu vyjadřování. Avšak mnohdy se také vydal netradičními a neprošlapanými cestami zobrazování duchovních obsahů či použití nezvyklých materiálů. Zcela originálním způsobem ztvárnil např. Velikonoční křížovou cestu na pražské Lhotce nebo odvážně navrhl skleněné bloky k tvorbě oltářního stolu a ambonu v kostele Nejsvětějšího Salvátora na Starém městě pražském. Karel Stádník nikdy nepřestal skrze svá díla vyprávět silné příběhy, vybízející k zamyšlení, což měl společné s uměním předešlých historických dob, avšak on to dokázal novými, modernímu člověku blízkými způsoby.

---

<sup>49</sup> SOKOL 2004, 254.

<sup>50</sup> SOKOL 2004, 256.

### IV.1.1. Život a formování osobnosti Karla Stádníka

Karel Stádník se narodil dne 24. srpna 1924 v Třemošné u Plzně jako syn výpravčího Karla Stádníka a Emilie Stádníkové, roz. Augustinové. Po Karlovi přibyla do rodiny ještě sestra Miluše.<sup>51</sup>

Dětství prožil v Chomutově, kde navštěvoval obecnou školu. Ke studiu na osmiletém gymnáziu nastoupil v Karlových Varech, avšak ukončil ho předčasně (po čtyřech absolvovaných ročnících) v souvislosti se zabráním Sudet, kdy se rodina přestěhovala do Prahy. Zde ve válečných letech K. Stádník absolvoval své první umělecké vzdělání na střední odborné keramické škole, přičemž znalost keramického řemesla měla v rodině tradici. Po maturitě – od roku 1943 – musel strávit dva roky totálním nasazením na nádraží. Po skončení války působil rok jako zástupce německého majitele továrny v Kadani. Již v této době se projevil jeho zájem o restaurování a památkovou péči, protože se rozhodl opravovat poničený kadaňský hrad. Poskytl zde navíc práci místním německým obyvatelům těsně před tím, než byli odsunuti ze země. Jednalo se o lidi, kteří nemohli sehnat práci a potýkali se s nejrůznějšími společenskými problémy, způsobenými jejich původem. Karel Stádník se k nim choval slušně, díky dobré znalosti němčiny se s nimi na všem domluvil, takže mu ochotně pomáhali.

Záhy se však vrátil do Prahy, kde nastala další důležitá etapa jeho uměleckého formování – volba vysokoškolského studia. Nejprve si vybral architekturu a byl přijat k prof. Janu Sokolovi na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou. Ke studiu však nenastoupil, protože se rozhodl vyzkoušet také přijímací zkoušku na obor sochařství na Akademii výtvarných umění, ke které ho přemluvil přítel - budoucí sochař Černý. Před přijímacím řízením si Karel rychle vyzkoušel základy sochařské práce a na poslední chvíli dorazil k talentovým zkouškám. Vymodeloval práci svižného, skicovitého charakteru a na základě přítelovy rady ji takto zanechal. Prof. Otakar Španiel byl nadšen a přijal nového studenta do svého ateliéru, rovnou do třetího ročníku. K. Stádník tedy studoval na pražské Akademii od roku 1946 a absolvoval v roce 1949 – tedy právě včas, než začaly na školách politické čistky padesátých let.

---

<sup>51</sup> Tento kapitola dle rozhovorů s rodinou Stádníkových a Seluckých; KUBÁTOVÁ 2006; PEROUTKOVÁ 2003, 1; ROYT 2004; STÁDNÍK s. d.; Josef TOMĚŠ (ed.): Český biografický slovník XX. století, 3. díl. Praha 1999, 182; Josef TOMĚŠ / Alena LÉBLOVÁ (ed.): Československý biografický slovník. Praha 1992, 656; Kol. autorů 2011, 9; Osobní složka Karla Stádníka, Archiv Arcibiskupství pražského, s. d., s. l., nepag.

V Karlu Stádníkovi však nezáležala pouze touha po umělecké tvorbě, ale i po zasvěceném životě. Po svém sochařském absolutoriu začal studovat teologii na pražské bohoslovecké fakultě, chtěl se stát knězem a jít do misií. Během studia navíc pravidelně navštěvoval františkány v Hejnicích a jejich spiritualita mu byla blízká. Ve spojení s tímto řádem zažil také další dobové memento – když v roce 1950 odjel z Hejnic do Prahy složit na fakultě zkoušku, proběhlo právě obsazení kláštera Státní Bezpečností a zatčení mnichů. Záhy byla zrušena také teologická fakulta, a tak mohl K. Stádník ve svých studiích pokračovat pouze soukromě.

Na základě zmíněného politického vývoje se rozhodl pro umělecké povolání, v roce 1951 absolvoval postgraduální studium památkové péče u prof. Bohuslava Slánského, organizované Vysokým učením technickým, a začal se intenzivně věnovat restaurování uměleckých děl. Během této své profesionální dráhy obnovil či zcela zachránil mnoho významných, středověkých i novověkých děl z Čech i zahraničí a specializoval se především na dřevěnou polychromovanou plastiku [69]. Vždy uplatňoval, v duchu české restaurátorské školy, výtvarný přístup k dílům a citlivé navrácení jejich původního stavu za přihlídnutí k souvislostem, při kterých dílo vznikalo.<sup>52</sup> Své výsledky vystavoval na kolektivních výstavách (viz kap.IV.1.5.). Restaurátorství a jeho postupům se věnoval i teoreticky, publikoval odborné články a studie a své zkušenosti předával také studentům Ústavu dějin umění Filosofické fakulty Univerzity Karlovy. Byl členem restaurátorské komise a mnohdy poskytl práci umělcům, kteří měli s jejím sháněním v nelehké době problémy.

V roce 1956 se Karel Stádník oženil s Vlastou Kofroňovou a stal se otcem tří dětí (dcery Markéty a synů Vojtěcha a Václava, kteří se stejně jako otec věnují restaurátorskému oboru).

Od 70. let se začal K. Stádník intenzivněji věnovat také volné sochařské tvorbě určené do sakrálních prostorů nejen v Čechách, ale i v zahraničí. Jedná se především o křížové cesty, oltářní stoly i celkové úpravy liturgických prostorů. Jeho skutečně „volné, autorské“ dílo, vzniklé z intenzivní vnitřní potřeby, byla křížová cesta v kostele P. Marie Královny míru v Praze na Lhotce z let 1973–1975 a doprovodné texty k ní napsané. Ostatní díla vznikala na objednávku duchovních správců konkrétních kostelů, což však nic neubírá na osobitěm autorském vkladu Karla Stádníka při realizaci. V jeho sakrální tvorbě hrál roli nejen jeho talent, nabyté vzdělání a zkušenosti restaurátora, ale také žité křesťanství.

---

<sup>52</sup> O Stádníkově přístupu k restaurování uměleckých děl ROYT 2011.

K vytváření děl oslovujících návštěvníky chrámů prý nepotřeboval velké umělecké vzory či teologické a filosofické studie, jako spíše intuici, cit a víru. Byl tvůrcem převážně figurálních děl inspirujících se silnými příběhy ze života – ať již „obyčejných“ lidí, světců či Krista. Se svojí volnou tvorbou se Karel Stádník zúčastnil několika málo kolektivních i samostatných výstav (viz kap.IV.1.5.).

Ve vyprávění příběhů prostřednictvím umění ovlivnil Karla i jeho dřívější zájem o loutkové divadlo, které hrával v mládí se svými příbuznými a kamarády na místní scéně na Hanspaulce. Tato dávná záliba se projevila i v zaujetí pro betlémy, jejich obnovu a instalování. Například v roce 1966–1967 provedl revitalizaci a novou instalaci barokních jeslí v kapucínském klášterním kostele Panny Marie Andělské vedle Lorety na pražských Hradčanech, dále sesazoval například jesličky v Unhošti a zachránil před komunistickou zkázu betlém v Hejnicích. S Pavlem Vancem (který mu pomáhal s technickou realizací, a to především odléváním některých děl) se chystali uskutečnit (nakonec nerealizovaný) autorský nápad K. Stádníka – tzv. Pražské jesličky, zasazené do scénérií hlavního města, ve kterých by vystupovaly slavné osobnosti českých dějin a kultury a vše by oživovala promyšlená mechanika, světelné, hudební a další efekty.

Vedle restaurátorské a sochařské dráhy nepřestal Karla Stádníka provázet zájem o duchovní povolání a postupně si k němu hledal cestu. V 70. letech docházel za nemocnými do pražských domovů důchodců (v Šolínově a Thákurově ulici v Dejvicích a později na Hájích) a s tajným souhlasem kardinála Františka Tomáška (uděleným v roce 1969) nosil zájemcům svaté přijímání a konal bohoslužbu slova. S pomocí R. D. Jiřího Reinsberga, významné osobnosti a duchovního správce farnosti u Panny Marie před Týnem, podal žádost o tajné jáhenské svěcení. Dne 17. listopadu 1984 byl v Berlíně vysvěcen kardinálem Joachimem Meisnerem a stal se vlastně prvním českým trvalým jáhnem. Veřejně však toto povolání začal vykonávat téměř přesně za pět let, při slavení liturgie u příležitosti svatořečení Anežky České ve svatovítské katedrále, před revolucí roku 1989. Této nové české světicí pak vytvořil plastiku, která byla darem kardinála Tomáška pražské katedrále. Místem jáhenské služby K. Stádníka byla převážně týnská farnost, katedrála sv. Víta a další místa, kde bylo jeho služby zapotřebí. Po pádu komunistického režimu se zapojil do snah o obecnější duchovní obnovu v naší zemi a byl jedním z těch, kteří stáli u myšlenky tzv. Desetiletí duchovní obnovy národa.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> <http://www.halik.cz/ukazky/kap21.php>, vyhledáno 1. 4. 2006.

Po revoluci se Karel Stádník angažoval také pedagogicky, učil rok v Týnské škole, která je sice primárně zaměřena na hudbu, ale mezi studenty byl zájem též o kurz ochrany památek. Na počátku 90. let měl v úmyslu založit také vlastní restaurátorskou školu, jejíž ateliéry by byly zčásti v břevnovském benediktinském klášteře a také na Pražském hradě – pod patronací Arcibiskupství pražského. Tento záměr však nakonec nenalezl potřebnou odezvu a podporu. V 90. letech byl K. Stádník stále aktivním umělcem na poli sakrálního umění a od roku 1993 (neoficiálně však i před revolucí) byl na tři roky členem umělecké sekce Liturgické komise Arcidiecéze pražské, mající za úkol dohlížet na kvalitu výzdoby a změn v liturgických prostorách.

Jeho stálou touhou bylo přijetí svátosti kněžství, aby mohl zpovídat a více pastoračně působit – tedy sloužit ještě hlouběji tam, kde toho bylo zapotřebí. V roce 1990 proto Karel Stádník požádal o změnu ritu na řeckokatolický s tím, že by se rád stal knězem při kostele sv. Klimenta (později řeckokatolické katedrále). Již v 70. letech, kdy prováděl v tomto kostele rozsáhlé restaurátorské práce a poté spoluvytvářel i nový ikonostas, se K. Stádník spřátelil s místním farářem Ivanem Ljavincem, farní obcí i východním liturgickým obřadem. O jeho zamýšlenou duchovní a pastorační činnost měla pražská řeckokatolická farnost v době po převratu velký zájem. Přes podanou žádost prešovského řeckokatolického biskupa Jána Hirky (včetně doporučení R. D. I. Ljavince a R. D. J. Reinsberga) Pražskému arcibiskupství, které ji předalo do Říma, se tak nestalo a Karel Stádník (který se o změnu pokusil ještě jednou, v roce 1992) dále sloužil jako jáhen v církvi římskokatolické. Na jedenáct let se jeho působištěm stala farnost Velíz u Kublova na Berounsku (patřící k farnosti Praskolesy), kde duchovensky vypomáhal R. D. Antonínu Bělohávkovi. Na Velíz však jezdil K. Stádník již před revolucí a jelikož byl člověkem mnoha nápadů a plánů, jak zlepšit to, co bylo v jeho silách a schopnostech, zrestauroval tamější původně románský kostelík sv. Jana Křtitele. Kolem roku 1993 chtěl v Kublově založit hospic pro těžce nemocné a umírající. Tento projekt neuspěl z důvodu nedostatku finančních prostředků. V duchovní péči o staré, nemocné a umírající však Karel Stádník rozhodně nepolevil a centrem jeho působení se stal hlavně hospic sv. Lazara v Bohnicích, přičemž do této pražské čtvrti se z důvodu pravidelného kontaktu s nemocnými i přestěhoval. V této době také krátce spolupracoval se špitálním řádem rytířů svatého Lazara Jeruzalémského. Z výkonu jáhenské služby byl oficiálně uvolněn roku 2001, na základě své žádosti o odchod do důchodu. Ještě v roce 2002 vytvářel svá závěrečná díla s duchovní tematikou.



Život a dílo Karla Stádníka inspirovaly mnohé autory k reflexi a zamyšlení, a to formou literární, výtvarnou či třeba filmovou. Velikonoční křížovou cestou byly inspirovány fotografie Ladislava Neuberta a Karla Kestnera, básně Bohumila Pavloka a Alois Volkmana či úvahy R. D. Petra Piňhy, biskupa Jana Lebedy a kardinála Miloslava Vlka (ve filmovém dokumentu v režii Víta Hájka).<sup>54</sup> Samotný život Karla Stádníka, nejen umělecký, ale i duchovní, pak zaujal další filmaře a byl zachycen v dokumentech M. Peška a dále M. Růžičky, J. Noska a J. Floriana.<sup>55</sup>

Karel Stádník prožil stáří v Praze [70] v kruhu své široké rodiny a po déle trvajících zdravotních obtížích zemřel 12. ledna 2011 ve věku 86 let. Je pohřben na břevnovském hřbitově, nad benediktinským klášterem sv. Markéty, pro jehož kostel vytvořil jeden ze svých oltářních stolů.

#### IV.1.2. Vývoj a styl tvorby Karla Stádníka

Pro Karla Stádníka bylo zásadní jeho klasické sochařské vzdělání, které získal na pražské Akademii výtvarných umění v ateliéru akademického sochaře prof. Otakara Španiela. Předpoklady k výtvarnému směřování se však u umělce utvářely dříve – během studia na střední keramické škole v Praze, přičemž znalost tohoto řemesla měla v rodině tradici.<sup>56</sup>

Volná sochařská tvorba poté u Karla Stádníka na jistou dobu ustoupila – nejprve ve prospěch studia teologie a památkové péče a následně vykonávání restaurátorské činnosti, která se pro něho stala hlavní profesní náplní. Avšak na příkladech nadživotních bust inspirovaných slavnými osobnostmi (skladatel Hector Berlioz, biskup Jan z Jenštejna a mořeplavec Kryštof Kolumbus, první polovina 15. století, soukromá sbírka umělcovy rodiny) je patrná kvalita těchto sochařských děl a také chuť volně tvořit. Např. inspirací pro vytvoření busty zmíněného hudebního skladatele se stal silný zážitek z poslechu jeho hudby.

Pro autorskou tvorbu Karla Stádníka je charakteristické, že je určena pro sakrální prostory a můžeme ji rozdělit na sochařská díla a návrhy úprav liturgických prostorů.

---

<sup>54</sup> LEBEDA/TOMÁŠEK/NEUBERT 1982; KESTNER 2005; PAVLOK 1997; VOLKMAN 2005; HÁJEK (režie): Křížová cesta akad. sochaře Karla Stádníka s textem Miloslava Vlka, videokazeta produkováná v Kostelním Vydří 1996.

<sup>55</sup> PEŠEK: Muž který voní jako čerstvě upečený chleba, dokument ČT 1992.

RŮŽIČKA/NOSEK/FLORIAN: Jáhnové, služba pro 3. tisíciletí, dokument ČT 2000.

<sup>56</sup> Tato kapitola dle rozhovorů s Karlem Stádníkem a jeho rodinou v lednu–březnu 2006 a s R. D. Miroslavem Vágnerem v březnu 2006. In: KUBÁTOVÁ 2006, 9sqq.

Obecně měla na umělce duchovní tvorbu jistě vliv doba aktuálních změn v rámci církevního života. „Až do počátku 60. let zůstávají obrazy a plastiky, které mají snahu konfrontovat se se soudobými výtvarnými proudy, v sakrálních interiérech spíše výjimkou. Teprve doba uskutečňování liturgické reformy II. vatikánského koncilu (1962–1965) přinesla větší možnosti začlenění moderních uměleckých přístupů do kostelního interiéru. Uplatňovala se stále klasická linie výtvarně vyjádřeného konkrétního děje, založená na tradici ikonografických programů, ale také i nepopisné abstraktní tendence.“<sup>57</sup>

Umění Karla Stádníka můžeme zařadit do první ze zmíněných linií – tedy do umění předmětného, figurativního, které zobrazuje konkrétní děje, mající však často další – symbolickou rovinu. (Např. Velikonoční křížová cesta v kostele P. Marie Královny Míru v Praze na Lhotce [21, 22, 24], která svými výjevy jednotlivých zastavení symbolicky ukazuje spojení Kristova utrpení s bolestmi lidí tohoto světa.) Umělec však zůstal v celé své tvorbě věrný figurativnímu zobrazení. Jeho díla vždy vyprávějí silné příběhy (významných postav křesťanství a dějin spásy, věřících lidí spojených s daným místem atd.), které mají nejen oslovit návštěvníka kostela, ale především být prostředkem cesty k Bohu těm, kteří se na ně nedívají pouze jako na umělecké dílo, ale meditují u nich, modlí se...

Když se zaměříme na styl plastické tvorby Karla Stádníka, u většiny děl si všimneme výrazné dynamičnosti a živosti, která je ovlivněna také způsobem práce a sochařskou technikou. Jedná se o figurativní plastiky, které, jak řekl sám umělec, vznikaly vždy velice rychle, bez delších příprav a skic.<sup>58</sup> Na základě myšlenky a uměleckého záměru autor dílo á la prima vymodeloval (nejčastěji z hlíny) a poté do něho již příliš nezasahoval. Rychlost práce, lehkost, živá stopa ruky a jejích gest je na dílech skutečně patrná. Proces modelování zůstal na povrchu plastik stále zřetelný a uchoval si i po odlití strukturu zásahů tvořících rukou. Jeho pozdější díla se však vyznačují větší hladkostí, sceleností povrchu, což trochu umenšilo zmíněnou živost a strukturu plnou pohybu a inspirativního napětí. Nejblíže vyjadřovací formou byl autorovi reliéf, ve kterém dokázal dobře zachytit děj příběhu, atmosféru, proporce i prostorové vtahy. Méně snadné byly pro Karla Stádníka volné sochy, s nimiž měl vždy více práce a jejichž proporce musel v některých případech během díla přepracovávat (např. sochu sv. Václava z Petrova).

---

<sup>57</sup> PEROUTKOVÁ 2003, 28.

<sup>58</sup> Kromě několika sádrových modelů soch, umístěných v kostele ve Velízi či na dalších místech – viz soupis děl v kap.IV.1.4. – se žádné přípravné fáze sochařských děl, ani oltářních stolů nedochovaly (některé byly autorem a jeho rodinou zlikvidovány).

Sám umělec na otázku, jaký styl, osobnost či teoretické úvahy na něho měly vliv, odpověděl, že žádný určitý inspirační zdroj v tomto smyslu neměl. Možnost tvořit pro sakrální prostory a lehkost s intuicí, s nimiž tato díla realizoval, považoval za dar, který mu byl dán. Dobře to dokládá následující vyprávění o vzniku zmíněné lhotecké křížové cesty: „Vymyslel jsem ji cestou z Olomouce do Prahy. Asi třetí stanice za Olomoucí je Červenka. A během těch třinácti, čtrnácti minut, co jede vlak z Olomouce do Červenky, jsem ji napsal. Přijel jsem do Prahy a jedno zastavení vymodeloval. Shodou okolností za mnou do ateliéru přišel P. Rudolf a zavolaal: ‚To беру!‘ Za minulého režimu to nešlo dělat příliš nápadně, a tak mi vždycky zavolaal: ‚Karle, zastavení!‘ Dělal jsem je na přeskáčku, jak mi to přišlo. Pondělí, úterý, středa – vymodelovat, čtvrtek, pátek – odlít do sádry a v sobotu odvézt a pověsit v kostele na Lhotce. Kromě Ukřížování jsem tak dělal všechna. Vždycky za týden byla hotova.“<sup>59</sup>

Důležitá však byla nejen autorova schopnost moderní umělecké dílo vytvořit, ale následně ho i citlivě začlenit do prostoru a interiérového vybavení dané církevní stavby, k čemuž jistě Karlu Stádníkovi pomáhaly jeho restaurátorské zkušenosti. Na návrzích liturgického mobiliáře i výtvarné výzdoby kostelů je vždy patrná snaha reflektovat umělecký sloh, prostorové uspořádání i převládající materiály, barevnost a další charakteristiky stavby, pro kterou je dílo určeno. Výsledkem je zajímavý dialog starého a nového křesťanského výtvarného umění. „Chrám nechápal jako neživý muzeální prostor, nýbrž jako radostné místo setkávání člověka s Bohem. Oltářní obraz či socha mu byly ztělesněním víry a zbožnosti v té které době. Přestože ctil umělecká díla minulosti, byl přesvědčen, že i současné dílo má v chrámu své místo. Vždy zdůrazňoval, že to musí být dílo tvůrčí, které se svou kvalitou vyrovná dílům starého umění a zaujme nejen svým námětem, ale i esteticko-emocionálním nábojem.“<sup>60</sup> Dalším důležitým hlediskem při posuzování umělcovy tvorby je dosažení specifické funkčnosti sakrálního výtvarného díla, určeného např. k meditaci (křížové cesty, plastiky světců...) či liturgickému slavení (oltářní stoly, ambony...).

Duchovní výtvarná tvorba Karla Stádníka tedy vznikala v době, kdy v naší zemi moc inspiračních zdrojů (hl. těch zahraničních) v této oblasti nebylo. „O výtvarných dílech v českých sakrálních interiérech asi není možné hovořit bez konstatování podmínek, za jakých vznikala. Hluboké a dlouhotrvající odtržení české kultury (a její duchovní oblasti obzvlášť) od nosných proudů evropského myšlení mělo ochromující účinky. Pouze

---

<sup>59</sup> TUČEK 2000.

<sup>60</sup> ROYT 2011.

konkrétní liturgické požadavky, pronikající k nám v době relativního politického uvolnění druhé poloviny 60. let, byly příležitostí, aby se v českých kostelích mohly objevit stopy aktuálních tvůrčích snah.<sup>61</sup> Na realizaci těchto změn se podíleli kromě umělců duchovní správci a mnohdy i jednotliví farníci. Také po boku Karla Stádníka stály u vzniku jednotlivých realizací osobnosti mnoha kněží, kteří díla většinou objednali a někdy byli i spoluautory ideové koncepce. Za všechny je třeba jmenovat především R. D. Miroslava Vágnera (např. spolupráce na dílech určených pro pražské kostely sv. Havla, Nejsvětějšího Salvátora a pro mnohé další pražské i mimopražské chrámy), dále R. D. Vladimíra Rudolfa (spolupráce na velikonoční křížové cestě v kostele P. Marie Královny Míru v Praze na Lhotce) či R. D. Cyrila Kadlece (objednavatel křížové cesty pro kostel sv. Anežky České na Spořilově) ad. Karel Stádník vzpomenu, že adaptace probíhaly bez velkého upozorňování oficiálních institucí a kněží nechávali umělci poměrně „volnou ruku“.<sup>62</sup> Když byl návrh na změnu liturgického prostoru daného kostela kvalitní a promyšlený, pracovníci památkové péče se změnami souhlasili. Navíc za kardinála Františka Tomáška fungovala při pražském arcibiskupství i neoficiální komise, která měla – po stránce liturgické a umělecké – dbát na kvalitu a smysluplnost prováděných změn. Členy této komise byli mj. R. D. Miroslav Vágner, R. D. Antonín Bradna a ak. sochař a restaurátor Karel Stádník.

#### **IV.1.3. Významné příklady sakrální tvorby Karla Stádníka: nejen křížové cesty, oltářní stoly a prostorové koncepce**

Karel Stádník se díky svému zájmu o výtvarná díla křesťanského umění a zároveň o vývoj liturgického slavení dostal od dominujícího restaurátorského povolání opět k volné tvorbě. Dílem stojícím na počátku dlouhé řady autorova duchovního umění je křížová cesta (dokončená roku 1964)<sup>63</sup>, určená nejprve pro kostel sv. Františka z Assisi na Chodově.<sup>64</sup> Při tvorbě této křížové cesty autor vymodeloval nejprve tři zastavení a poté na určitou dobu v práci ustal, avšak po navázání měla další zobrazení odlišný styl než ta počáteční. Křížová cesta byla proto umístěna v prostoru jiného kostela – v kapucínském klášterním kostele P. Marie Andělské na Hradčanech, kde jsou jednotlivá zastavení více

---

<sup>61</sup> VAVERKA 2001, 133.

<sup>62</sup> Dle osobních rozhovorů s K. Stádníkem a jeho rodinou v lednu–březnu 2006. In: KUBÁTOVÁ 2006, 12.

<sup>63</sup> Impulz ke vzniku této křížové cesty dal K. Stádníkovi R. D. Miroslav Vágner.

<sup>64</sup> Tato kapitola In: KUBÁTOVÁ 2006, 12 sqq., nově doplněno a datace jednotlivých děl revidovány.

rozptýlena. Tuto křížovou cestu poté následovaly další, a to Velikonoční křížová cesta z kostela P. Marie Královny Míru v Praze na Lhotce z let 1973–1975 [21, 22, 24] či křížová cesta v katedrále sv. Václava v Olomouci [23], která byla realizovaná mezi lety 1973–1974 a má více autorských kopií. Nejznámější je bezesporu lhotecká křížová cesta, která nezobrazuje přímo výjevy utrpení Ježíše Krista, ale obsah jednotlivých zastavení vyjadřuje pomocí historických i současných scén ukazujících utrpení světa, v němž se Kristův kříž stále zpřítomňuje (podrobněji viz kap. IV.3.3.).

Z let 1967–1968 pochází novostavba kaple sv. Václava v Podkozí u Chýňavy podle projektu Karla Stádníka. Na tomto místě původně stávala kaple u objektu hasičské zbrojnice, poté však došlo k jejímu zbourání. Karel Stádník navrhl a realizoval novou kapli, aby duchovní tradice na tomto místě nezanikla. Stavba má čtvercový půdorys, rozdělený na dvě poloviny – vlastní uzavřený sakrální prostor a otevřenou předsíň. Kaple stylově vychází z lidové vesnické architektury a má jehlancovitou šindelovou střechu s lucernou.<sup>65</sup>

Prvním z realizovaných návrhů Karla Stádníka na úpravu liturgického prostoru je oltářní stůl v kostele sv. Jana Nepomuckého v Praze na Hradčanech z roku 1970. Jedná se o příklad oltáře sestaveného z kamenných dílů – jakýchsi „prefabrik“. Později následovaly další oltářní stoly, v některých případech (viz seznam autorské tvorby v následující kap. IV.1.4.) doplněné i o čtecí pult – ambon a sedadla – sedes pro kněze a ministranty. Mezi významné realizace, zahrnující nejen nové liturgické vybavení, ale celkové úpravy sakrálních prostorů kněžišť, patří dvě adaptace na Starém Městě Pražském. Jejich netradičnost spočívá v použitém materiálu i jeho formálním zpracování, ikonografii a liturgickém využití. Jedná se o presbytář se skleněným stolem a ambonem v kostele Nejsvětějšího Salvátora z roku 1986 se symbolikou makro a mikro-kosmu, charakterizující odborné zaměření jezuitské klementinské koleje na oblast vzdělávání a rozvoje věd [26, 27]. Druhou realizací je originální pojetí nového ikonostasu v řeckokatolické katedrále sv. Klimenta z roku 1984. Ikonostas je tvořen namísto tradiční stěny transparentním kovovým sloupovým, propojeným kovanou mříží a doplněným o sochy apoštolů a proroků Starého i Nového Zákona [28, 29]. Do celku jsou zapojeny původní i novodobé ikony a zdůrazněna je také eucharistická symbolika [30].<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> Dle rozhovorů se Stádníkovými a s R. D. M. Vágnerem, jaro 2006. In: KUBÁTOVÁ 2006, 13; POCHE 1980, 113.

<sup>66</sup> Na ikonostasu je umístěn také odlitek Poslední večeře páně z kostela v Pozdni. O realizacích Karla Stádníka v kostele Nejsvětějšího Salvátora a v řeckokatolické katedrále sv. Klimenta pojednává podrobně moje bakalářská práce, viz KUBÁTOVÁ 2006, 19sqg.

Mezi oltářními stoly Karla Stádníka stojí jistě za pozornost také dílo v kostele sv. Havla v Praze z roku 1985. Antependium doplňuje bohatá sochařská výzdoba, inspirovaná historií církve (busty světců) a také tohoto kostela (upomínka na působení sv. Jana Nepomuckého a na slavné farníky nové doby). V revolučním roce 1989, kdy proběhlo svatořečení Anežky České, vytvořil Karel Stádník její plastiku pro katedrálu sv. Víta, Václava a Vojtěcha (viz konkrétněji níže). Ve Svatovítské katedrále se autor v 90. letech neúspěšně snažil o realizaci nové podoby hrobu sv. Vojtěcha, která byla zamýšlena již na konci 30. let 20. století dle návrhu sochařky Vobišové (více viz kap. IV.2.2.). Později se přímo Karel Stádník zasloužil alespoň o menší „důstojný Svatovojtěšský hrob“ v podobě relikviáře s kusem světcovy lebky v novém oltářním stole klášterní baziliky sv. Markéty v Praze – Břevnově [34–37]. U příležitosti milénia tamějšího benediktinského kláštera roku 1993 navrhl autor nejen oltář, ale i celkovou koncepci liturgického prostoru kněžiště (více viz kap. IV.4.3.) [32, 33]. V letech 1992–1995 patřil Karel Stádník do týmu tvůrců nového kostela sv. Václava v Břeclavi (více viz kap. IV.4.2.), a to konkrétně jako autor celkové výtvarné koncepce interiéru, ve kterém jsou umístěna jak moderní díla (mezi nimi i kopie umělcovy olomoucké křížové cesty a replika břevnovského oltářního stolu), tak kopie z doby gotiky či baroka [68]. Poslední objednávku oltářního stolu a ambonu vytvořil Karel Stádník v letech 2002–2003 v klášterním kostele P. Marie a sv. Jeronýma v benediktinské klášteře na Slovanech, nebo též Emauzích [31].

Spojení role restaurátora a aktivně tvořícího umělce se projevilo při tvorbě dalšího typu oltářních stolů, na které byly využity akantové řezby z odstřeleného kostela sv. Prokopa v Praze – Hlubočepích.<sup>67</sup> Zbytky výtvarné výzdoby zmíněného kostela byly delší dobu uloženy v prostorách při kostele Nejsvětějšího Srdce Páně na náměstí Jiřího z Poděbrad. Poté však dřevěné řezby ohrozila voda, která do prostor vnikla. Karel Stádník tuto výzdobu zachránil a využil při tvorbě několika oltářů – např. pro kostel sv. Prokopa ve Žďáru n. Sázavou ad. (viz seznam autorských výtvarných děl v následující kap. IV.1.4.).

Další důležitou část sakrální tvorby Karla Stádníka tvoří sochařské plastiky, volně zdobící chrámový prostor či doplňující jeho vybavení. Mezi významné příklady patří plastika Poslední večeře umístěná na oltářním stole kostela Stětí sv. Jana Křtitele v Pozdni z roku 1970, která byla následně vícekrát odlita a využita v interiéru dalších kostelů [30]. Velmi známým je také sousoší sv. Anežky České, které bylo vytvořeno u příležitosti svatořečení této patronky v roce 1989. Dílo je umístěno v katedrále sv. Víta, Václava a

---

<sup>67</sup> Tento odstavec dle rozhovorů s K. Stádníkem a jeho rodinou v lednu–březnu 2006 a s R. D. M. Vágnerem v březnu 2006. In: KUBÁTOVÁ 2006, 14.

Vojtěcha, v kapli Bartoňů z Dobenína a je darem kardinála Františka Tomáška pražskému dómu. Jedná se o novodobé zobrazení vycházející z tradičního ikonografického pojetí světice jako zastánkyně chudých, nemocných a jinak potřebných.<sup>68</sup> Uměleckým úspěchem byla pro Karla Stádníka zahraniční objednávka na výzdobu kostela sv. Patrika v Glen Cove v New Yorku. Jedná se o korpus Krista z roku 1993 [25] a sochu titulárního světce sv. Patrika z roku 1998.

Se svojí volnou tvorbou se Karel Stádník zúčastnil několika kolektivních i samostatných výstav, např. výstavy křesťanského umění v Muzeu hl. města Prahy (1993) či Bienale Christlicher Kunst der Gegenwart v Salzburgu (1966 a 1968). Posledně zmíněná výstava byla instalována na ochoze salzburské katedrály a v roce 1968 zde byl vystaven Stádníkův sádrový polychromovaný odlitek Poslední večeře Páně z kostela Stětí sv. Jana Křtitele v Pozdni a dále projekt na kající klášter v Lidicích, na kterém se kromě K. Stádníka podíleli další lidé (architekt V. Dvořák, P. Piřha a další). Poslední výstavou, zabývající se dílem Karla Stádníka, byla instalace komornějšího rázu v Galerii P + P Kobylka v Dejvicích u příležitosti oslavy umělcových 80. narozenin (2004).<sup>69</sup>

#### IV.1.4. Soupis díla

##### **Autorská sakrální tvorba:**<sup>70</sup>

**V Praze:** busty Hectora Berlioze, Jana z Jenštejna a Kryštofa Kolumba (1. polovina 50. let 20. století, soukromá sbírka umělcovy rodiny); křížová cesta v klášterním kostele P. Marie Andělské u kapucínů na Hradčanech (1962–1964) – tato nemá žádnou autorskou kopii; křížová cesta v kostele sv. Anežky České na Spořilově (60. léta 20. století) – má četné kopie v mimopražských kostelích (viz níže); busta kardinála Berana pro Arcibiskupský palác na Hradčanech (1969); oltární stůl v kostele sv. Jana Nepomuckého na Hradčanech (1970); Velikonoční křížová cesta v kostele P. Marie Královny Míru na Lhotce (1973–1975) – nemá žádnou autorskou kopii; oltární stůl v kostele Všech svatých

<sup>68</sup> VLČEK 2000, 111; PEROUTKOVÁ 2003, 5; ROYT 2004.

<sup>69</sup> <http://www.sestka.cz/index.php?clanek=104>, vyhledáno 1. 4. 2006; ROYT 2004.

<sup>70</sup> Uvádím všechna díla, která jsou mi po prostudování dostupných zdrojů a rozhovorech s rodinou Stádníkových a Seluckých známa, avšak zároveň nevyklučuji možnost neúplnosti tohoto soupisu. Jedná se o doplněný a upravený seznam z mé bakalářské práce, přičemž ke změnám došlo i v některých datacích děl. KUBÁTOVÁ 2006, 15sq., 30sq.; STÁDNÍK s. d., nepag.; PEROUTKOVÁ 2003, 1–7; BINDER/RECHLÍK 1991, 64; rozhovory s rodinou Stádníkových a Seluckých, 2006 a 2010–11. Kde se údaje o dataci realizací výrazněji rozcházejí, přiklonila jsem se k verzi z osobních rozhovorů.

v Praze na Hradčanech (konec 70. a počátek 80. let 20. století), při jehož tvorbě byly využity akantové řezby z odstřeleného kostela sv. Prokopa v Praze – Hlubočepích; ikonostas v řeckokatolické katedrále sv. Klimenta na Starém Městě (1984) – na něm mj. reliéf Poslední večeře Páně, tentýž jako v Pozdni (viz níže); na Starém Městě i následující tři realizace: oltářní stůl v kostele sv. Havla (1985); oltářní stůl v kostele sv. Jakuba (1986); skleněný oltářní stůl a ambon v kostele Nejsvětějšího Salvátora (1986); dále plastika sv. Anežky České na Hradčanech v katedrále sv. Víta, Václava a Vojtěcha (1989) – sádrový model sochy je v kostele ve Velízi (jako zápůjčka umělcovy rodiny); řešení liturgického prostoru, oltářní stůl, ambon a sedes v kostele sv. Antonína v Holešovicích (1993); oltářní stůl a úprava presbytáře v klášterní bazilice sv. Markéty v Břevnově (1992–1993) – téměř totožný oltářní stůl i u sv. Václava v Břeclavi (viz níže); oltářní stůl v kapli papežské nunciatury na Novém Městě (1994); reliéfy sv. Vojtěcha se spolubratry pro pavilon Vojtěška v klášterní zahradě v Břevnově (1997) – sádrový model reliéfu je v kostele ve Velízi (jako zápůjčka umělcovy rodiny); výzdoba kaple v hospici sv. Lazara v Bohnicích – reliéf Vzkříšení Lazara (90. léta 20. století); výzdoba pro Domov sv. Rodiny v Liboci (kol. 1998): u nástupu na hlavní schodiště domova tři reliéfy na téma života Sv. Rodiny a v kapli korpus Krista – stejný jako pro New York (viz níže mezi zahraničními realizacemi), tentýž korpus také pro kostel sv. Terezie od Dítěte Ježíše v Kobylisích, dále v kapli P. Marie Sedes Sapientiae Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy (1998, zbytek liturgického vybavení vytvořil spolupracovník K. Stádníka Pavel Vanc) a další odlitek korpusu Krista mimo Prahu v Petrově (viz níže); socha jednoho ze slavných vyšehradských kanovníků (kol. 2000) – realizována pouze v modelu umístěném v prostorách Vyšehradské kapituly; oltářní stůl s reliéfem Poslední večeře Páně a ambon v klášterním kostele P. Marie a sv. Jeronýma v Emauzích (2002–2003) – reliéf Poslední večeře je větší než v Pozdni, jeho sádrový odlitek též v kostele ve Velízi (jako zápůjčka umělcovy rodiny), do emauzského liturgického vybavení měl patřit také svatostánek, který zůstal nerealizován.

**Mimo Prahu:** novostavba kaple sv. Václava v Podkozí u Chýňavy (1967–1968); plastika Poslední večeře Páně na oltářním stole kostela Stětí sv. Jana Křtitele v Pozdni (1970) – další odlitky této plastiky např. v kostelích sv. Petra a Pavla v Unhošti, sv. Jiří v Dobré u Frýdku Místku, sv. Prokopa ve Žďáru nad Sázavou, na ikonostasu v pražském sv. Klimentu a v soukromé sbírce P. Miroslava Vágnera (po jeho smrti bylo dílo umístěno v Arcibiskupském paláci v Praze); křížová cesta v kostele Nanebevzetí P. Marie v



Kojetíně (počátek 70. let 20. století); křížová cesta v katedrále sv. Václava v Olomouci (1973–1974) – její kopie jsou v kostele sv. Prokopa ve Žďáru nad Sázavou (70. léta 20. století) a v kostele sv. Václava v Břeclavi (90. léta 20. století); kopie křížové cesty od sv. Anežky České z pražského Spořilova (všechny většinou ze 70. let 20. století) – v kostele sv. Filipa a Jakuba ve Zlíně, dále u sv. Petra a Pavla v Unhošti a v kostele Zvěstování Panny Marie v Kolovči (odtamtud pak prodána); další oltářní stoly, při jejichž tvorbě byly využity akantové řezby z odstřeleného kostela sv. Prokopa v Praze – Hlubočepích (konec 70. a počátek 80. let 20. století) – v kostele sv. Prokopa ve Žďáru nad Sázavou, v kostele Narození sv. Jana Křtitele ve Velízi a akantový rám obrazu využit v kostele sv. Václava v Břeclavi (90. léta 20. století); kříž a celková úprava liturgického prostoru v kostele sv. Petra a Pavla v Křoví (80. léta 20. století); oltářní stůl a ambon v kostele sv. Kunhuty v Novém Městě na Moravě (1986–1988); oltářní stůl v kostele Nanebevětí P. Marie ve Ždánicích (1984–1986); oltářní stůl (dle břevnovského), sedes, křížová cesta (dle olomoucké) a celkový návrh vnitřní výzdoby v kostele sv. Václava v Břeclavi (1992–1995); sádrové modely či odlitky některých soch (viz výše a níže) zapůjčeny umělcovou rodinou do kostela Narození sv. Jana Křtitele ve Velízi; plastika sv. Václava v kostele sv. Václava v Petrově (2000) a tamtéž i další odlitek Ukřižovaného z New Yorku (viz níže); skica sochy sv. Prokopa pro sázavský klášter (2002–2003) – definitivní dílo nerealizováno.

**V zahraničí:** křížová cesta v nemocniční kapli v Kolíně nad Rýnem (1970); křížová cesta v Sorsum u Hildesheimu (1984); model sochy archanděla Michaela srážejícího padlého anděla v kostele sv. Pantaleona v Kolíně nad Rýnem (1995) – odlit do pryskyřice a pozlacen, nebyl však realizován v kovu, ani osazen na zamýšlené místo v arkádě pod kůrem; korpus Ukřižovaného Krista v kostele sv. Patrika v Glen Cove – New York (1994) – odlitky tohoto korpusu jsou na dalších místech (viz výše); socha titulárního světce sv. Patrika ve stejném kostele v New Yorku (1998) – její sádrový model v kostele ve Velízi (jako zápůjčka umělcovy rodiny).

**Nerealizované projekty a plány:** tzv. Pražské jesličky – plán na mechanický betlém s postavami a prvky z českých dějin a historie (např. tři králové jako nejslavnější čeští panovníci) ve scénériích města Prahy, umístěn měl být buď v kostele sv. Vavřince na Petříně nebo u sv. Antonína v Holešovicích; projekt na kající klášter v Lidicích (vystaven

na Bienale Christlicher Kunst der Gegenwart v Salzburgu, 1968), na kterém se kromě K. Stádníka podíleli další lidé (architekt V. Dvořák, P. Piřha a další).

### **Nejvýznamnější restaurátorská díla:** <sup>71</sup>

**V Praze:** četné realizace na Starém Městě – skříň varhan v Zrcadlové kapli Klementina (1955), štuková výzdoba chodby v prvním patře a hudební sál (1957–1958); výzdoba kaple s Kalvárií od F. M. Brokofa v kostele sv. Havla (1957–1959, jinde 1958–1960 <sup>72</sup>); oltář svatého Jana Křtitele od Mistra IP v chrámu P. Marie před Týnem (1964–1968); kazatelna a varhany v kostele sv. Tomáše na Malé Straně (1966, spolupráce s J. Kuldou); čtyři barokní pašijové sochy španělské provenience z kostela P. Marie Bolestné u Alžbětinek na Slupi (1965–1968) – do tohoto autorského okruhu spadá též Ukřižovaný ve Velízi, kde byl nalezen a následně restaurován; restaurace a nová autorská instalace barokních jeslí v kapucínském klášterním kostele P. Marie Andělské na Hradčanech (1966–1967) <sup>73</sup>; reliéfy Posledního soudu a Čtyř evangelistů od Mistra IP v kostele sv. Filipa a Jakuba na Zlíchově (1969); řada gotických sochařských děl (Příbuzenství Kristovo, rozsáhlý reliéf Poslední večeře) z Národního muzea (1970–1971); sochy kajcníků na zpoděnicích a sochařská výzdoba oltáře Očištění P. Marie <sup>74</sup> – obojí z dílny M. B. Brauna v kostele sv. Klimenta na Starém Městě (1979, na oltáři spolupráce s F. Duchkem); pastoforium z Parlěrovy dílny v kapli Sv. Václava v katedrále sv. Víta, Václava a Vojtěcha na Hradčanech (1985–1986); oltář sv. Josefa a varhany v kostele sv. Voršily na Novém Městě (1986, spolupráce se synem Vojtěchem Stádníkem); epitaf krále Vladislava II. v kostele P. Marie na Strahově (1986); krucifix od M. B. Brauna z Lokte pro Národní galerii (1992, spolupráce se synem Václavem Stádníkem).

**Mimo Prahu:** tři gotická sochařská díla pro hrad Křivoklát (1963); Bůh Otec, Zmrtvýchvstalý Kristus a reliéf Madony s dítětem od B. da Maiano ze Slezského muzea v Opavě (1968); řada gotických soch z muzea v Chebu (1968); románský kostel Narození sv. Jana Křtitele ve Velízi u Kublova na Berounsku (90. léta 20. století); reliéf Korunování

---

<sup>71</sup> STÁDNÍK s. d., nepag.

<sup>72</sup> VLČEK 1996, 75.

<sup>73</sup> Původně byly tyto unikátní jesle k vidění jen sezónně na bočním oltáři po pravé straně lodi, K. Stádník se zasloužil o jejich trvalé umístění v boční chodbě a oživil je přírodními prvky, včetně tekoucí vody. Celou instalaci nejen vymyslel, ale z velké části i sám provedl. Využil i část jiných jeslí, které by byly zřejmě odsouzeny k zániku (nacházejí se v pozadí, za chýší). S kolegou Pavlem Vancem pak v 70. letech vytvořili instalaci kapucínských jeslí pro dlouhodobou zápůjčku na výstavu betlémů v Německu, pořádanou betlémářskou společností „Krippana“. Dle rozhovorů s M. Seluckou v roce 2011.

<sup>74</sup> Přesný název oltáře In: VLČEK 1996, 90.

P. Marie z dómu sv. Václava v Olomouci (1974); restaurování kaple sv. Kříže na Karlštejně (především inkrustací, 1981–1985, spolupráce se synem Vojtěchem Stádníkem); valdštejnský oltář v kostele P. Marie v Hejnicích (1993–1995, spolupráce se synem Václavem Stádníkem); kazatelna z Nové Říše na Moravě; obnova betléma v Unhošti; záchrana a opětovné instalování betléma v Hejnicích (začátek 90. let 20. století).

**V zahraničí:** náhrobek rytíře Gottfrieda IV. von Arnsberg z dómu v Kolíně nad Rýnem, gotická Madona ze St. Foillan z Cách (1978) – obojí restaurováno pro mezinárodní výstavu Parlěřovy huti a umění doby Lucemburků, konanou r. 1978 v Kolíně nad Rýnem<sup>75</sup>; řada barokních reliéfů pro benediktinský klášterní kostel v Einsiedeln (1992).

#### **IV.1.5. Účast na výstavách**

##### **Výstavy sakrálního umění:**

**Kolektivní výstavy:** Bienale Christlicher Kunst der Gegenwart v Salzburgu (1966 a 1968); výstava křesťanského umění Znak a svědectví v Muzeu hl. města Prahy (1991); výstava Cesty v galerii Ve věži v Mělníku (1969)

**Individuální výstava:** instalace komornějšího rázu v Galerii P + P Kobylka v Dejvicích u příležitosti oslavy umělcových 80. narozenin (2004)<sup>76</sup>

##### **Výstavy restaurátorských výsledků:**

**Kolektivní výstavy:** pravidelné výstavy restaurátorských ateliérů – putovní výstava skupiny R 64 v Kramářově galerii v Praze (1965), v Kroměříži (1968) a v Liberci (1969); výstava v Linci (70. léta 20. století); mezinárodní výstava Die Parler und der Schöne Stil 1350 – 1400. (Europäische Kunst unter den Luxemburgen), Kolín nad Rýnem (1978); přehlídky restaurátorských prací na Staroměstské radnici v Praze (1972 a 1984) a ve Špálově galerii (1982); členské výstavy restaurátorů v Mánesu (1979 a 1988); výstava restaurátorských výsledků z kostela sv. Klimenta na Staroměstské radnici v Praze (1984)<sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> LEGNER 1978.

<sup>76</sup> <http://www.sestka.cz/index.php?clanek=104>, vyhledáno 1. 4. 2006; Jan ROYT 2004.

<sup>77</sup> STÁDNÍK s. d.

## **IV.2. Koncepce druhá – „Duchovní řeč tvarů a prostoru“: architekt Jan Sokol**

Jan Sokol se ve své tvorbě snažil zachytit pomocí forem a jazyka moderní architektury duchovní obsah a vytvořit prostor blízký člověku a jeho potřebám. Zkrátka nechtěl zůstat pouze u vnějších tvarů a vzhledu budov, ale předat více krásy, vlídnosti, poezie a transcendentna. Poskytnout člověku „útulek nitra“.<sup>78</sup> Což dvojnásob platilo o jeho návrzích nových kostelů, úpravách bohoslužebného prostoru historických chrámů a realizacích liturgického vybavení, kterými se snažil o obnovu sakrálního umění. V mnohém tak předběhl svoji dobu.

### **IV.2.1. Život, formování osobnosti a vývoj tvorby Jana Sokola**

Jan Sokol se narodil 25. května 1904 v Roudnici nad Labem v rodině středoškolského učitele. Již během studia na gymnáziu v Náchodě se začal rozvíjet jeho zájem o architekturu a současné umění. Po maturitě roku 1923 začal studovat architekturu na Vysokém učení technickém (u prof. Antonína Engela) a dobrovolně docházel i na dějiny umění na Filosofické fakultě či do Klubu za starou Prahu. Ovlivnili ho profesori Josef Cibulka (ten obzvlášť v „duchovních úlohách“ architektury), Vojtěch Birnbaum, Zdeněk Wirth a další významné osobnosti tehdejšího kulturního života.<sup>79</sup>

Během svých studií i po jejich skončení (roku 1928) hledal Jan Sokol cestu k moderní architektuře a urbanismu budoucnosti. Důležité pro něho byly i pobyty v zahraničí – především roku 1929 stipendijní pobyt v Paříži v Le Corbusierově ateliéru, kam byl přijat jako volontár.<sup>80</sup> Následně v roce 1930–1931 absolvoval cestu do Londýna, Belgie, Holandska a Německa.

Jan Sokol se později rozhodl ještě pro architektonickou školu Josefa Gočára na Akademii výtvarných umění, kam docházel dva roky (1929–1932). Záhy začal získávat ceny za své soutěžní architektonické a urbanistické návrhy, často vypracované v týmu s kolegy. Oceněn byl např. za regulační plán České Třebové (1931, spolupráce s E. Hruškou) či dopravní řešení Prahy (1933, spolupráce s E. Hruškou a V. Kubou). Během

---

<sup>78</sup> SOKOL 1996, 157.

<sup>79</sup> Tato kapitola dle SOKOL 2004; SOKOL 1996.

<sup>80</sup> Během praxe v Le Corbusierově ateliéru se podílel na přípravách známých projektů – vily Savoy a moskevského Centralsojuzu. In: SOKOL 1996.

úřednické práce na Ministerstvu veřejných prací podával další soutěžní návrhy, týkající se např. úpravy Letenské pláně (z roku 1934), včetně pozdějšího návrhu na pomník T. G. Masaryka (z roku 1937, spolupráce s P. Smetanou a B. Stefanem) ad.. Doba však realizacím moc nepřála, takže z nich většinou sešlo, nebo se staly součástí nejrůznějších kompromisních řešení.

Jan Sokol byl též členem uměleckých spolků – Klubu architektů, a hlavně SVU Mánes. O výtvarné umění se vždy živě zajímal a moderní architekturu považoval za jeho součást. Byl zapojen do aktuálního kulturního a intelektuálního života, který ho poutal v celé své šíři.

Svébytnou kapitolou činnosti Jana Sokola byly „úlohy duchovního rázu“ – tedy sakrální architektonická tvorba, konkrétně návrhy na nové kostely, jejich výzdobu i liturgické vybavení. K této oblasti měl autor velmi blízko také díky své živé víře a viděl zde šanci uskutečnit nové experimenty. O možnosti tvořit nové kostely J. Sokol napsal: „...kostel je ideálním objektem pro další krok ve vývoji moderní architektury, protože požadavkem je velký prostor, působící svým utvářením jako cosi výrazného, výmluvného a povznášejícího, tedy jako umělecké dílo, vyplývající ne pouze z osobní vůle tvořícího, ale z účelu a poslání budovy samé.“<sup>81</sup> A na jiném místě píše: „Mojí snahou bylo neopustit původní zásady nové architektury, ale oživit je, uvést architekturu na další cestu novou podobou účelnosti, duchovní náplní, kterou kostel vždy nabízel a která je dodnes nenahraditelná.“<sup>82</sup>

I když byl Jan Sokol žákem Josefa Gočára,<sup>83</sup> patřil mezi kritiky ortodoxního funkcionalismu a snažil se překonat jeho minimalismus a strohou hladkost „sochařskými“ a organičtějšími tvary obvodového pláště a stěn, reagujícími na shromáždění obce věřících uvnitř prostoru. Jeho inovátorské návrhy kostelů však zůstaly z nejrůznějších důvodů nerealizované. Jmenujme např. originální projekt kostela pro Staré Strašnice (z roku 1935, experimentující odvážně s tvarem vnitřního i vnějšího prostoru a elipsovým půdorysem, čerpajícím z barokního umění) [38]. Mezi dalšími návrhy jmenujme: kostel a památník T. Bati pro Zlín (z roku 1940, stavba se zvlněným, nakloněným betonovým pláštěm, okny u stropu a oddělenou věží), kostel pro Prahu – Pankrác (z roku 1948, typický experimentem se skeletovou konstrukcí a soustavou tenkých sloupů) a kostel pro Luhačovice (z let 1967–1968, prostor koncipovaný již podle nových liturgických předpisů, z jehož vnitřních

---

<sup>81</sup> SOKOL 2004, 227.

<sup>82</sup> SOKOL 1996, 157.

<sup>83</sup> Jan Sokol měl výhrady také k projektu kostela sv. Václava ve Vršovicích, hlavně pak k použití železobetonové kostry ke konstrukci hladkých stěn. In: Sokol 1996, 57sq.

funkcí vyšla výsledná podoba s jakoby kanelovaným pláštěm a prolamovanou mřížovinou (s třechou). Jedinou provedenou realizací stavby duchovního charakteru se stal pavilon v parku zámku Duchcov (návrh 1966, realizace 1973–1982). Jedná se o stavbu s lomenými stěnami a velkou prolamovanou kupolí upravenou na přenesenou fresku V. V. Reinera s námětem Nanebevzetí P. Marie.<sup>84</sup> Šlo o zbytky dochované výzdoby ze zbořeného špitálu v Oseku u Duchcova, odkud pocházejí i další díla v pavilonu – plastiky od M. B. Brauna a F. M. Brokofa.

Narozdíl od návrhů kostelů se však podařilo realizovat četné liturgické vybavení navržené pro jiná místa. Jednalo se např. o kalichy (nejznámějším je vítězný kalich v soutěži vypsané Uměleckoprůmyslovým muzeem v roce 1935, v současnosti patří do vybavení baziliky sv. Markéty v Břevnově, [46]).<sup>85</sup> Jan Sokol vytvořil i různé relikviáře (např. pouzdro na lebku sv. Vojtěcha pro Svatovítskou katedrálu) a další součásti liturgické výbavy kostelů.

Další rozsáhlejší oblastí sakrální tvorby Jana Sokola byly návrhy oltářů, a to v době před i po II. vatikánském koncilu. Společně se sochařem Josefem Wagnerem a malířem Richardem Wiesnerem pracoval J. Sokol například na oltáři pro československou kapli vatikánského pavilonu na světové výstavě v Paříži v roce 1937 [39]. Jednalo se o oltářní stůl vyvýšený na třech schodových stupních, jehož menzu ozdobil J. Wagner tesaným prolamovaným národním znakem mezi dvěma českými lvy, stojícími na lipových ratolestech. Nad oltářem zdobily stěny kaple velkoformátové figury národních patronů malované R. Wiesnerem na skleněných tabulích ve stylu lidových obrázků ze selských světnic. Celková realizace, jejíž architekturu vymyslel J. Sokol, zapadla, dle jeho slov, do improvizovaného stylu instalace výstavy a byla zdařilým výsledkem i vzhledem k rychlému termínu objednávky.

Několika soutěžními návrhy se Jan Sokol chtěl zapojit do úprav stávajících historických kostelů – více úloh se týkalo přímo pražské Svatovítské katedrály (viz kap. IV.2.2.). Hlavní vlna těchto změn pak nastala po II. vatikánském koncilu, jehož nové předpisy J. Sokol vřele vítal. Navrhl oltářní stoly koncipované čelem k lidu, např. pro pražský

---

<sup>84</sup> S odstupem let se však ukázalo, že konstrukce kupole nebyla pro fresku vhodná a stav malby tím utrpěl.

<sup>85</sup> Poté, co kalich zvítězil v soutěži vypsané Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze, se v jeho držení vystřídal několik majitelů až po bývalého břevnovského převora P. Aleše Gwuzda, který pak pobýval ve Slezsku. In: SOKOL 2004, 258 sq. Poté se kalich dostal zpět do břevnovského kláštera, kde je stále uchováván. Jedná se o mimořádně kvalitní práci, charakteristickou jednotnou plynulou formou s vysokou číší a skleněným anuloidovým nodem. Stejný prvek má i procesní kříž, vytvořený pro baziliku [47].

Anežský klášter, chrám sv. Cyrila a Metoděje v Karlíně (z roku 1976) a mnohé další. Často však zůstalo opět jen u plánů a k realizaci nedošlo.

Vrchol kariéry Jana Sokola byl spojen s působením na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze (dále Umprum), kde (od roku 1935) vyučoval na katedře uměleckého slohu a následně (od roku 1941) vedl katedru architektury. Po určité období (za protektorátu) zastával též roli rektora školy. V roce 1946 chybělo málo, aby se stal také učitelem Karla Stádníka, který byl přijat mezi jeho studenty. Ke studiu však Karel nakonec nenastoupil a jeho umělecká dráha směřovala jiným směrem (viz kap. IV.1.1.). V období nuceně přerušeno profesorského působení na Umprum (1948–1951) byla spolu se studenty realizována rekonstrukce Strahovského kláštera a jeho okolí. Podařilo se tak alespoň částečně předejít různým nešetrným zásahům, plánovaným jinými lidmi. J. Sokol napsal, že šlo o jedinečnou možnost: „Učit architekturu v bezprostřední souvislosti s realizací, stavební, řemeslnou i administrativní.“<sup>86</sup> Od roku 1951 se podílel také na rekonstrukci Pinkasovy synagogy a později i dalších významných míst, a to nejen v Praze.

I přes úspěchy při svém působení na Umprum byl v roce 1959 Jan Sokol přeložen na Ústav památkové péče a ochrany přírody, kde se během šedesátých let zasloužil o množství kvalitní práce za cenu bojů a nepochopení okolí – např. při rekonstrukci Chebu či úpravě románského paláce v Olomouci. Také v této době neustala jeho účast v nejrůznějších architektonických soutěžích, jako např. na dostavbu pražské Staroměstské radnice (1963). Od roku 1964, po odchodu do penze, se věnoval znovu své architektonické práci, mj. pro Pražský hrad (nerealizované návrhy na úpravu Starého paláce či celkové úpravy Hradu a okolí, včetně zahrad či další, částečně úspěšné pokusy o liturgickou úpravu v katedrále) a Vyšehrad.

Když na konci své tvorby uspořádal J. Sokol své celoživotní dílo a osamělé realizace doplnil plány a myšlenkami, které se nepodařilo uskutečnit (často šlo právě o nerealizované stavby kostelů), ukázalo se jeho směřování souvislým a plným kvality a smyslu.

Architekt Jan Sokol zemřel v Praze dne 27. září 1987 po lidsky i profesně plodném životě.

---

<sup>86</sup> SOKOL 2004, 202.

## IV.2.2. Významné příklady sakrální tvorby Jana Sokola: návrhy úprav pro pražskou katedrálu

Ve 30. letech 20. století se Jan Sokol spřátelil se sochařem Josefem Wagnerem a brzy navázali uměleckou spolupráci.<sup>87</sup> Sochař totiž potřeboval k vyznění monumentality svých plastik architekta a naopak architekt se neobešel bez oživení svého díla sochařskými detaily. Zvláště v případě jejich společných úloh, které se týkaly návrhů na úpravy v katedrále sv. Víta. Jejich předložená řešení se vždy těšila zájmu, i když většina návrhů zůstala jen v podobě kreseb a modelů, protože doba a okolnosti nebyly realizaci příznivě nakloněny.

Společným realizacím ve Svatovítské katedrále předcházela v roce 1937 spolupráce na novém oltáři pro blízkou baziliku sv. Jiří na Pražském hradě. Jednalo se o postupný kompromis, z něhož vzešel jednoduchý kvádrový monumentální blok s kamennou oltářní deskou a antependiem z bronzového plechu, připomínajícího ubrus s modelovaným, do kovu odlitým reliéfem sv. Jiří v boji s drakem. Plech z antependia přecházel na oltářní stupně. Na oltáři byl umístěn svatostánek, kolem něho vysoké kovové svícny a kříž. Jan Sokol však s výslednou realizací nebyl spokojen, protože při realizaci došlo ke značným změnám z technického a materiálového hlediska.<sup>88</sup> Později, na počátku protektorátu, byl oltář odstraněn na popud německého předsedy kulturního odboru úřadu protektora.

Společná práce Jana Sokola s Josefem Wagnerem pro katedrálu sv. Víta se týkala především dvou velkých soutěží vypsanych Svatovítskou jednotou – na hroby národních patronů sv. Vojtěcha<sup>89</sup> a Václava. Návrhy nedošly realizace, protože jako vítězné byly ohodnoceny konzervativnější přístupy. Ani ty však nebyly uskutečněny, protože začala válka.

V letech 1936–1937 proběhla soutěž na hrob sv. Vojtěcha.<sup>90</sup> Soutěžní podmínkou bylo, že realizace má mít podobu tumbly či sarkofágu a má stát v místě původní renesanční kaple s hrobem světce, kde kdysi stával tzv. kůr mansionářů,<sup>91</sup> tedy ve východní části

---

<sup>87</sup> Tato kapitola Ibidem.

<sup>88</sup> K tomuto oltáři se též kriticky vyjádřil malíř Jan Zrzavý.

<sup>89</sup> Po zbourání renesanční kaple nad hrobem sv. Vojtěcha kvůli dostavbě katedrály v roce 1879 byly světcovy ostatky přeneseny a provizorně uloženy v kapli sv. Jana Nepomuckého (sv. Erharda a Otýlie) s tím, že jim bude nalezeno důstojnější místo a hrob. Dodnes se tak nestalo. In: VLNAS 1997, 64.

<sup>90</sup> Podrobněji též In: VLNAS 1997, 65sq.; Umění X, 1937.

<sup>91</sup> V roce 1344, za vlády Karla IV. zde fungoval kůr 24 kněží, tzv. mansionářů, kteří se podíleli na duchovní hudbě v katedrále. In: <http://www.katedralasvatehovita.cz/cs/historie-a-dedictvi/hudebni-historie>, vyhledáno 26. 6. 2011.



novogotické lodi. Ideovou koncepci měl na starosti prof. Josef Cibulka. V návrhu J. Sokola a J. Wagnera měl základ hrobu podobu vyvýšeného, na jedné straně stupňovitého a na druhé svažujícího se katafalku, který přecházel v oltář [40]. Na něm spočívala ležící figura světce v biskupském oděvu se zkříženými rukama třímajícíma kříž (a květy, snad růže odkazující na původ z rodu Slavníkovců). Tělo sv. Vojtěcha mělo podložená ramena a tudíž i jemně vztyčenou a nakloněnou hlavu s mitrou směrem k divákovi [41].<sup>92</sup> Z jedné strany lemovala katafalk lapidární plastika skupiny čtyř postav,<sup>93</sup> nejspíše benediktinských mnichů v hábitech s kapucemi. Na jejich ramenou spočívala nosítka s mrtvým tělem světce, jejich představeného. Na druhém boku, při přední straně hrobu stála modelovaná váza či svícen. Komise, které předsedal prof. Matějček, tehdy vybrala tradičnější návrh sochařky Karly Vobišové-Žákové a architekta Josefa Štěpánka,<sup>94</sup> avšak realizace byla znemožněna kvůli počínajícím válečným událostem (i když autorka na návrhu pracovala až do roku 1956 a stále existovala jistá naděje na uskutečnění). Podruhé se o zrealizování pokusil v 90. letech 20. století právě Karel Stádník (viz následující kap. IV.2.3.).

Během války byla v roce 1939 vypsána soutěž na hrob sv. Václava, která nespočívala v návrhu zcela nové podoby, ale v dokončení tumb započaté Kamilem Hilbertem a realizace měla být ze stříbra, které pro tuto příležitost věnoval kardinál Kašpar. J. Wagner vymodeloval skupinu andělů, kteří nesli plochou rakev. Ani tento návrh však u komise nevyhrál, vzhledem k době nakonec nebylo realizováno nic a stříbro připravené na zhotovení prý zabavili Němci.<sup>95</sup>

Po válce byla v roce 1946 vypsána třetí soutěž, tentokrát na dveře a zádveří Zlaté brány na jižní straně katedrály. Během práce na projektu však spolupracující sochař Josef Wagner zemřel a Jan Sokol dokončil technicky i umělecky náročný úkol sám. Tento konečně nezůstal jen na papíře, ale byl realizován a je velmi ceněn.

V katedrále spolupracoval Jan Sokol také na návrzích vybavení. Jmenujme relikviář na lebku sv. Vojtěcha a slavnostní dekoraci sv. Víta s katafalkem na ostatky z roku 1947, kdy byla organizována cesta s ostatky sv. Vojtěcha, za účasti Kardinála Berana a dalších

---

<sup>92</sup> Plastika hlavy světce se dochovala ve sbírkách Národní galerie v Praze a je velmi působivým vyjádřením tradičního tématu moderním způsobem.

<sup>93</sup> Historik Vít Vlnas spatřuje v těchto alegorických naříkajících postavách souvislost s frankoflámskou funerální plastikou středověku. In: VLNAS 1997, 65

<sup>94</sup> Jan Sokol označil vítězný návrh a hlavně pojetí jeho plastik za „sentimentální“ a zmiňoval se též o malé odvaze prof. Matějčka, který se sice stavěl na stranu moderního umění, ale v sakrálním prostředí se „bál experimentovat“. In: SOKOL 1996, 115; SOKOL 2004, 238.

J. Sokolovi s J. Wagnerem bylo uděleno pouze čestné ocenění, které autoři nepřijali. Návrh však velmi ocenil kunsthistorik Jaroslav Pečírka. In: VLNAS 1997, 65sq.

<sup>95</sup> SOKOL 2004, 238.

osobností. Dle slov J. Sokola to byla „poslední veřejná náboženská manifestace před pohlcením ateistickým režimem“.<sup>96</sup>

Další úspěšnou úpravou v katedrále bylo např. umístění plastiky, kterou si v roce 1936 objednala u sochaře Karla Pokorného (žáka Josefa Myslbeka) Svatovítská jednota. Jednalo se o drobné sousoší křtu sv. Ludmily, které mělo, dle objednávky, dotvořit víko původní barokní křtitelnice. Jelikož by však s víkem nebylo možné manipulovat, navrhl J. Sokol umístění díla na konzolu nad křtitelnicí, kterou nechal přisunout ke zdi. Jednalo se tak o jednu z dalších zdařilých realizací v prostoru katedrály a také o plodnou spolupráci mezi architektem a sochařem.

Již od dob soutěže na hrob sv. Vojtěcha se Jan Sokol zamýšlel nad úpravou celkové dispozice katedrály, která nebyla liturgicky vyhovující. O problému se vyjádřil následovně: „Sv. Vít je v první řadě katedrála, posvátné místo, první kostel země, a to vše se týká v první řadě vnitřku. Ten zůstal tak, jak byl před dostavbou a před zbořením provizorní zdi, natlačen ve staré části. Nová je prázdná, mrtvá...protože nemá živou funkci, a tu je třeba vytvořiti. Je k tomu plno příležitostí, klíčovou je nový hlavní oltář v místě historického dolního chóru mezi novou a starou částí.“<sup>97</sup>

První návrh na úpravu zveřejnil J. Sokol po roce 1945 a zamýšlel zřízení nového oltáře s hrobem sv. Vojtěcha ve středu katedrály v křížení lodí. Královské mauzoleum by bylo posunuto do severní části před hudební kruchtou a hlavním liturgickým shromážděním by sloužila nová část lodí. Nápad měl ohlas mezi mladšími duchovními, laiky i Svatovítskou jednotou a byl dán k dalšímu zvažování, které však přerušila doba nástupu komunismu a převzetí správy katedrály prezidentskou kanceláří.

S odstupem dalších let a liturgických předpisů II. vatikánského koncilu vypracoval Jan Sokol nový návrh u příležitosti blížícího se milénia pražského biskupství roku 1973 [42, 43]. Shrnul a doplnil své starší plány, jejichž centrem zůstal i nadále oltář a hrob sv. Vojtěcha ve středu, avšak díky novým liturgickým předpisům a možnosti sloužit mši čelem k lidu nebylo nutno přenášet královské mauzoleum. Vznikly by tak zároveň dva shromažďovací prostory – jeden před královským mauzoleem, v nové lodi, pro větší obec věřících a druhý za mauzoleem, ve starém chóru, pro komornější skupiny. Promyšlen byl i turistický provoz, změna polohy liturgické kaple a mnoho dalších věcí. Ze strany církve bylo vše přijato se souhlasem, avšak řešení bylo zamítnuto památkovou komisí pro úpravy Hradu. Členové uznali alespoň potřebu nového oltáře dle liturgické reformy, a tak byl

---

<sup>96</sup> Ibidem, 198.

<sup>97</sup> SOKOL 2004, 250.

roku 1972 realizován Sokolův oltářní stůl předsunutý ve stávajícím parlérovském chóru blíže lidu, což doprovázela i úprava bezprostředního okolí [44]. Oltář našel své místo na prodlouženém pódiu, které se více otevřelo novými schodišti i do vedlejších lodí a chórového ochozu. Kanovnícké lavice, stally, byly posunuty na původní místo, do zadní části presbytáře. Stupně původního Mockerova oltáře posloužily ke zdůraznění biskupské katedry (autorův návrh stolice v duchu středověkého kurulského biskupského křesla však neprošel). V souvislosti s těmito změnami se J. Sokol snažil též o úpravu hrobu sv. Víta, který byl v prostoru ochozu za starým oltářem nedůstojně zanedbán a zastřen různými dodatky z 19. století. Tato úprava však byla architektovi zamítnuta památkářskou komisí, Dr. E. Pochem.<sup>98</sup>

Na menzu nového oltářního stolu měla být původně použita mramorová deska ze zaniklého gotického hrobu baziliky sv. Jiří. Kvůli jejímu zlomení při transportu byl však nakonec použit ne tak výrazný rumunský vápenec. Jako podstavec Jan Sokol navrhl šest ocelových pozlacených L-profilů, které se k sobě v protilehlých dvojicích sbíhají a rozbíhají. Zdrženlivost a tradiční nahlížení posuzujících komisí dobře ilustruje jejich pozastavení se nad tím, proč má stůl šest, a ne čtyři nohy. Sám autor o svém díle napsal: „Při své jednoduchosti oltář působil – a působí – dobře a do svého prostředí dobře zapadá, ač jde o předmět nekompromisně novodobý.“<sup>99</sup> Je pravdou, že jeho konstrukční, technický princip, zdůrazněný zejména v nohách, odpovídá charakteru gotické architektonické struktury, žebroví, jehož směry a profilace se různě setkávají a rozebíhají v prostoru.

#### **IV.2.3. Srovnání koncepcí: tvorba Karla Stádníka a Jana Sokola**

Nyní se pokusím porovnat dílo Jana Sokola a Karla Stádníka ve styčných bodech, kterými jsou bezesporu úpravy stávajících chrámových prostorů podle měnících se předpisů a potřeb a také liturgické vybavení, hlavně pak oltářní stoly.

Nejprve je nutné si uvědomit, že jejich práce se chronologicky částečně setkávají, ale velká část spadá do odlišné doby (jak jsem již zmínila, chybělo málo, aby mezi nimi byl vztah učitele a studenta). U J. Sokola náleží většina tvorby do 30.–70. let 20. století a u K. Stádníka do 60.–90. let 20. století a počátku 21. století. I když oba žili a pracovali ve složitých dobách, v čase K. Stádníka byla již palčivější potřeba reformy uskutečnit a

---

<sup>98</sup> Tyto odstavce dle SOKOL 2004, 213sq., 253sq.

<sup>99</sup> Ibidem, 254.

liturgické komise jim byly mnohem více nakloněny. J. Sokol na druhé straně některými svými díly předběhl dobu, která mu příliš nepřála a volila spíše konzervativnější řešení.

Rozdílné byly samozřejmě také umělecké obory obou umělců a jejich přístup k tvorbě. J. Sokol jako architekt často pracoval na návrzích v týmu s dalšími výtvarníky – výše jmenovanými sochaři a malíři (viz kap. IV.2.1. a IV.2.2.). K. Stádník jako sochař a restaurátor si po výtvarné stránce vystačil sám a pomocníky měl spíše na technické a materiálové provedení.<sup>100</sup>

Oběma autorům byla společná živá víra, která jejich zájem o sakrální tvorbu umocňovala a dávala jí hloubku a smysl. Např. o tvorbě oltářních stolů J. Sokol napsal: „Co může být krásnějšího, než vyřešiti prostý stůl tak, aby bylo zřetelno, že je určen něčemu významnému a slavnostnímu. Aby přitom zachoval svou prostotu a pravdivost, jako chléb a víno zůstávají chlebem a vínem, i když se mění ve svátost.“<sup>101</sup> Za společný rys srovnávaných tvůrců lze označit také odvalu v materiálovém experimentování (u J. Sokola např. použití traverz u oltářního stolu v katedrále sv. Víta a u K. Stádníka skleněné bloky u oltářního stolu u Nejsvětějšího Salvátora). I když s některými Sokolovými realizacemi – např. právě s použitím traverz jako podstavce oltářního stolu – se prý K. Stádník neztotožňoval a považoval materiál za nedůstojný a příliš technicistní.<sup>102</sup> I přes odlišné přístupy však můžeme říci, že oba vždy a důsledně respektovali daný prostor a prostředí, pro které své dílo vytvářeli.

Návrhy i realizace Jana Sokola jsou ve srovnání s Karlem Stádníkem určitě více konstrukční a tvarově experimentální. Např. právě realizace oltářů řešil jako architektonický projekt menšího měřítká s důrazem nejen na technickou, ale i výtvarnou stránku a hledal skrze ně nové cesty svého oboru. Jedná se o jednodušší, čisté tvary, které nechal architekt ojedinele doplnit minimálnějsími figurálními či dekorativními prvky. Součástí návrhů jsou často odvážné zásahy do celkového uspořádání prostoru interiéru (např. návrhy na úpravu liturgického prostoru katedrály sv. Víta). Shrnutě řečeno se jedná o komplexnější plány, které nezaprou architekta a urbanistu řešícího velké celky, doprovázené mnohdy razantnějšími změnami. Tyto reformy však neměly být pro návštěvníka či uživatele rušivé, ale naopak měly organicky splynout se stávajícím prostorem a přitom ukázat moderní přístup. Např. o realizaci dveří Zlaté brány v katedrále

---

<sup>100</sup> Nejprve K. Stádník spolupracoval se sochařem Karlem Krátkým a později projektantem Pavlem Vancem na odlévání sádrových modelů, plastik do umělé pryskyřice a zlacení. Spolupracovníkem pro odlévání do kovu byl např. akademický sochař František Radvan a na specializované uměleckořemeslné práce kovář Tomáš Hlaváček či sklář Jiří Černohorský, Vilém Voňka a další.

<sup>101</sup> SOKOL 2004, 256.

<sup>102</sup> Dle rozhovoru s M. Seluckou, 2011.

sv. Víta J. Sokol napsal: „Za největší úspěch považuji, že si jich nikdo valně nevšimne. Působí přirozeně, jako by tam byly odedávna... je naplněnou radostí, sroste-li nová čárka, nový kámen k nerozeznání s minulostí.“<sup>103</sup>

Karel Stádník se v ještě větší míře snažil navázat na tradice a při spojování starého s novým reagoval na historicky daný prostor a jeho citlivé dotvoření, v čemž zase nezapřel přístup restaurátora (např. při úpravě kostela sv. Václava v Břeclavi, kde je spojeno nové umění s kopiemi středověkých a novověkých děl). Jeho celkovější zásahy do prostoru probíhaly víceméně v bezprostřední blízkosti realizací – např. šlo o posunutí oltářního stolu blíže lidu a úpravu oltářních stupňů, nikoli však o přesun oltáře do zcela jiné části chrámu (např. do středu) či další výrazné změny, jak se odvažoval ve svých návrzích Jan Sokol. Při výzdobě oltářních stolů užíval Karel Stádník větší bohatosti plastické a dekorativní a šlo mu více o to, skrze svá díla vyprávět příběhy spojené s křesťanstvím, ale i s konkrétní farností a místem (např. oltářní stůl v pražském kostele sv. Havla, který představuje významné postavy církve, ale právě i místní farní obce).

Zajímavým průsečíkem práce obou autorů jsou díla pro totožné pražské kostely. Jan Sokol navrhoval v 70. letech pokoncilní liturgické úpravy v kostelích P. Marie Královny Míru na Lhotce a u sv. Jana Nepomuckého na Hradčanech, kam později Karel Stádník dodal svá známá díla. Mnohdy se však jedná nejen o provázanost místní, ale navíc i o práci na podobných úkolech. Ráda bych se zastavila především nad jednou realizací pro pražskou katedrálu sv. Víta a posléze i baziliku sv. Markéty v Břevnově.

V předchozí kap. IV.2.2. jsem se věnovala návrhu z let 1936–1937, který vytvořil Jan Sokol a sochař Josef Wagner na Svatovojtěšský hrob v katedrále sv. Víta. Jednalo se o dílo monumentálního architektonického vyznění, doplněné o lapidární plastiky, přičemž celek působil klidně, vážně, opravdově a přitom posvátně, tajemně, oduševněle – tedy celkově nově [40, 41].<sup>104</sup> Komise však ocenila mnohem tradičnější (dle J. Sokola „sentimentální“), nakonec však nerealizovaný, návrh sochařky Karly Vobišové-Žákové a architekta Josefa Štěpánka. K tomuto pojetí se později v 90. letech 20. století klonil i Karel Stádník, který ho považoval za zdařilé a coby člen umělecké sekce Liturgické komise při Arcidiecézi pražské se snažil o rehabilitaci hrobu sv. Vojtěcha. Ne všichni členové Liturgické komise však byli pro, takže k naplnění opět nedošlo.<sup>105</sup> Je to jeden z příkladů uměleckých preferencí a směřování K. Stádníka, který byl sám představitelem

---

<sup>103</sup> SOKOL 2004, 244.

<sup>104</sup> Dle citace J. Pečírky z roku 1959, In: VLNAS 1997, 65.

<sup>105</sup> Dle rozhovoru s M. Seluckou, 2011.

spíše tradičnější sochařské linie, o čemž svědčí např. i jeho plastika sv. Anežky pro Svatovítskou katedrálu. Hrob sv. Vojtěcha však Karel Stádník nakonec sám, i když v jiné podobě, řešil v Břevnově [37].

Příkladem charakteristik přístupů J. Sokola a K. Stádníka, daných často ovšem i rozdílností zakázky objednavatele a jejím účelem, jsou návrhy obou autorů pro benediktinský klášter v Břevnově a tamější baziliku sv. Markéty.

Jan Sokol pro klášter, v jehož blízkosti bydlel a patřil mezi farníky, provedl během let různé úpravy. Patřily mezi ně realizované návrhy mříží pro okna ambitu, dále liturgické vybavení – mešní kalich a procesní kříž [46, 47] (viz kap. IV.2.1.) a také úpravy v interiéru pavilónu Vojtěška či na hřbitově nad klášterem. Možná méně známou skutečností je, že mezi umělcova díla pro klášter patřil také oltář, který byl původně určen pro dnes již neexistující kapli pro děti v západní chodbě ambitu u fary. Oltář byl vytvořenou začátkem 40. let 20. století na popud tehdejšího převora (později opata) Anastáze Opaska OSB. Během 70. let, v době po koncilní reformě, se tehdejší duchovní správce R. D. František Jedlička rozhodl využít toto dílo J. Sokola jako hlavní oltář břevnovské baziliky. Oltář byl tedy přenesen do přední části presbytáře a kněžím tak bylo umožněno slavit liturgii čelem k lidu. Tvarově zachovával oltář z červeného sliveneckého mramoru podobu jednoduchého stolu se dvěma, na přední straně kanelovanými podpěrami a menzou, tvořenou seříznutým válcem (jakousi „kulatinou“) [45]. Toto umělecké a zároveň liturgicky funkční dílo zde vydrželo až do přelomu let 1992–1993, kdy byl oltář darován do benediktinského kláštera v Emauzích.<sup>106</sup> V Břevnově se u příležitosti blížícího se milénia kláštera začal stavět oltář nový, dle návrhu Karla Stádníka. Díla našich autorů se na tomto místě jakýmsi symbolickým způsobem setkala.

Celková úprava K. Stádníka zahrnuje oválné dvojstupňové podium určené k liturgickému slavení, na němž je umístěn nový oltář a stávající barokní ambon a sedes [33, 34]. Převažující tvar oválu a z něho vycházející zakřivení, osy a vzdálenosti reagují na dynamický barokní vzhled chórového prostoru baziliky od K. I. Dientzenhofera. V případě oltářního stolu K. Stádníka (projekt technicky zpracoval arch. Josef Hlavatý) se jedná o dílo plastičtějšího pojetí (oproti Sokolovu jednoduššímu oltářnímu tvaru). Stůl je vytvořen ze světlého carrarského mramoru zv. Botticino a skládá se z menzy

---

<sup>106</sup> Zmínky o osudech oltáře J. Sokola v Břevnově i Emauzích In: ZÍTKO 2007, 28, 39.

segmentového tvaru a plasticky pojatých podpěr – stipes [34].<sup>107</sup> Těch je šest a jejich zvláště prohnutý tvar symbolicky vychází z figury oranta.<sup>108</sup> Uprostřed, v uzavřeném prostoru, jakési svatyni, je skryto visuté srdce s relikviářem sv. Vojtěcha, doplněným reliéfní výzdobou inspirovanou znaky světce.<sup>109</sup> Uvnitř je uložena část světcovy lebky, věnovaná ze Svatovítské katedrály. Karlu Stádníkovi se alespoň takto přeneseně podařilo realizovat „důstojný hrob“ sv. Vojtěcha.

V souvislosti s břevnovským klášteřem se ještě na závěr pozastavme nad jiným, komplexnějším vizionářským návrhem Jana Sokola. Na základě úvah vedených s Anastázem Opaskem OSB (pozdějším opatem břevnovského klášteřa), nakreslil J. Sokol v roce 1939 návrhy, jak by mohl vypadat nový klášter a kostel „na míru“ zdejší církevní obci a moderní době. Vznikla vize, spíše v duchu akademických úvah, která si však zaslouží pozornost vzhledem k odvážné koncepci odlišující se v mnohém od historické podoby klášteřa. Klášterní kostel měl mít podobu velkého stanu tyčícího se na půdorysu elipsy s otvorem na vrcholu, odkud by byl prostor osvětlován, podobně jako v římském Pantheonu [49]. Interiér kostela byl zamýšlen jako čistý a vzdušný, v nejširší části elipsy dvě řady lavic a v presbytáři do půlkruhu lavice chórové s místem opatským. Před nimi by stál na vyvýšeném stupni jednoduchý kvádrový oltář a ambon. Hlavní výzdobu nad oltářem měl tvořit kříž zavěšený v prostoru [48]. Ke kostelu by ze strany presbytáře a sakristie přímo přiléhala monumentální stupňovitá stavba podobající se schodišti [49]. To měla být prelatura – tedy obytná a reprezentativní část klášteřa. Pod jednotlivými stupni stavby by se skryly hierarchicky rozvrstvené místnosti – cela a místnosti opata a pod nimi v dalších stupních cely ostatních mnichů. V dalším, nižším patře, ve zkosení stupňovité stavby, by byla knihovna, kapitulní síň, refektář a další nezbytné provozní místnosti. Vzhledem k válečné době šlo spíše o utopii, avšak i takové plány, hledající nové možnosti architektury, navíc tak specifického areálu, jakým je klášter a kostel, měly a mají určité svůj smysl. Umožňují nám nahlédnout do myšlenek a procesu tvorby architekta a jsou podnětné pro další generace.

Na uvedených příkladech realizací obou autorů, které se na určitých místech částečně setkaly, můžeme pozorovat shody i rozdíly jejich koncepcí. Ať již šlo o duchovní

---

<sup>107</sup> Rozmístění podpěr oltáře se nepodařilo kameníkům provést tak, jak K. Stádník původně zamýšlel. Došlo totiž k jejich špatnému vyměření, které by způsobilo nechtěný překryv (i vzhledem k relikviáři uprostřed), takže muselo dojít ke kompromisnímu řešení.

<sup>108</sup> Orant = postava (kněze či jiného modlícího se člověka) zobrazovaná již od raného křesťanství, v pozici se zdviženýma rukama v modlitbě k Bohu. Formální a obsahové souvislosti břevnovského oltářního stolu K. Stádníka zmíněny v krátkém projektovém posudku „Řešení chórového prostoru“ arch. M. Pavlíka, který na úpravy v bazilice odborně dohlížel.

<sup>109</sup> PEROUTKOVÁ 2003, 5; SNĚTINA s. d.

architektonické vize architektovy či tradičnější, ale neméně hluboce sdílné plastiky sochařovy.

### **IV.3. Koncepce třetí – „Síla barevné hmoty“: malíř Mikuláš Medek**

Malíř Mikuláš Medek ve své tvorbě zkoumal procesy a stavy odehrávající se v nitru člověka moderní doby, a to včetně jeho hledání duchovních hodnot. Lidské prožitky v celé šíři, a především pak jejich stinné a bolestné stránky, zaznamenával na svých plátnech pomocí barevné hmoty. Spojení barevné symboliky, strukturální plasticity a výmluvných znaků a symbolů vytvořilo silný výraz jeho obrazů, které diváka nutí k zamyšlení a probouzí jeho představivost, ať už se s nimi setká ve výstavní síni nebo v kostele.

#### **IV.3.1. Život, formování osobnosti a vývoj tvorby Mikuláše Medka**

Mikuláš Medek se narodil 3. listopadu 1926 v Praze do rodiny generála Rudolfa Medka a jeho manželky Evy, rozené Slavíčkové.<sup>110</sup> Umělecké nadání měl Mikuláš dáno do vínku ze strany obou rodičů, literárně a umělecky činných. Matka byla navíc dcerou slavného malíře Antonína Slavíčka.

Během gymnaziálních studií (která absolvoval v roce 1942) se jeho zájem soustředil hlavně na biologii, což později tematicky ovlivnilo počátky jeho umělecké tvorby. V maturitním ročníku se začaly rozvíjet jeho výtvarné, malířské zájmy, které nejprve uplatnil při kopírování slavných mistrů, a po přijetí na Státní grafickou školu v Praze (do třídy malíře a grafika prof. Karla Müllera) i ve své volné tvorbě.

Po válce byl přijat na Akademii výtvarných umění do ateliéru prof. Karla Mináře a později prof. Vlastimila Rady. V roce 1945 byl zastoupen na studentské výstavě v Uměleckoprůmyslovém muzeu a seznámil se s okruhem mladých surrealistů kolem malíře Libora Fáry. Medkova počáteční tvorba, ovlivněná spíše kubismem, se tak brzy přiklonila k surrealismu. Z roku 1945 a následujících let pocházejí například obrazy Svět cibule (1945–1947) či Zázračná matka (1948), které vykazují vliv surreálna a fascinace biologickými procesy.

V roce 1946 přestoupil Mikuláš Medek na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou k prof. Františku Muzikovi a v roce 1947 prof. Františku Tichému. V surrealistickém stylu

---

<sup>110</sup> Tento a další odstavce KOSÁKOVÁ-MEDKOVÁ/HARTMANN 2002, 194–203.



vytvářel M. Medek krom charakteristických obrazů (Vajíčko (Snídaně) či Magnetická ryba - obojí 1949) také objekty, knižní ilustrace a psal texty. Seznámil se s dalšími umělci ovlivněnými surrealismem a magickým realismem, mezi nimi se svou budoucí druhou manželkou, fotografkou Emilií Tláskalovou. V roce 1949 byl z kádrových důvodů vyloučen z VŠUP. Pohyboval se v centru tehdejší neoficiální kultury a umění, krom maleb pracoval na knižní grafice, ilustracích a uměleckých sbornících (Znamení zvěrokruhu).

V roce 1951 ukončil své surrealistické období a postupně se přiblížil figurální existenciální tvorbě, jejímiž vlajkovými loděmi jsou obrazy Králík, Imperialistická snídaně (Emila a mouchy) či Žerekuře (vše 1952). Postupně spolupracoval na všech sbornících Objekt, pocházejících z okruhu surrealistické skupiny, a to i po odklonu od tohoto stylu. Z existenciálních důvodů se příležitostně věnoval i restaurování (fresek a sgrafit na fasádách) či malbě poutačů pro socialistické průvody a výzdobu. Jeho volná tvorba nabývala stále expresivnějšího charakteru – obsahově i formálně, což je vidět mimo jiné na obrazech Nahý v trní a Senzitivní akce (1956). Figurální tvar na dílech M. Medka se začal redukovat a geometrizovat (cyklus Hry 1957–1959) a jeho tvorba se stále více přibližovala abstrakci.<sup>111</sup> Začal vytvářet tzv. preparované obrazy, tvořené olejem a emailem – jejich vrstvením a následným porýváním či dalšími zásahy do plochy a barevné hmoty obrazu. Tento způsob malířské práce u něho přetrval až do konce tvorby. Oficiálními kruhy byla umělcova osobnost a tvorba zcela odmítána, bylo mu znemožněno prezentovat se na větších výstavách a příležitostně byl zařazen jen do komornějších výstav (jako „studijní“ prezentace na Filosofické fakultě v roce 1958) či později na výstavě ve Vimperku a Kamenici nad Lipou v roce 1962. Mikuláš Medek však stále patřil do centra alternativního uměleckého dění, v jeho ateliéru na Janáčkově nábřeží probíhaly četné schůzky výtvarných umělců i teoretiků. Byly mu blízké umělecké skupiny Šmidrové a později Konfrontace 1 a 2 (kde patřil mezi členy).

V 60. letech se začala formovat jeho tvorba s náměty křesťanské symboliky, kterou později uplatnil při svých úlohách pro sakrální prostory. Jedná se o obrazové cykly Maso kříže, Kříž železa (1960–1961). Roku 1963 je přizván spolu s dalšími nonkonformními umělci k účasti na výzdobě kostela sv. Petra a Pavla v Jedovnicích, a to objednávkou hlavního oltářního obrazu (podrobněji viz kap. IV.3.2.), která předznamenala spolupráci

---

<sup>111</sup> Mezi teoretiky panuje spor, protože někteří (např. Vratislav Effenberger, viz EFFENBERGER 1958–1960, 26) tvrdili, že Medkova tvorba nikdy nepřestala vykazovat figurativní prvky, a jiní (např. František Šmejkal, viz ŠMEJKAL 1965, 74) určité její fáze řadí mezi zřejmou nefigurativní malbu.

v 70. letech i na dalších dvou blízkých místech – Kotvrdovicích (oltářní obraz pro kapli Božského srdce Páně) a Senetářově (křížová cesta pro tamější kostel sv. Josefa).

Stále více se zaměřoval na náměty pramenící z vlastního nitra a dění v něm (obrazové cykly Senzitivní manifestace a Senzitivní signály z roku 1963). Obrazová plocha se tak stala záznamem, zhmotněním umělcových psychických procesů. Vzhledem k prožívané době, ztíženým podmínkám tvorby a postupujícím zdravotním problémům i celkové existenciální tíži a úzkosti se na obrazech objevují zranění a barevná hmota je drásána.

V té době začalo být jeho dílo více zařazováno na výstavách – například v roce 1962 představení nekonformních umělců „Argumenty 62“ v Polsku. V roce 1963 proběhla první samostatnější výstava (spolu s J. Koblasou) v Teplicích a poté následovaly opět spíše kolektivní prezentace, postupně i v zahraničí (kam začíná cestovat). Jeho první zcela samostatná výstava proběhla v roce 1965 v pražské Nové síni.

Od roku 1964 do konce tvorby se v Medkově uměleckém vyjadřování začal opět projevovat větší zájem o figuru. V témže roce byl přijat do Spolku československých výtvarných umělců. Umělec se také dočkal významných oficiálních zakázek na velkoformátová plátna, určená do veřejného prostoru letištních hal a kanceláří ČSA u nás i v zahraničí – Praze, Košicích, Paříži a Damašku. V roce 1966 byl oceněn za ilustrace ke knize básní O. Březiny Ruce a spolu s architektem J. Wagnerem vytvořil scénografii k divadelní hře J. Topola Slavík k večeři v pražském Divadle za branou. V letech 1967 a 1968 absolvoval tvůrčí pobyty v italském Janově. Na konci 60. a začátku 70. let opět tvořil díla s duchovní tematikou – cyklus Hosté bez hostitele (Zobrazení svatých) a cykly Andělé a Roušky.

Poslední léta života a tvorby Mikuláše Medka byla poznamenána stupňujícími se zdravotními komplikacemi, které vyvrcholily v letech 1973 a 1974, kdy namaloval svůj poslední obraz Čtyři kruhy. A 23. srpna 1974 zemřel. Jeho dílo je však stále živé a těší se zájmu umělecké a kulturní veřejnosti, čehož byla dokladem poslední velká monografická výstava v Galerii Rudolfinum roku 2002.

### IV.3.2. Významné příklady sakrální tvorby Mikuláše Medka:

#### Jedovnice – Kotvrdovice – Senetářov

Volná tvorba Mikuláše Medka je v mnoha ohledech jako celek protkána duchovní tematikou. Jistě to bylo dáno rodinným prostředím, ze kterého vyšel, i životními osudy a těžkou dobou, jež jeho osobnost soustřeďovaly tímto směrem.

Především od 60. let se v umělcově tvorbě začínají objevovat témata a symboly s přímými křesťanskými konotacemi, a to v obrazových cyklech *Maso kříže*, *Kříž železa* (1960–1961) [50, 51]. Jedná se o informelní olejovo-akrylové malby, zachycující víceméně monochromní, z tvaru kříže vycházející kompozice, které zabírají většinu obrazové plochy. Přičemž základní tvar kříže je jen částečně vymezen (v dolní části obrazu) tmavším pozadím. Nejedná se však o tvar jednoduchý, nýbrž složený z mnoha menších, strukturálně odlišných ploch vyjadřujících určité psychické události, které umělec při tvorbě prožívá, a také, které se odehrály na kříži. Obraz se tak, dle umělcových slov, stává „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“.<sup>112</sup>

Na zmíněné cykly křížů o málo později navázala realizace oltářního plátna v kostele sv. Petra a Pavla v Jedovnicích, kam byl Mikuláš Medek spolu s dalšími umělci z neoficiální sféry přizván, aby se podílel na obnově a úpravě chrámového prostoru.<sup>113</sup> Je důležité si uvědomit, že to byla doba ještě před druhým vatikánským koncilem s jeho změnami, a navíc dílo probíhalo pod komunistickým dohledem. Umělecký historik Antonín Hartmann o této iniciativě napsal: „V letech 1962–1963 byla adaptace historického chrámového prostoru v tom integrálním rozsahu a způsobu, jak byla hned od začátku rozhodnuta a podnikána v Jedovnicích, něčím ojedinělým a riskantním navíc i tím, že tu duchovní správce, děkan R. D. Vavříček (1913), inspirátor a udržovatel trvalého tvořivého dynamismu, svou odvahou a estetickou nepředpojatostí uvedl do prostoru živé, leč s tradicemi pevně spjaté zbožnosti radikálně nový výtvarný projev mladých, tehdy pro veřejnost i v Praze „nepřijatelných“ umělců.“<sup>114</sup> K prvotní ideji změn v kostele došlo v souvislosti s tím, že původní pseudogotický hlavní oltář byl v havarijním stavu a brněnský památkový ústav povolil jeho odstranění. Zároveň Dr. Jiří Paukert-Kuběna

---

<sup>112</sup> Citát M. Medka In: Šmejkal 1965, 74.

<sup>113</sup> HARTMANN 1991 (tentýž text též In: HARTMANN 2002); MRÁZ 1970, 49–50.

<sup>114</sup> HARTMANN 1991, 14.

(který se pohyboval v kruzích pražských intelektuálů a umělců) doporučil P. Vavříčkovi mladé pražské výtvarníky, kteří by se na výzdobě chrámu mohli podílet. Krom Mikuláše Medka, který namaloval hlavní oltářní plátno, to byl sochař Jan Koblasa, autor rámu oltářního obrazu, svatostánku, oltářního stolu, svícnu a z počátku i prostorové koncepce presbytáře. Dalším umělcem byl sochař Karel Nepraš, jehož dřevěné zábradlí, oddělující před pokoncilní úpravou presbytář od lodi, je nyní umístěno na poprsní kůru. Ve skupině nechyběl ani další ze současníků, malíř Josef Istler, se svými návrhy leptaných skel do oken kněžiště. Zajímavostí je, že pozdější architektonickou úpravou chóru (po koncilu) měl být pověřen mladý architekt Jan Kaplický, avšak kvůli jeho brzké emigraci ho zastoupil brněnský výtvarník Ludvík Kolek (o něm více níže a v kap. IV.4.). Vznikl tak vlastně jakýsi Gesamtkunstwerk výzdoby původního barokního kostelního prostoru (z let 1783–1785) soudobými avantgardními mladými umělci [52].

Jedovnickému presbytáři, který byl v celkovém výrazu oproštěn od nadměrné zdobnosti bílou výmalbou a světlou dlažbou pokrývající stupňovitě vyvýšenou chórovou plošinu mandorlovitého tvaru, dominuje Medkův oltářní obraz. Celek připomíná retáblové oltářní nástavce, protože malbu lemují bohatý plastický bílo-zlatý rám, dílo J. Koblasy.

Ústředním námětem bohatě strukturované, informelní malby nejsou titulární světci kostela, jak by se dalo očekávat<sup>115</sup>, ale kříž, v té době aktuální Medkovo téma, avšak zde netradičně provedeno v trojbarevné červeno-modro-zlaté kombinaci [53]. Do té doby u autora dominovaly jednobarevné kompozice, stupňované spíše světlostními a tonálními kontrasty, takže obraz lze označit i jako jistý přelom v díle. Malíř zde hluboce promyslel – což bylo pro jeho tvorbu obecně příznačné – nejen symboliku znakovou, kterou v sobě námět kříže nese, ale právě i významy barev.

Znak kříže a jeho vícevrstevný význam tu je upřednostněn před záznamem příběhu či průběhu Kristovy smrti. Medek nikdy nemaluje běžné náboženské náměty, ale své pohledy na tyto náměty.<sup>116</sup> Znak a pojetí jeho malby je, dle autora samotného, záznamem toho, co zůstalo po událostech. V barevné symbolice pak červená barva představuje lidství, modrá Božství a zlatá hodnotu Kristovy oběti a vítězství nad smrtí a hříchem. V promýšlení symboliky a podstaty svých děl bylo pro Mikuláše Medka inspirující staré umění, hlavně byzantské a gotické. S tímto uměním (např. gotickou architekturou) srovnával i svůj tvůrčí proces s prvky, které nejsou vidět, ale na jejichž vnitřní strukturu

---

<sup>115</sup> Sv. Petr a Pavel jsou tu zastoupeni svými atributy, plasticky pojatými na Koblasově svatostánku a svícnech, též ovlivněných informelem. Kříž je téma, které se bytostně dotýkalo i obou apoštolů, kteří v něm svým životem i mučednickou smrtí Krista následovali a vydali svědectví.

<sup>116</sup> Tento proces v souvislosti s jiným námětem – Zvěstováním, viz MRÁZ 1990–1999, 119.

celé dílo stojí.<sup>117</sup> Jeho obrazy v mnohém vypovídají o fascinaci formou i obsahem středověkých deskových obrazů a ikon i liturgického užitého umění (nabízí se tu srovnání s ostatkovými kříži). Jednotlivé barvy, s nimiž pracoval jako s hmotou, také Medek připodobňoval k vzácným kovům. Jeho „korunní“ barvy červená a modrá – „jediné, které existují jako absolutní (...), neboť jsou dokonalé z kovu – modrá ze železa a stříbrná, červená ze zlata“<sup>118</sup>.

Oproti svým předchozím obrazovým cyklům s námětem kříže je tento více tvarově vymezen a podán s větší jemností, precizností a duchovní symbolikou, příznačnější pro chrámový prostor. Někteří teoretici ho, snad právě z tohoto důvodu, nepovažovali za nejkvalitnější ve srovnání s jeho další tvorbou. Např. historička umění Ludmila Vachtová se o něm po letech, v roce 1991, vyjádřila: „Je ovšem třeba přiznat ..., že v kontextu celého díla Mikuláše Medka nepatří tento oltářní obraz k nejsilnějším...“<sup>119</sup> Antonín Hartmann v tomtéž roce však tento názor nesdílel a poukazoval právě na onu větší vytříbenost a hlubší symboliku: „...místo drasticky „mučené“, živě pulzující barevné hmoty svých soudobých obrazů, podává zde sublimovanou, produchovnělou matérii dokonalého a jemného díla jakoby v technice cloisonné“.<sup>120</sup> Další historik umění Bohumír Mráz v roce 1970 toto plátno v kontextu malířovy tvorby cenil pro zpracování adekvátní jeho funkci: (oltářní obraz)... „je variantou, doplněnou o nové znaky, symbolizující náboženský obsah. Tyto znaky vystoupí ještě důrazněji ve své sakrální funkci...“<sup>121</sup>

Pro objednavatele byl prý od počátku nejpřesvědčivější částí plánovaných úprav právě Medkův oltářní obraz, který se stal jakýmsi osvětlením duchovní koncepce společného díla. Do formálních i obsahových rovin uváděl duchovní správce průběžně i své farníky a připravoval tak půdu k přijetí těchto významných změn ve farnosti. Jistě i díky této hluboce promyšlené spolupráci následoval zájem navázat dalšími objednávkami pro Kotvrdovice a Senetářov.

Doba 70. let, kdy M. Medek pracoval na dalších zakázkách pro R. D. Vavříčka a jeho farníky, je pozdní fází malířova díla, které, spolu s jeho životem šlo k závěru, kdy roku 1974 umírá. V této době, snad s předtuchou blížícího se konce, se ve své práci ještě častěji

---

<sup>117</sup> MRÁZ 1969, nepag.

<sup>118</sup> Medkův citát z *Interwiev ve Výtvarné práci* z r. 1966 In: MRÁZ 1990–1999, 126.

<sup>119</sup> VACHTOVÁ 1991, 5.

<sup>120</sup> HARTMANN 1991, 16. Technika cloisonné, neboli přihrádkového emailu, byla používána ve středověkém zlatnictví, hojně právě na liturgickém náčiní, relikviářích a výzdobě.

<sup>121</sup> MRÁZ 1970, 50.

utíká ke křesťanské symbolice. Tu můžeme spatřovat v cyklech s tématy Andělů, Roušek<sup>122</sup> a Pohyblivých hrobů.

Pro kapli Božského srdce Páně v Kotvrdovicích (stavba z válečného roku 1943. Celkové úpravy kněžiště se ujal opět Ludvík Kolk – viz. kap. IV.4.2.) vytvořil Mikuláš Medek v roce 1970 opět hlavní oltářní obraz, tentokrát s ústředním tématem Kristova Božského srdce [54]. Obraz svoji symbolikou a kompozicí opět úzce souvisí s Medkovou tvorbou té doby, tedy se zmíněnými závěrečnými cykly. Jedná se o dílo připomínající triptych, provedené v červeno-zlato-černé barevné kombinaci. V centru horní části se nachází Kristovo srdce, pojaté netradičně (oproti běžným fyzickým znázorněním tohoto námětu), symbolicky a mnohovýznamově. Jedná se o kruhovou formu, obklopenou trnovou korunou, s planoucí koulí uprostřed čtyř kubusů vytvářejících kompozici kříže.<sup>123</sup> Ve spodní části jsou vyskládané schematické nástroje Kristova umučení. Tyto atributy, tzv. Arma Christi, které mají v dějinách umění hlubokou tradici znázorňování, později tímto „medkovským způsobem“ (částečně zopakovaným i v senetářovské křížové cestě) zobrazují i další autoři v různých křížových cestách a obrazech. Je patrné, že Medkovy obrazy se staly inspirací pro ikonografii v sakrálním umění 20. a 21. století.

V Senetářově se jednalo o novostavbu kostela sv. Josefa<sup>124</sup>, uskutečněnou v době tzv. Pražského jara podle projektu Ludvíka Kolka (se zřejmými návaznostmi na Le Corbusierovu kapli v Ronchamp), který vytvořil i koncepci vnitřního prostoru a oltářní obraz (více viz kap. IV.4.2.). Mikuláš Medek měl být původně autorem dvou obrazů – oltářního a dalšího s mariánskou tematikou, ale nakonec mu připadla úloha tvůrce křížové cesty. V roce 1971 maluje čtrnáct zastavení křížové cesty, pojatých netradičně jako souvislý, na sebe navazující pás [55, 56]. Jednotlivá dějství Kristových pašijí, opět znakově pojatých, tak tvoří jeden působivý duchovní celek, což svědčí o hluboké přípravě a promyšlení tohoto díla.<sup>125</sup> Malíř se tu navrácí k monochromnosti dřívějších obrazů, ve

---

<sup>122</sup> Tj. Veroničiny roušky, tzv. Veraikonu, s otiskem Kristovy tváře.

<sup>123</sup> Tato část obrazu úzce souvisí s dílem Magnetická květina, z roku 1971, viz HARTMANN 2002, 162, nepag. katalogová část.

<sup>124</sup> Senetářovští farníci učinili vzájemný slib, když museli ve válečných letech obec opustit (protože připadla do německého vojenského prostoru), že pokud se jim podaří se vrátit, postaví jako dík kostel. Stavba byla provedena za krátkou dobu dvou let za vydatné přímé účasti R. D. Vavříčka a četných dobrovolníků z řad věřících i nevěřících obyvatel obce. Že to nebylo jednoduché, dosvědčuje i zápis z farní kroniky: „S Boží pomocí jsme dokončili stavbu nového filiálního kostela v Senetářově a 11. července 1971 jsme tam měli první bohoslužby, při nichž koncebrovalo 10 kněží - rodáků ze Senetářova. Státní úřady povolily užívání nového kostela pod podmínkou, že nebude slavnostně vysvěcen. Okolí Senetářova tak bylo obklíčeno Státní bezpečností a silnice uzavřeny, takže účastníci bohoslužby museli přijít pěšky lesem.“ viz citát In: ČAPEK 2006.

<sup>125</sup> V pochopení podstaty křížové cesty a vývoje její pobožnosti prý M. Medkovi pomohly texty od Jiřiho Paukerta-Kuběny a úvahy Romana Guardiniho.

„svých“ barvách – červené, modré a zlatavé. V některých zastaveních lze opět hledat přímou souvislost s aktuálním tvůrčím obdobím, především v setkání s Veronikou – cyklus Roušky a v setkání s plačícími ženami – cyklus Pohyblivé hroby. (Více o křížové cestě viz následující kap. IV.3.3.)

Tyto realizace pro jedovnickou farnost dodnes vzbuzují obdiv odborné i laické veřejnosti svojí kvalitou a spojením chrámového prostoru s nejaktuálnějším výtvarným uměním, navíc v pohnuté době. Dlouhou dobu však bohužel nenalezl ceněný počín následovníky. A. Hartmann dával v již zmíněném textu z roku 1991 tuto zdařilou spolupráci církve a umění za inspirativní příklad porevolučnímu otevření nových šancí: „Jako suma určitých zkušeností a situací a jako vzorek určitých postojů a projevů mohou být Jedovnice v lecčems poučné pro brzkou budoucnost, která má přinést podobné úkoly ve vydatnější míře.“<sup>126</sup> Ani po uvolnění poměrů se však nedá říci, že by se náboženská díla v plošnějším měřítku vyznačovala podobnou uměleckou kvalitou.

### **IV.3.3. Srovnání koncepcí: tvorba Karla Stádníka a Mikuláše Medka**

Ve stejné době, kdy Mikuláš Medek s Janem Koblasou a ostatními jmenovanými umělci vytváří adaptaci kněžiště kostela sv. Petra a Pavla v Jedovnicích, začíná Karel Stádník se svojí autorskou sakrální tvorbou (v roce 1964 dokončil svoji první křížovou cestu umístěnou v kostele P. Marie Andělské u kapucínů na Hradčanech). Karel Stádník vždy na dotazy, kdo ho v tvorbě ovlivnil a zda lze hledat souvislosti s jinými autory, říkal, že se nekonfrontoval se současným uměleckým děním, tvořil soliterně, dle svého citu, víry, znalosti řemesla a starého sakrálního umění. Můžeme však říci, že právě zmíněné bylo typické i pro Mikuláše Medka, který byl sice v centru tehdejšího neoficiálního uměleckého dění, ale jeho tvorba byla velmi osobitá a originální, též se silným vztahem ke starému umění a řemeslnosti tvůrčího procesu. I když se tyto umělci nestýkali, jistě hrálo roli, jak už to bývá ve všech dobách, působení společenského klimatu a hledání hodnot, které by umělcům „mluvily z duše“.

Hledání souvislostí mezi tvorbou Mikuláše Medka a Karla Stádníka je možné, avšak v některých ohledech obtížnější, a to hlavně ve formální stránce děl a výtvarném jazyce, kde se jedná spíše o umělecké protipóly. O jakési srovnání se však přeci jen pokusím, a to na příkladu známých křížových cest od obou autorů, tedy Medkovy křížové cesty

---

<sup>126</sup> HARTMANN 1991, 14.

v Senetářově [55, 56] a Stádníkovy Velikonoční křížové cesty na pražské Lhotce [21, 22, 24].

Dílo Mikuláše Medka je příkladem abstrahujícího umění, na které měl vliv mj. informel a strukturální, k nefigurativnosti spějící malba. V jeho obrazech, a to i ve sledované křížové cestě, převládá znakovost a zástupné symboly – kříž, plášť P. Marie, Veroničina rouška, oči přihlížejících žen, kostky vojáků, hřeby atd. Kompozice symbolů se v pásmu těsně navazujících obrazů různě proměňuje a před námi se odehrává příběh.

Karel Stádník svoji Velikonoční křížovou cestu zobrazil klasičtěji – figurálně, avšak většinu zastavení nezobrazuje podle tradiční ikonografie (jako v jiných svých cestách), ale také zástupným způsobem. Nejde však o symboly, nýbrž o jakési personifikace – známé i neznámé osoby, do jejichž životů se Kristův úděl otiskl. Můžeme tak nahlédnout do příběhů slavných světců – nespravedlivě odsouzené Johanky z Arku či Maxmiliána Kolbeho, beroucího na sebe úděl spoluvězně... i osudů anonymních lidí – dívky, jež pod tíhou svého životního kříže skočila z okna nebo lékaře, který si nechal pro léčbu jiných aplikovat nebezpečnou injekci.

U Mikuláše Medka, bytostného malíře, hraje velmi důležitou roli barevnost a její symbolika. Jednotlivé barvy – červená, modrá a zlatá – vysílají k divákovi srozumitelné signály, ale malíř do nich navíc vkládá hlubší významy (vyjadřuje v příběhu věci lidské i Božské; o symbolice malířových barev – viz předchozí kap. IV.3.2.). S barvou však ve své vrcholné tvorbě pracuje zároveň jako s hmotou, dá se říci až sochařsky. Matérie oleje a emailu je na malířova plátna vršena po reliéfně vystupujících vrstvách, které jsou následně na některých místech odebírány, prorývány a jinak porušovány. Na zobrazených symbolech i kolem nich jsou pak v barevné hmotě strukturální zásahy probouzející divákovu imaginaci a otevírající cestu psychickému prožitku události, která se tu odehrála. Umělecký historik Bohumír Mráz o obrazech pro jedovnickou farnost napsal, že malíř: „...nepředvádí Vztyčení kříže, Ukřížování nebo Snímání z kříže, jako to bylo v náboženském malířství od středověku obvyklé, nýbrž stopy, které zanechalo tělo Krista na těle kříže...“<sup>127</sup>

Karel Stádník, coby sochař, pracoval především s plasticitou objemů – většinou v reliéfech, které (kromě častých celkových polychromií) ojediněle koloroval. Je to právě především Velikonoční křížová cesta, jejíž sádrové odlitky jsou takto jemně malířsky dotvořeny, což jim dodává neobyčejnou živost. Pro K. Stádníka hrála v jeho plastickém

---

<sup>127</sup> MRÁZ 1970, 50.



vyjádření také velmi důležitou roli živá struktura.<sup>128</sup> Povrchy jeho soch jsou z velké části jakoby rozechvělé a jsou na nich přiznány dotyky sochařových prstů a ponechána gesta a stopy tvůrčího procesu. Avšak tato struktura má jiný záměr i vyznění než u M. Medka.

Pro Mikuláše Medka je velmi důležitá provázanost obrazu se slovem, textem, můžeme mluvit až o básnickosti jeho malířské tvorby. S výtvarnými prostředky vlastně pracoval podobně jako se slovy v jejich mnohovýznamovosti, abstraktnosti, asociativnosti. Karel Stádník vždy vyprávěl přímo skrze své figury. Slova ke svým obrazům též hledal, např. právě u lhotecké křížové cesty<sup>129</sup>, ale jednalo se spíše o jakési následné komentáře a zamyšlení, než o texty organicky, tvůrčím procesem provázané s obrazem.

Rozdílnost lze tedy najít především v již zmíněném způsobu výtvarného vyjádření a technice, ale také v uměleckém výrazu. Ten je u M. Medka silně existenciální, obnažující syrovou podstatu a i když dokáže ukázat také klidnější polohy, vždy nějakým způsobem „tne do živého“. „Do hloubky tajemství se proniká za cenu ztráty jednotného aranžmá celku.“<sup>130</sup> U K. Stádníka, který svými díly také často vyjadřuje lidská dramata a tragédie nutící k hlubokému zamyšlení, jde o podání klasické, při kterém výsledek působí na první pohled harmoničtěji, při hlubším pohledu pak otevírá cestu pod povrch příběhů. O čemž svědčí to, jakou odezvu lhotecká křížová cesta vzbudila

Oba autoři – Medek i Stádník – nás vedou po křížové cestě zcela originálním způsobem a přitom každý jinak, za použití odlišného výtvarného jazyka. Divák či účastník pobožnosti křížové cesty nestojí před výjevy, které důvěrně zná z tradice zobrazování těchto čtrnácti zastavení, ale před novodobými autorskými přístupy k nim, přibližujícími dnešnímu světu smysl Kristovy oběti pro člověka. O tom, jaký ohlas tato sakrální výtvarná díla vzbudila a dodnes vzbuzují, svědčí mimo jiné různá literární, filmová a jiná zamyšlení, která se jimi inspirovala.

---

<sup>128</sup> U Karla Stádníka bychom v přístupu k plastické struktuře mohli nalézt i další spojitost s malířím a sochařím 60. let, a to v užívání různých přírodních či umělých prvků při vytváření díla. Jednalo se mnohdy o netradiční kombinace materiálů vedoucích k umocnění výrazu (např. v některých zastaveních lhotecké křížové cesty, která je odlita do sádky, jsou zakomponovány reálné předměty: provazy, dráty, plyšová hračka atd.). Sochy s hladkým povrchem se u autora objevují až v pozdější tvorbě.

<sup>129</sup> Ke lhotecké křížové cestě si Karel Stádník vyhledával historické detaily příběhů, které v jednotlivých zastaveních vypráví, a zakomponoval je pak do svých zamyšlení. Ke každému výjevu nahrál úvahy na magnetofon a dcera mu je následně přepisovala. Dle rozhovoru s M. Seluckou.

<sup>130</sup> MRÁZ 1970, 50.

## **IV.4. Koncepce čtvrtá – „Cesty světla“: všestranný výtvarník Ludvík Kolek**

Výtvarník Ludvík Kolek se celým svým dílem – malbami, vitrajemi, plastikami, stavbami kostelů i jejich vnitřním vybavením a výzdobou snaží symbolickými cestami vyjádřit transcendentní obsah, který je podstatou sakrálního umění a má být divákovi zprostředkován především. Dominantním prvkem a způsobem takového sdělení je u Ludvíka Kolka světlo zpřítomňující Boží existenci a působení. Zachytit pronikání světelného záření na povrch se snaží umělec mnoha originálními způsoby.

### **IV.4.1. Život, formování osobnosti a vývoj tvorby Ludvíka Kolka**

Ludvík Kolek se narodil v Újezdě u Brna v roce 1933. Jeho život byl a je spojen s hlavním moravským městem a jeho okolím. Zde strávil dětství, později v letech 1952–1957 studia na Pedagogické fakultě Masarykovy univerzity (obor výtvarná výchova – historie – občanská nauka) a poté, až do dnešních dnů, i svůj další osobní a profesní život.<sup>131</sup> Během studií na něho z vyučujících zapůsobil hlavně výtvarník Eduard Milén, a to svižností, spontánností a suverenitou malířského rukopisu (což později L. Kolek uplatnil např. při tvorbě nástěnných maleb a fresek v kostelích). Hned po absolvování školy dostal Ludvík Kolek z kádrových důvodů zákaz vyučovat a stejně tak nemohl počítat s výstavní aktivitou v Čechách nemohl počítat. Zato však brzy navázal plodnou spolupráci s církví a měl štěstí na setkání s odvážnými a osvícenými duchovními, kteří ho pověřili nejrůznějšími realizacemi pro sakrální prostory.

Již v 50., a hlavně pak od 60.let až do současnosti se L. Kolek zabýval duchovním uměním, a to jak ve volné autorské tvorbě, tak v realizacích vázaných na konkrétní kostely. Výtvarné umění pro něho bylo vždy úzce spjaté s osobní křesťanskou vírou. Ve svém volném díle – malbě obrazů – postupně šel od figurálních vyjádření k nefigurativním znakům a kompozicím založeným na vyzářování světla. Stejně směřování se projevuje i v jeho tvorbě pro kostely – ať již v nástěnných malbách, vitrajích (kde je s prvkem světla pracováno ještě příměji), plastikách či architektonických koncepcích interiérů i celých staveb.

---

<sup>131</sup> Tento a následující odstavce dle VIEWEGHOVÁ 1995, 13sq.; BINDER/RECHLÍK 1991, 42. Některé informace, např. datace studia na VŠ, se u autorů rozcházejí.

Velmi ho inspiruje staré umění – od antiky přes renesanci, dále pak gotické a byzantské umění i novověk. (Vzor v gotice a Byzanci měli společný s malířem Mikulášem Medkem. Pro oba umělce bylo také typické stále silnější vyjadřování se řečí znaků, ovlivnění nefigurativní malbou, experimentování s malířskou technikou i spojení obrazu a slova – viz kap. IV.3.1. a IV.3.2.) Ve všech zmíněných epochách historie umění Ludvíka Kolka zajímá a fascinuje způsob vyjádření duchovních hodnot a práce se světlem – ať již v ikonách nebo např. u Rembrandta van Rijn. Kromě výtvarného umění je pro něho inspirativní také duchovní hudba (především gregoriánský chorál) a teologie (úvahy Romana Guardiniho a Teilharda de Chardin – zde hlavně jeho myšlenky o duchovní energii a světle ve hmotě i celém vesmíru). Ludvík Koleček ve svých inspiracích i díle hledal, jak podat výklad duchovních skutečností, aniž by je doslovně zobrazil.

Vývoj jeho malířského stylu začal, jak jsem již zmínila, u figurativních výjevů a postav s propracovanou anatomii (v prvních monumentálních nástěnných malbách v kostelích – např. Křížování Krista v Kloboukách u Brna z roku 1955). Již v této době lze v autorových malbách sledovat osobitou práci se světlem, které vychází jakoby zezadu a zevnitř. Světlejší objekty jsou nezvykle v pozadí a tmavší v popředí. Během 60. let pak u malíře dochází mnohem zřetelněji k postupnému abstrahování od postav a předmětů účinkem světla vycházejícího z výjevů (např. ve freskách v Brně – Zábřovicích či Brně – Židenicích). V jeho známých nástěnných malbách v kapli v Hustopečích u Brna z let 1964–1965 se od figurálních pašijových výjevů v apsidě [58] dostává až k postavám naznačeným jen siluetami a shluky čar v lodi kaple [59]. V závěsném obraze Kladení do hrobu ze 60. let (zřetelně ovlivněném ikonami) jsou postavy již hodně stylizované a vyznačují se z nich čím dál více světlo [60]. Malba se svým způsobem podobá vitraži. Přičemž v tomto zmíněném užitém umění také významně vynikl, např. přínosem nové techniky litého skla. Jedná se vlastně o obrácený postup, jehož výhodou je plastičtější výraz barevné hmoty (např. u vitrají v kostelích v Senetářově a Strážově u Jihlavy). Přínosné je též autorovo vyjadřování světla pomocí barvy, což rozšířilo obrazný a výrazový rejstřík nefigurativních vitrají obecně. Používanou barevností se též (po vzoru starého umění) symbolicky vyjadřuje (např. oranžová barva má význam nadpřirozených, Božských skutečností; červená též, avšak ta je ještě konkrétněji spjata s Duchem svatým).

Během 60. let a 70. let 20. století začíná L. Koleček na svých obrazech experimentovat s malířskými technikami. Nejprve s litím barvy do struktury mřížky, připomínající pytlou, která vytvořila základ pro další malbu. Jejím námětem byly Roušky Veroničiny (zde se opět nabízí srovnání s M. Medkem) a výjevy ze života sv. Františka z Assisi.

Vzhledem k technice malby a k častým námětům maleb nazýval autor tento typ obrazů „pytloviny“ či „františky“.<sup>132</sup> Další technikou, se kterou experimentoval později, bylo stříkání zředěné olejové barvy fixírkou. Tento tvůrčí proces nazývá autor „vaporizací“ (dle francouzského vaporiser, tzn. rozprašovat). Obrazy se podobají jakýmsi batikám na plátně. Sice dochází k jisté rezignaci na malířský rukopis, ale takto pojednané plochy a jejich jemné přechody malíři nejlépe napomohly k vyjádření záření vnitřního světla. „V obrazech Ludvíka Kolka jde o světlo jako aktivní princip – světelnou energii. Události duchovních dějin se snaží „zobrazit“ jako vyzařující skutečnosti. Působení světla má tedy pro umělce význam sakralizace.“<sup>133</sup> Toto světlo vycházející zevnitř se Ludvík Kolk snažil „zhmotnit“ a skrze jeho paprsky zachytit i to, co se děje uvnitř zobrazených výjevů, proniknout do jejich podstaty.

Během 70. a 80. let již zcela přechází k malbě nefigurativního charakteru. I když náznaky, nebo spíše znaky figur, nikdy z Kolkových obrazů nevymizely zcela. Z postav tak zůstává např. jen vertikála (obraz Učedníci emauzští z roku 1980 [61] ad.) či jiným znakem vystižená podstata figury či věci. Například časté postavy orantů se zdviženými rukama, připomínají jakési vidlice (obraz Hořící orant – Orant ardens z roku 1971, namalovaný jako pocta Janu Palachovi ad.). Od 80. let dále se Ludvík Kolk přiklání ještě více ke světelným, duchovně prozářeným kompozicím, pojatým jako prolínající se monochromní barevné plochy, světlostně stupňované.

Se svými obrazy měl dlouhá léta úspěchy pouze v zahraničí, kde je zastoupen v galeriích i soukromých sbírkách. V 60.–80. letech 20. století vystavoval na skupinových výstavách v Rakousku, Itálii, Francii a Belgii. V roce 1980 proběhla jeho první samostatná výstava v belgickém Oostende. V Čechách mu bylo umožněno vystavovat až po roce 1989 a první výstavou, které se tu zúčastnil, byla již vzpomenutá přehlídka duchovního umění Znak a svědectví, konaná v Praze roku 1991.<sup>134</sup>

Po II. vatikánském koncilu, jehož myšlenky byly pro dílo a působení Ludvíka Kolka určující, se snažil šířit tyto změny v životě církve dál a zpřístupňovat je lidem při různých přednáškách a duchovních cvičeních. V mnoha svých výtvarných realizacích výrazně přispěl k adaptacím liturgických prostorů a k jejich výzdobě podle nových koncilních zásad. Nikdy však nešlo o kompletní „puristické“ zmodernizování, ale vždy o citlivé navázání na stávající historický prostor a mobiliář.

---

<sup>132</sup> VIEWEGHOVÁ 1995, 15.

<sup>133</sup> VIEWEGHOVÁ 1995, 14.

<sup>134</sup> BINDER/RECHLÍK 1991.

Ač byl vystudovaným výtvarníkem – pedagogem, jeho záběr byl vskutku široký a jak jsem již zmínila, působil mj. i jako architekt. Od koncepcí chrámových interiérů, kterých upravil celou řadu (především v Brně a okolních farnostech i na dalších místech Moravy, Čech i Slovenska), se dostal i k samostatným projektům na novostavby kostelů. Ceněná je především jeho první stavba kostela sv. Josefa v Senetářově (z roku 1971) i chrámy postavené v nové porevoluční vlně v 90. letech, z nichž kvalitou vyniká především břeclavský kostel sv. Václava (viz následující kap. IV.4.2.).

#### **IV.4.2. Významné příklady sakrální tvorby Ludvíka Kolka: od maleb a vitrají až ke stavbě celého kostela**

Ludvík Kolk se v průběhu svého působení kontinuálně věnoval koncepcím liturgického prostoru, a to jak ve stávajících historických kostelích, kde bylo třeba provést úpravy dle koncilem stanovených zásad (ceněná bývá realizace ve Střížově u Jihlavy, adorační kaple v Křižanově či dříve „nouzová kaple v Hustopečích [58] ad.), tak v novostavbách (jejichž autorem byl často on sám).

Mezi jeho první a zároveň nejznámější upravované prostory patří již probírané kostely v jedovnické farnosti (viz kap. IV.3.2.). V kostele sv. Petra a Pavla v Jedovnicích totiž první fázi úprav z let 1962–1963 modernizace neskončila, ba naopak, po proběhlém II. vatikánském koncilu bylo třeba provést změny dle nových ustanovení. K tomuto úkolu byl nakonec děkanem R. D. Františkem Vavříčkem přizván (mezi roky 1968–1974) Ludvík Kolk, který zastoupil emigranta, architekta Jana Kaplického. Do změny koncepce patřil posun oltářního stolu blíže lidu a nové prostorové uspořádání dalšího liturgického vybavení v kněžišti z ruky sochaře J. Koblasy, doplněného nově o ambon a sedes [52]. Dále se jednalo o odstranění dělicí mřížky mezi presbytářem a lodí, přičemž pro toto cenné dílo sochaře Karla Nepraše našel Kolk místo na poprsí kůru. Mezi pozoruhodné autorovy příspěvky v Jedovnicích patří také části umělecké výzdoby kostela. Z jeho ruky tu vzešly barevné vitraje oken v lodi, měděná vchodová vrata s odkazy na patrony kostela prostřednictvím jejich atributů a nápaditá vstupní mříž. Stejně jako vrata, tak i čtyři vitraje odkazují na patrocinium zdejšího kostela – na apoštoly sv. Petra a Pavla. Barevná okna nesou výjevy přelomových životních okamžiků těchto světců – můžeme vidět Povolání sv. Petra či Obrácení sv. Pavla ad. Všechny kompozice jsou pojaty symbolicky, prostřednictvím znaků (ryby, slzy, kříž...) a působivě variují kompozici ze studených

barevných ploch, modré a zelené.<sup>135</sup> Vitraje svým výtvarným jazykem komunikují s oltářním obrazem M. Medka, i když např. přístup k prvku světla je u obou autorů odlišný.<sup>136</sup>

Další spoluprací Ludvíka Kolka s jedovnickou farností je návrh řešení interiéru kaple Božského srdce Páně v Kotvrdovicích (kolem roku 1970). Vnitřnímu uspořádání je tu ponechána vzdušnost a prostor, v němž mohou o to více vyznít dominanty, mezi které patří oltářní obraz M. Medka (viz kap. IV.3.2.), dále oltářní stůl se symbolikou sv. Grálu dle návrhu P. J. Mixy a mozaiky vytvořené A. Kloudou.<sup>137</sup> Jedovnická trojice realizací pak vyvrcholila v Kolkově projektu na stavbu kostela sv. Josefa v Senetářově, projekt z roku 1968, realizován v letech 1969–1971 (technickou část projektu provedl Otakar Vrabec).<sup>138</sup> Jedná se o první pokoncilní novostavbu v naší zemi, jež vykazuje značné inspirace Le Corbusierovou kaplí v Ronchamp. Podobnost je zřejmá jednak ve způsobu použití prohnuté skořepinové železobetonové střechy, která se zužuje a vrcholí směrem k presbytáři [62]. Z vrchní strany prohnutého žlabu je střecha chráněna plechovou krytinou, která vytváří rovnoběžné „žebrování“. Což dotváří celkovou myšlenku inspirace symbolem lodi jako církve na cestě světem. Další souvislostí s dílem světově uznávaného architekta Le Corbusiera je sochařské pojetí tvarů stěn z pohledového betonu v exteriéru stavby, a především důmyslná práce se světlem pronikajícím různě rozmístěnými okenními otvory. Typické je též využití podstropního a střešního osvětlení, které je v Kolkově projektu zvláště citlivě zakomponováno v křestní kapli kostela [64]. Tato kaple je velmi vydařenou částí stavby, architektonicky čistou i v pojetí vnitřního prostoru, jehož autorem je v celém kostele též Ludvík Kolek. Umělec tu však nezůstal jen u role architekta, ale potvrdil svoje všestranné výtvarné aktivity jako autor liturgického vybavení a mobiliáře kostela, jako tvůrce abstraktních vitrají (s náměty stvoření světla a ohně, sedmi svátostí a tří Božských osob) a malíř, z jehož ruky vyšel hlavní oltářní obraz koncipovaný jako triptych [63]. Na plátně s modrým pozadím dominují znaky symbolizující stvoření vesmíru a člověka, jejichž vyvrcholením je symbol Poslední večeře, Kříže vykoupení a Posvěcení. Malby jsou doplněny i plastickými kovovými prvky, jakými jsou paprskovitými útvary, které pokračují také na oltářním stole a v plastice s figurálním motivem nad ambonem. O Kolkově oltářním obraze píše kunsthistorik A. Hartmann následující: „... vyjevuje ‚moderní‘ stylizací figurálního tvaru, ‚švihovým‘, ale

---

<sup>135</sup> HARTMANN 1991, 18.

<sup>136</sup> Podrobněji VIEWEGHOVÁ 1995, 16.

<sup>137</sup> Ibidem, 13; HARTMANN 1991, 18.

<sup>138</sup> VIEWEGHOVÁ 1995, 13; HARTMANN 1991, 14sq.; VAVERKA 2001, 351sqq.

barevně suchým podáním, chtěným ‚vymyšleným‘ tvarem a formátem i plastickými doplňky spíše než monumentální a vnitřně dramatické tlumočení duchovní myšlenky okázale aranžovanou dekoraci.“<sup>139</sup> Je pravdou, že jiné obrazy Ludvíka Kolka působí hlubším a propracovanějším dojmem než tento senetářovský triptych. Ale je patrné, že malíř a zároveň autor architektury stavby se snažil docílit komunikace tvarů prostoru se znaky na hlavním obraze. Nutno říci, že podařenější částí práce L. Kolka v Senetářově je právě architektura kostela, jeho liturgického prostoru a vitrají, než podíl malířský. V tom tu více vynikl M. Medek se svojí křížovou cestou v levé boční lodi (viz kap. IV.3.2.) [55, 56]. Jak už to tak bývá, i na zdejší stavbu mají teoretici nejednotný názor. Avšak přesto, že se vyskytly výroky o „mizerné architektuře“<sup>140</sup>, většinou odborníků u nás i v zahraničí je kostel velmi ceněn.<sup>141</sup>

Dalšími architektonickými příspěvky Ludvíka Kolka jsou návrhy kostelů, kterými se v roce 1990 zúčastnil dvou soutěží, z nichž nakonec vyšel vítězně a oba kostely byly realizovány (technicky projekty zpracoval Vladimír Čech). První z chrámů se nachází v Hustopečích u Brna, kde se u původního historického kostela zřítily věž a cenný zbytek stavby byl i přes protesty odborníků v 60. letech záměrně odstraněn.<sup>142</sup> Dlouhou dobu pak místní obci věřících sloužila kaple sv. Rocha, kterou upravoval a nástěnnými malbami vyzdobil Ludvík Kolek (viz kap. IV.4.1.). Nový umělcův projekt na kostel sv. Václava a sv. Anežky České pochází z let 1991–1994 a je inspirován tvarem spirály [65].<sup>143</sup> Autor nápaditě využil svažitého terénu náměstí, které umožňuje rozvinout stavbu již od jejích suterénních částí, kde je jakýmsi počátkem kaple sv. Anežky České (stojící na původním místě kaple P. Marie zničeného kostela). Od ní se pak prostor odvíjí dále, jeho centrem je shromažďovací prostor chrámu a vrcholem pak poměrně vysoká, z jednotlivých segmentů složená, věž zakončená nejen křížem, ale i korunou sv. Václava. Kostel tvoří, spolu s blízkým sloupem Nejsvětější Trojice, z let 1736–1738 dominantu náměstí. Je však pravdou, že ostatní zástavbu a terén převyšuje možná až přespříliš. Celkovou výtvarnou koncepci interiéru kostela řídil též Ludvík Kolek a snažil se zde maximálně citlivě zapojit středověká a novověká umělecká díla z původního kostela a doplnit je moderním uměním, včetně vitrají a liturgického vybavení dle vlastních návrhů. Spirála či její kruhová výseč tvořící hlavní loď se tu však jeví jako tvarově poměrně náročný prostor, jak pro rozmístění

---

<sup>139</sup> HARTMANN 1991, 18.

<sup>140</sup> VACHTOVÁ 1991, 5.

<sup>141</sup> HARTMANN 1991, 18. A. Hartmann zde označuje stavbu za nevšední a nesporně záslužnou realizaci, která vyžaduje další studium a zhodnocení.

<sup>142</sup> Tento odstavec viz VAVERKA 2001, 297 sqq.

<sup>143</sup> Spirála bývá chápána jako symbol proudící energie, stálého vznikání a spojení s počátkem.

vnitřního vybavení a výzdoby, tak z akustického hlediska. Kunsthistorik a též výtvarník na poli sakrálního umění Karel Rechlík tuto architekturu a její symboliku vidí až příliš doslovně a názorně provedenou a říká, že: „Ani mocná symbolika nemůže sama o sobě zaručit přesvědčivost celku, který je (a má být) v prvé řadě architekturou a uměleckým dílem.“<sup>144</sup>

Druhou porevoluční stavbou Ludvíka Kolka je, dle mého názoru, zdařilejší kostel v jihomoravské Břeclavi. Poté, co toto město přišlo při leteckém útoku v roce 1944 o svůj původní historický kostel sv. Václava, byla liturgie sloužena v provizorních podmínkách.<sup>145</sup> Letité úsilí o stavbu kostela mohlo být naplněno až v letech 1992–1995. Autorův ceněný projekt byl vybrán v architektonické soutěži vypsané roku 1990.<sup>146</sup> Kostel stojí na původním historickém místě břeclovského náměstí a jeho základní tvar je inspirován stanem či baldachýnem [67].<sup>147</sup> Působivým prvkem jsou plochy sedlových střech, prudce se zvedající do vertikálního trojvěží se zvony, které má symbolizovat Nejsvětější Trojici, téma plasticky zastoupené také v interiéru. Vertikalita je umocněna i ve vnitřním prostoru stavby [68], kde se hojně uplatňují vitraje a paprsky světla i tvary stavby<sup>148</sup> jsou směřovány do centra celého prostoru, tedy do presbytáře. Ludvík Kolek zde nezapřel svoji fascinaci tím, aby z díla vyzařovalo duchovní světlo a hluboký symbolický obsah. Autorem celkové výtvarné koncepce sakrálního prostoru je Karel Stádník, který zde vsadil na spojení moderního a starého umění (kopie gotických a barokních děl). Sochař navíc pro kostel zhotovil oltářní stůl, jenž je replikou stolu břevnovského a zde je k němu nově doplněn i ambon a sedes ve stejném plastickém pojetí. V hlavní lodi je pak Stádníkova křížová cesta, která je kopií díla pro olomouckou katedrálu, je odlitá do umělé pryskyřice a pozlacená [23]. Karel Stádník zde uplatnil také své restaurátorské změření, když k obrazu v adorační kapli (kopii Zavraždění sv. Václava od Petra Brandla) využil jeden z barokních akantových rámců, zachráněných z kostela sv. Prokopa v Praze – Hlubočepích (viz další podobné realizace v soupise jeho díla, kap. IV.1.4). Na jednotlivých částech výzdoby interiéru se podíleli i další současní umělci, mezi nimi například Karel Rechlík, tvůrce čtyř vitrají v průčelí.

---

<sup>144</sup> RECHLÍK 2002–2003, 330 sqq.

<sup>145</sup> Tento odstavec viz FILIP/HYHLÍK/VIEWEGHOVÁ 1997, 6sqq.; VAVERKA 2001, 284 sqq.

<sup>146</sup> Ludvík Kolek se zúčastnil i předchozí soutěže, vypsané roku 1970, která však byla úřady přerušena.

<sup>147</sup> Symbolika stanu, baldachýnu nad svatostánkem je odvozena již od Starozákonního stanu nad Archou úmluvy, jakéhosi předstupně chrámu.

<sup>148</sup> Stavba má půdorys dvou protínajících se lichoběžníků (tvořených několika trojúhelníky) – chrámové lodi a adorační eucharistické kaple, které se setkávají v kruhovém kněžišti.



Z roku 1992–1993 pochází také další ze staveb Ludvíka Kolka – kaple sv. Ludmily v Horní Libochové u Křižanova se zajímavým prvkem vitrajového průčelí. Z let 1996–1997 je kaple Nanebevzetí P. Marie ve Služovicích u Opavy, kde je pohledově využito hladiny rybníka, na jehož břehu stavba stojí. Její majestátní věž a průčelí se zdvojuje na vodní hladině (což je prvek oblíbený již dříve světovými architekty a používal ho např. japonský autor Tadao Ando).

Vedle architektonických děl Ludvíka Kolka je důležitý jeho přínos i v dalších oblastech sakrálního umění. V předchozí kapitole IV.4.1. jsem podrobněji zmínila vývoj jeho nástěnných i volných maleb a přínos na poli tvorby vitrají, přičemž všechna zmíněná odvětví obohatil o nové přístupy a techniky. Co však zůstalo zatím stranou mé pozornosti jsou autorovy plastiky (většinou ze 60. a 70. let 20. století), které též stojí za zmínku. V centru sochařského zájmu Ludvíka Kolka byl většinou Kristus trpící na kříži. Některé z těchto soch byly určeny na náhrobky, jiné do kostelů, avšak společné je jim expresivní vyjádření Kristovy oběti, vedoucí diváka k zamyšlení. Můžeme zde nacházet jisté paralely s románskými a gotickými křucifixy. Tělo ukřižovaného bývá často záměrně disproporční, plné ran a jeho ztvárnění je inspirováno biblickými texty novozákonních evangelií i starozákonního líčení o utrpení Božího služebníka (Iz 52, 13–14; 53, 1–12).

Sledujeme-li postupně všechny oblasti sakrálního umění, ve kterých se Ludvík Koleč uplatnil, je až zarážející jeho všestrannost a invence, se kterou dokáže tvořit výtvarné detaily interiéru i celkové projekty monumentálních staveb.

#### **IV.4.3. Srovnání koncepcí: tvorba Karla Stádníka a Ludvíka Kolka**

Sochař Karel Stádník a všestranný výtvarník Ludvík Koleč se při tvorbě pro sakrální prostory osobně setkali a spolupracovali, a to především na kostele sv. Václava v Břeclavi (viz kap. IV.4.2.). Oběma byla společná hluboká víra a zároveň umělecká kvalita, kterou dokázali obohatit četné sakrální prostory. Jejich hlavní realizace spadají do doby po II. vatikánském koncilu, tedy od poloviny 60. let 20. století až po naši nedávnou současnost. Změny nastolené koncilem, a to nejen nové předpisy, ale především přelomové myšlenkové proudy v církvi a jejím sebe-nahlížení je významně ovlivnily a svým dílem se oba muži snažili o jejich realizaci a šíření.

Oběma autorům, ač neškoleným v architektuře, je společná především jejich schopnost zdařile a citlivě koncipovat celkové pojetí chrámového prostoru, a to jak po funkční,

liturgické stránce, tak z hlediska estetického vyznění interiéru, jeho výbavy a výzdoby. Oba autoři se mnohokrát podíleli na adaptacích prostor historických kostelů (především jejich pokoncilní podoby) i na návrzích pro novostavby (viz kap. IV.1.3., IV.1.4. a IV.4.2.). Jejich společnou inspirací bylo staré umění různých epoch, z něhož nepřestávali čerpat a dokázali ho spojovat s moderním uměním do souznícího celku. V koncepcích uspořádání presbytářů a jejich vybavení – oltářních stolů, ambonů, sedes i dalších prvků – byla autorům společným východiskem plastická prostorová představa, navazující na stávající tvar architektury, její barevnost, materiály a symboliku. Výsledkem měl být působivý a ucelený tvar monumentálního vyznění.<sup>149</sup> Ludvík Kolek však svým všestranným výtvarným změřením dokázal prostor a jeho liturgické vybavení doplnit nejen o vlastní sochařské plastiky (volné i vázané na mobiliář, mříže atd., což měli s K. Stádníkem společné, viz níže), ale navíc ještě o malby a vitraje (jako v případě Jedovnic, Senetářova, Hustopečí a dalších míst). Na poli architektury se Ludvík Kolek realizoval ještě více než Karel Stádník, když kromě úprav vnitřních prostorů navrhl monumentální projekty chrámových staveb, především v Senetářově, Hustopečích a Břeclavi (viz kap. IV.4.2.). Zatímco Karel Stádník je autorem jedné drobnější, avšak také zdařilé novostavby – kaple v Podkozí u Chýňavy, ovlivněné lidovou architekturou.

Ludvík Kolek vycházel od svých uměleckých počátků z volné tvorby, jejíž linii – především v malbě – vlastně nikdy nepřerušil a snažil se udržovat kontakt i se zahraničním děním. Při svém tvůrčím procesu nepřestal experimentovat s technikami i formou vyjádření, spějící ke stále větší nefigurativnosti, znakovosti a odhmotnění svých světelných vizí. Důležitou roli také pro autora jako bytostného malíře hrála barva a její symbolické významy (podobně jako u M. Medka, viz kap. IV.3.2.). Ze stálé svázanosti s autorskou tvorbou a hledáním nových cest k vyjádření jistě pramení i ona velká všestrannost Ludvíka Kolka v tolika uměleckých odvětvích. Karel Stádník sice také vyšel z volného autorského díla, které navazovalo na jeho akademické sochařské školení a živou chuť tvořit, avšak poměrně záhy byla tato kontinuita přerušena jeho profesí restaurátora, které věnoval veškerou tvůrčí energii. K volné tvorbě se vrátil později, právě díky sakrálnímu umění, které si ho též podmanilo. Soustředil se ale čistě na sochařskou tvorbu a neinklinoval k jiným uměleckým druhům. Rozdílná byla u Karla Stádníka také vyjadřovací forma, kterou během celé své tvorby udržel ve figurální linii (viz kap. IV.1.2).

---

<sup>149</sup> VIEWEGHOVÁ 1997, 8.

Nabízí se také srovnání sochařských plastik obou autorů, jejichž průsečíkem jsou zpodobení Ukřižovaného Krista. Ludvík Kolek ve svých krucifixech ze 60. a 70. let 20. století spíše postupně k stále většímu odhmotnění figury a k vyjádření podstaty utrpení a oběti. Zdůrazněny jsou rány, nevzhlednost zmučeného těla, které ztrácí své proporce a vystihuje spíše duchovní obsah. Naproti tomu Karel Stádník se ve svém znázornění Krista, ať už je součástí jeho četných křížových cest či samostatných realizací (korpis pro New York a jeho mnohé odlitky – viz soupis děl v kap. IV.1.4. [25]), sleduje tradičnější obrazovou linii, zachovávající anatomické proporce a klasický kánon postavy. Originalita jeho plastik Ukřižovaného, a to především v křížových cestách, spočívá spíše v obsahu sdělení a líčení příběhu co nejvíce přiblíženého divákovi. Nejvíce patrné je to ve lhotecké Velikonoční křížové cestě, kde se Kristus sklání z kříže, jakoby chtěl k divákovi sestoupit.

Ludvík Kolek i Karel Stádník si byli blízcí také ve svižnosti a spontánnosti výtvarné práce, kterou první z nich uplatnil především ve svých nástěnných malbách a freskách a druhý v reliéfech, ke kterým si nedělal žádné studie a modeloval je většinou *á la prima*.

Autoři se bezesporu významně lišili ve formách a vyjadřovacích prostředcích výtvarného jazyka – v příklonu či odklonu od figurálního zobrazení, v prezenci či absenci práce s barvou a dalších zmíněných hlediscích. Společné jim však bylo přiblížení duchovních obsahů modernímu člověku, schopnost utváření sakrálního prostoru jako jedinečného celku se specifickými charakteristikami a posvátnou symbolikou.

## V. Závěr

V tuto chvíli je pro mě těžké použít běžný obrat „závěrem své práce...“, protože cítím, že by se v ní dalo pokračovat a mnohé její části by bylo možné prohloubit a rozšířit. Jejimi základními cíli, které jsem si vytyčila v úvodu, bylo charakterizovat roli sakrálního umění a její proměny (viz kap. II.), nastínit vývoj této specifické oblasti výtvarného umění od konce 19. století do současnosti (viz kap. III.) a zasadit do těchto kontextů osobnost a dílo Karla Stádníka a dalších tří autorů, jejichž srovnání s ním se určitým způsobem nabízí (viz kap. IV.). Doufám, že tyto cíle byly naplněny, i když dílčí rozšiřování jednotlivých kapitol a témat cítím jako možné a v některých případech i žádoucí, jak nastíním dále.

Svůj vlastní odborný přínos jsem od počátku spatřovala především v kapitole o Karlu Stádníkovi a jeho srovnání s Janem Sokolem, Mikulášem Medkem a Ludvíkem Kolkem.

V části o Karlu Stádníkovi jsem se zaměřila především na rozšíření životopisné kapitoly (kap. III.1.1.), k čemuž jsem využila osobních rozhovorů s umělkou dcerou Markétou Seluckou i konzultací jeho manželky Vlasty Stádníkové. Je tak poskytnut širší pohled na autora nejen jako na umělce, ale především na člověka s hlubokým duchovním směřováním, které se projevilo také v jeho trvalém jáhenství a pomoci potřebným lidem. Snažila jsem se postihnout i další hlediska formující osobnost Karla Stádníka, jeho osobní zájmy, založení a přátele, spolupracovníky i duchovní, se kterými se setkával. Některé informace jsem objevila i ve vzpomínkových člancích a laudatiích, které byly publikovány po umělcově smrti v letošním roce, a dále v jeho osobní složce v archivu Arcibiskupství pražského. Zpřesnila jsem také soupis a dataci autorových děl, především jeho volné tvorby pro sakrální prostory (viz kap. IV.1.4.). Největším zdrojem v této oblasti pro mě byly opět osobní rozhovory, a to i s farníky a pamětníky z jednotlivých míst, především z benediktinského kláštera v Břevnově. Další možnosti zpracování umělcova díla, které mu uměleckohistorické bádání dluží, spatřuji v souborném katalogu a fotodokumentaci jeho realizací.

Zajímavou částí práce pro mě bylo proniknutí do tvorby dalších vybraných autorů, jejich originálních výtvarných přístupů a osobitého přínosu pro sakrální umění v Čechách (viz kap. IV.2., IV.3. a IV.4.). Na základě informací z dostupné literatury jsem se snažila o vystižení osobnosti a uměleckého vývoje jednotlivých tvůrců a o vyzdvížení jejich nejvýznamnějších realizací pro chrámové prostory, k čemuž mi někdy přispěly i dotazy mířené správcům farností. Závěrem pojednání o každém z autorů jsem se pokusila o srovnání jejich tvorby s dílem Karla Stádníka (viz kap. IV.2.3., IV.3.3. a IV.4.3.). Na tvůrce jsem přitom nahlížela v jejich specifičnosti, kterou jsem se snažila vystihnout také v charakterizování výtvarné koncepce každého z nich. Srovnání potom probíhalo jednak v rámci těchto celkových koncepcí i jednotlivých realizací, které se s dílem Karla Stádníka setkávají i rozcházejí. Toto porovnání se mi podařilo někde systematictěji, jinde méně, ale společným rysem mu bylo zachycení mého osobního vnímání nahlížených uměleckých děl a jejich působení na mě nejen coby na studentku historie umění, ale také jako na věřící recipientku. Nejedná se tedy o ryze kunsthistorické srovnání na základě přesného popisu, systematické stylové analýzy a ikonografického rozboru, jako spíše o obecnější zachycení rozdílů a shod, které mi vplynuly při shlednutí jednotlivých autorských děl i vzhledem k seznámení se s životem a celkovým uměleckým směřováním jejich tvůrců. Dalším možným pokračováním této práce je, jak jsem již naznačila, vědecktější a hlubší srovnání jednotlivých vybraných realizací sledovaných umělců.

Na konec bych ráda poznamenala, že u všech zmíněných autorů je pozoruhodná kvalita jejich duchovního umění, ať v rámci volné tvorby, či v sakrálních realizacích. Takových výtvarníků i diváků otevřených novému umění v kostelích by si oblast sakrálního umění zasloužila i v současnosti jistě více. Určitou známkou kvality je, když umění není automaticky, bez pozastavení přijímáno, ale nutí k zamyšlení a proniknutí pod jeho povrch. Proto jsou podstatné také popularizační aktivity v rámci farností, galerií, škol, publikační činnosti atd. v oblasti sakrálního umění, které rozhodně má divákům moderní doby co říci a oplývá jedinečnými sdělovacími potenciály. Nemělo by se však stát prvoplánovým předáváním náboženské věrouky, která přemýšlivého člověka nenasytí. Je dobře, že při tvorbě i vnímání umění obecně, a sakrálního obzvláště „...neexistuje jednoznačný recept. Aby nešlo u církevního umění o věc propagandy, na to zná křesťanská tradice jen jedinou osvědčenou cestu, a tou je péče o co nejvyšší kvalitu současné umělecké práce a dostatečný čas pro hlubší rozhovor opravdových umělců a opravdových teologů. Pokud to není možné, je někdy i lepší se umění prozatím úplně vzdát a „nedělat ho“ za každou cenu. Špatné umění může být totiž na cestě víry i překážkou.“<sup>150</sup>

---

<sup>150</sup> SCHMIDT 2011.

## VI. Obrazová příloha



1. **František Bílek:** Hlava Ukřižovaného, 1898, sádra, v. 32 cm, Galerie hlavního města Prahy



2. **František Bílek:** Křížová cesta, 1910–1913, dřevo, chrám sv. Bartoloměje, Kolín



3. **Otto Wagner:** kostel sv. Leopolda, 1905–1907, areál ústavu Am Steinhof, Vídeň



4. **Otto Wagner:** kostel sv. Leopolda, 1905–1907, areál ústavu Am Steinhof, Vídeň, pohled do interiéru





5. **Josef Gočár**: kostel sv. Václava, 1928, Praha – Vršovice



6. **Josef Gočár**: kostel sv. Václava, 1928, Praha – Vršovice, pohled na řešení stropu a oken





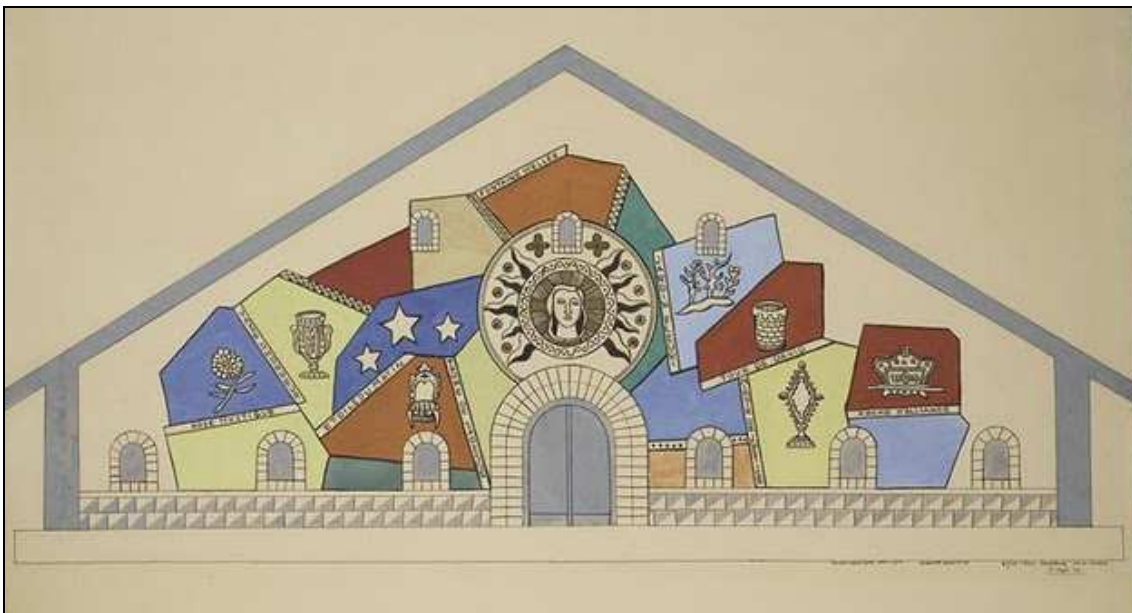
7. **Josip Plečnik**: kostel Nejsvětějšího srdce Páně, 1928–1932, Praha – Vinohrady



8. **Josip Plečnik**: kostel Nejsvětějšího srdce Páně, 1928–1932, Praha – Vinohrady, pohled do interiéru



9. **Fernand Léger**: mosaika s námětem mariánských litaní, 1947, průčelí kostela Notre-Dame de Toute Grâce, Plateau d'Assy, Haute Savoie



10. **Fernand Léger**: návrh mosaiky pro kostel Notre-Dame de Toute Grâce, 1947, kvaš, papír, 89,7 x 145 cm. Musée national Fernand Léger, Biot





11. **Henri Matisse**: nástěnné malby s mariánskou tematikou a křížovou cestou, 1948–1951, Růžencová kaple dominikánek, Vence



12. **Henri Matisse**: vitraje, 1948–1951, Růžencová kaple dominikánek, Vence



13. **Miloš Saxl:** Sounáležitost, 1990, olej, plátno, 60 x 80 cm, obchod s uměním eAntik



14. **Le Corbusier:** kaple Notre-Dame-du Haut, 1950–1955, Ronchamp, pohled do interiéru





15. **Le Corbusier**: kaple Notre–Dame–du Haut, 1950–1955, Ronchamp

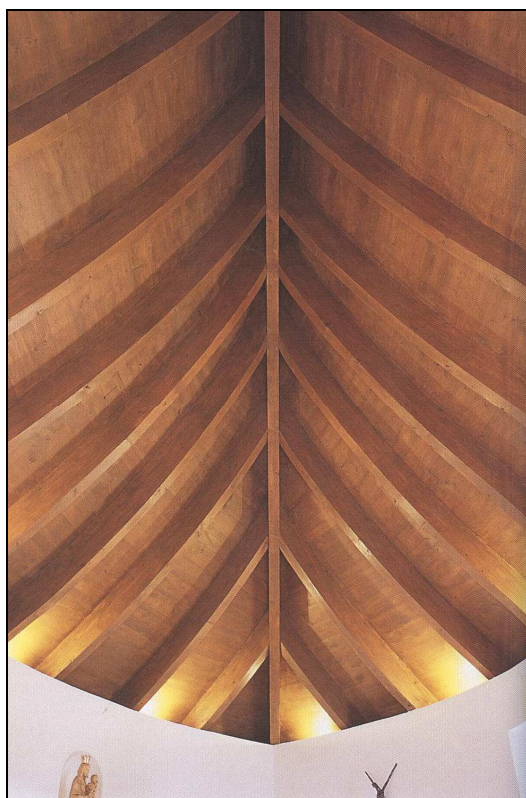


16. **Le Corbusier**: kaple Notre–Dame–du Haut, 1950–1955, Ronchamp, pohled na venkovní liturgický prostor



17., 18. **Giacomo Manzù**: Brána smrti, 1963–1964, bronz, bazilika sv. Petra, Vatikán, pohled na celek a detail s výjevů smrti





19. **Ladislav Kuba**: kaple P. Marie Královny, 1996–1998, pohled do vnitřního krovu



20. **Tomáš Černoušek, František Zajíček**: poutní kostel P. Marie Pomocné, 1993–1995, Zlaté Hory



21., 22. **Karel Stádník**: Velikonoční křížová cesta, Ježíš na smrt odsouzen a Ježíš přibíjen na kříž, 1973–1975, sádra, patina, kostel P. Marie Královny míru, Praha – Lhotka



23. **Karel Stádník**: Křížová cesta, Snímání z kříže, 1992–1995, umělá pryskyřice, zlacení, kostel sv. Václava, Břeclav, odlitek původní křížové cesty olomoucké





24. **Karel Stádník:** Velikonoční křížová cesta, Ježíš umírá na kříži, 1973–1975, sádra, patina, kov, kostel P. Marie Královny míru, Praha – Lhotka



25. **Karel Stádník:** Ukřižovaný, 1993, bronz, stříbro, kostel sv. Patrika, Glen Cove – New York



26. **Karel Stádník:** úprava presbytáře, oltární stůl a ambon, 1986, sklo, mosaz, kostel Nejsvětějšího Salvátora, Praha – Staré Město



27. **Karel Stádník:** ambon, 1986, sklo, mosaz, kostel Nejsvětějšího Salvátora, Praha – Staré Město

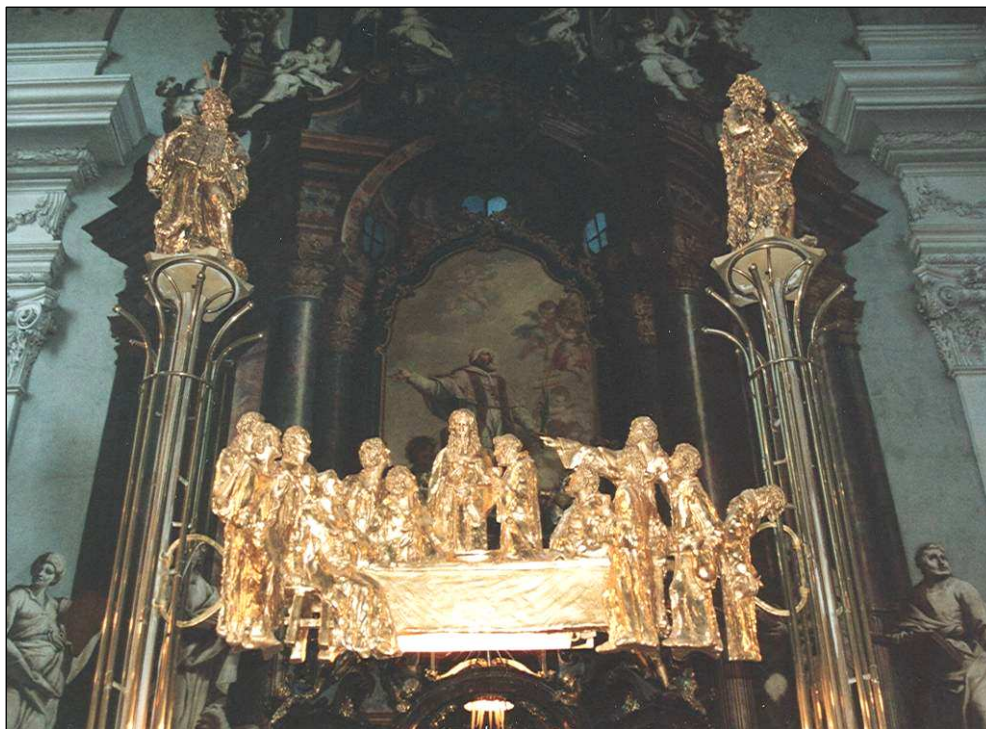




28. **Karel Stádník**: ikonostas, 1984, celková koncepce a plastiky z pozlacené umělé pryskyřice, řeckokatolická katedrála sv. Klimenta, Praha – Staré Město



29. **Karel Stádník**: sv. Jakub a Evangelista Jan, 1984, umělá pryskyřice, zlacení, řeckokatolická katedrála sv. Klimenta, Praha – Staré Město

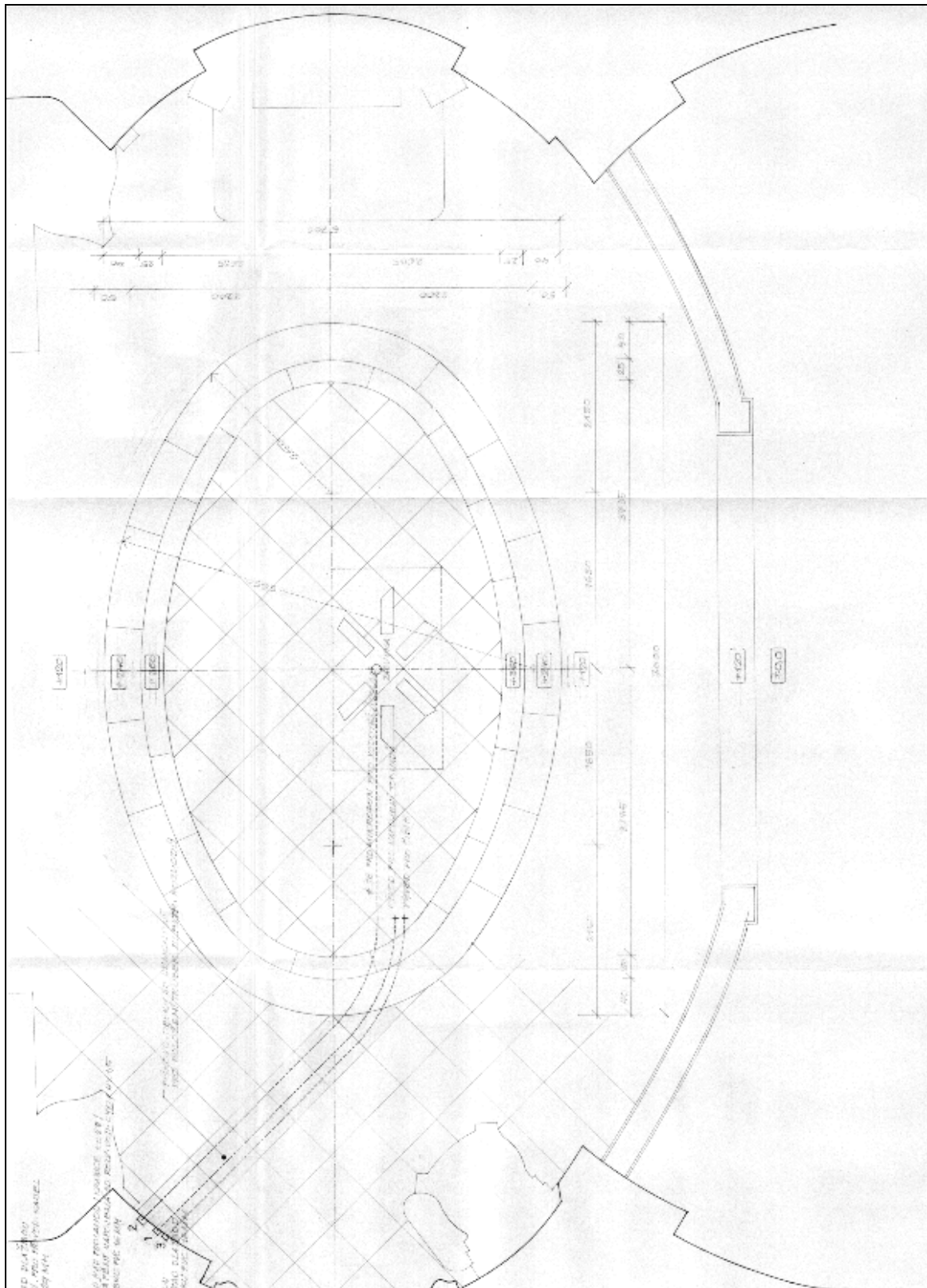


30. **Karel Stádník:** Poslední večeře Páně, 1984, umělá pryskyřice, zlacení, řeckokatolická katedrála sv. Klimenta, Praha – Staré Město, odlitek původní plastiky z kostela v Pozdni

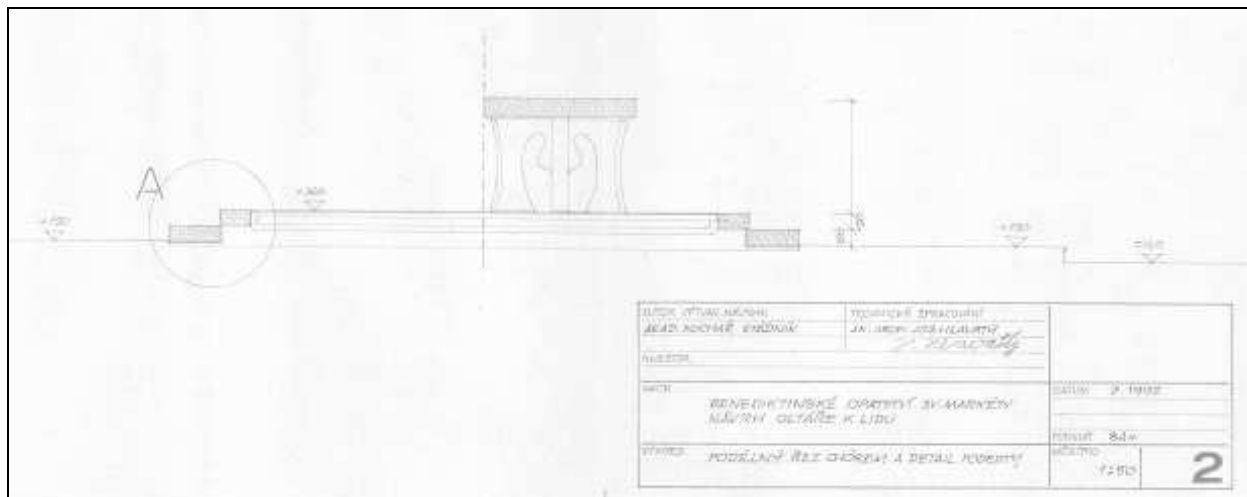


31. **Karel Stádník:** oltářní stůl s plastikou Poslední večeře Páně, 2002–2003, kámen, umělá pryskyřice, zlacení, klášterní kostel P. Marie a sv. Jeronýma, Emauzy, Praha – Nové Město





32. **Karel Stádník, Josef Hlavatý:** projekt úpravy presbytáře s novým oltářním stolem, 1992–1993, bazilika sv. Markéty, Praha – Břevnov, půdorys



33. **Karel Stádník, Josef Hlavatý:** projekt úpravy presbytáře s novým oltářním stolem, 1992–1993, bazilika sv. Markéty, Praha – Břevnov, podélný řez



34. **Karel Stádník:** oltářní stůl s relikviářem sv. Vojtěcha, 1992–1993, bazilika sv. Markéty, Praha – Břevnov



35. **Žehnání oltářního stolu**, 7.12.1992, zleva: jáhen Karel Stádník asistuje biskupu Františku Lobkowiczovi, vpravo: převor Prokop Siostrzonek OSB, bazilika sv. Markéty, Praha – Břevnov



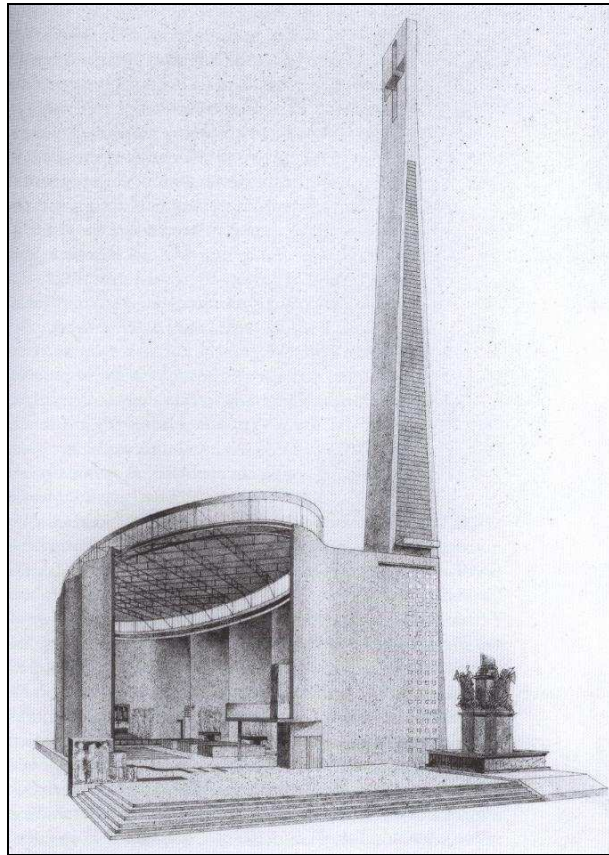
36. **Ukládání svatovojtěšské relikvie do oltářního stolu**, 22.4.1993, zleva: pražský arcibiskup Miloslav Vlk, jáhen Karel Stádník, bazilika sv. Markéty, Praha – Břevnov



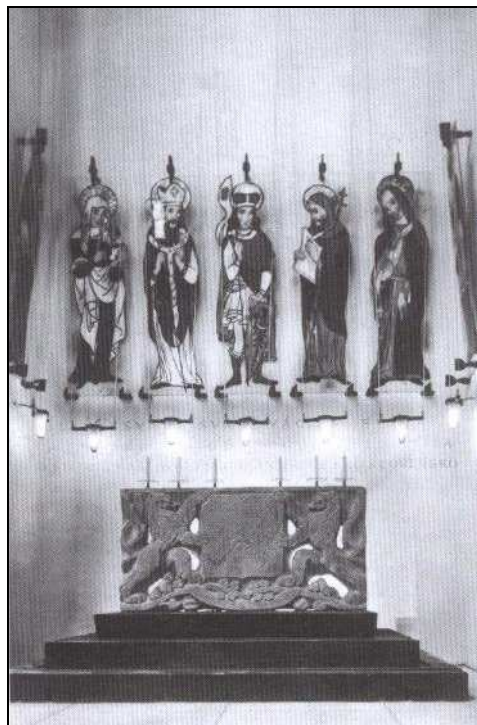


37. **Karel Stádník:** svatovojtěšský relikviář v oltářním stole, bazilika sv. Markéty, Praha – Břevnov

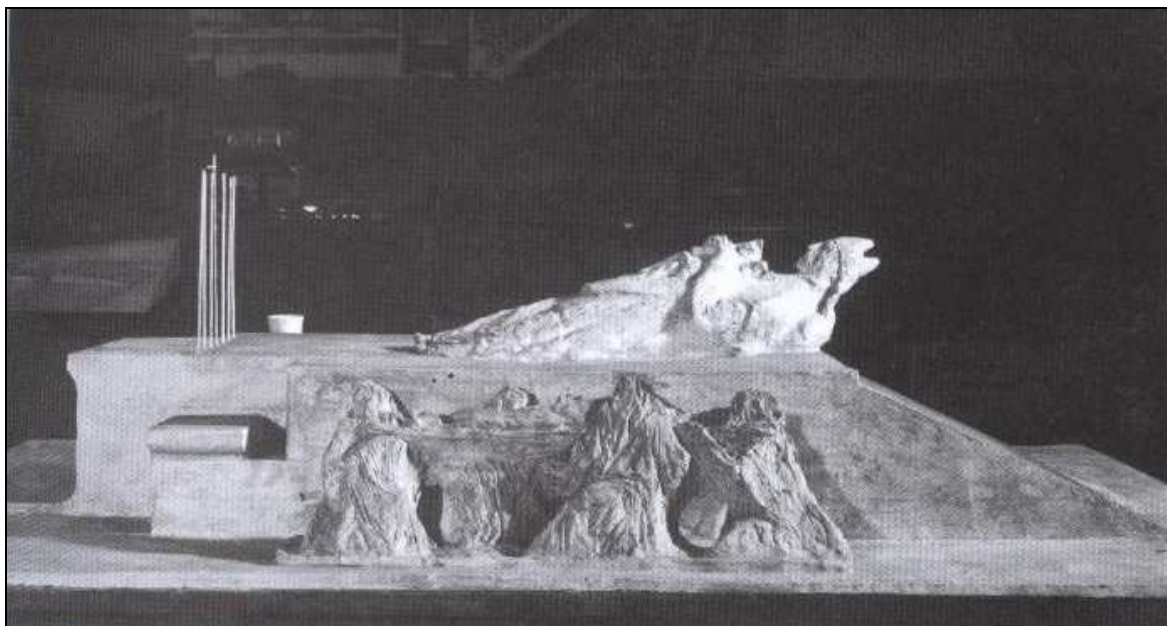




38. **Jan Sokol**: projekt kostela pro Staré Strašnice, 1935



39. **Jan Sokol, Josef Wagner, Richard Wiesner**: oltář v čs. kapli na výstavě v Paříži, 1937

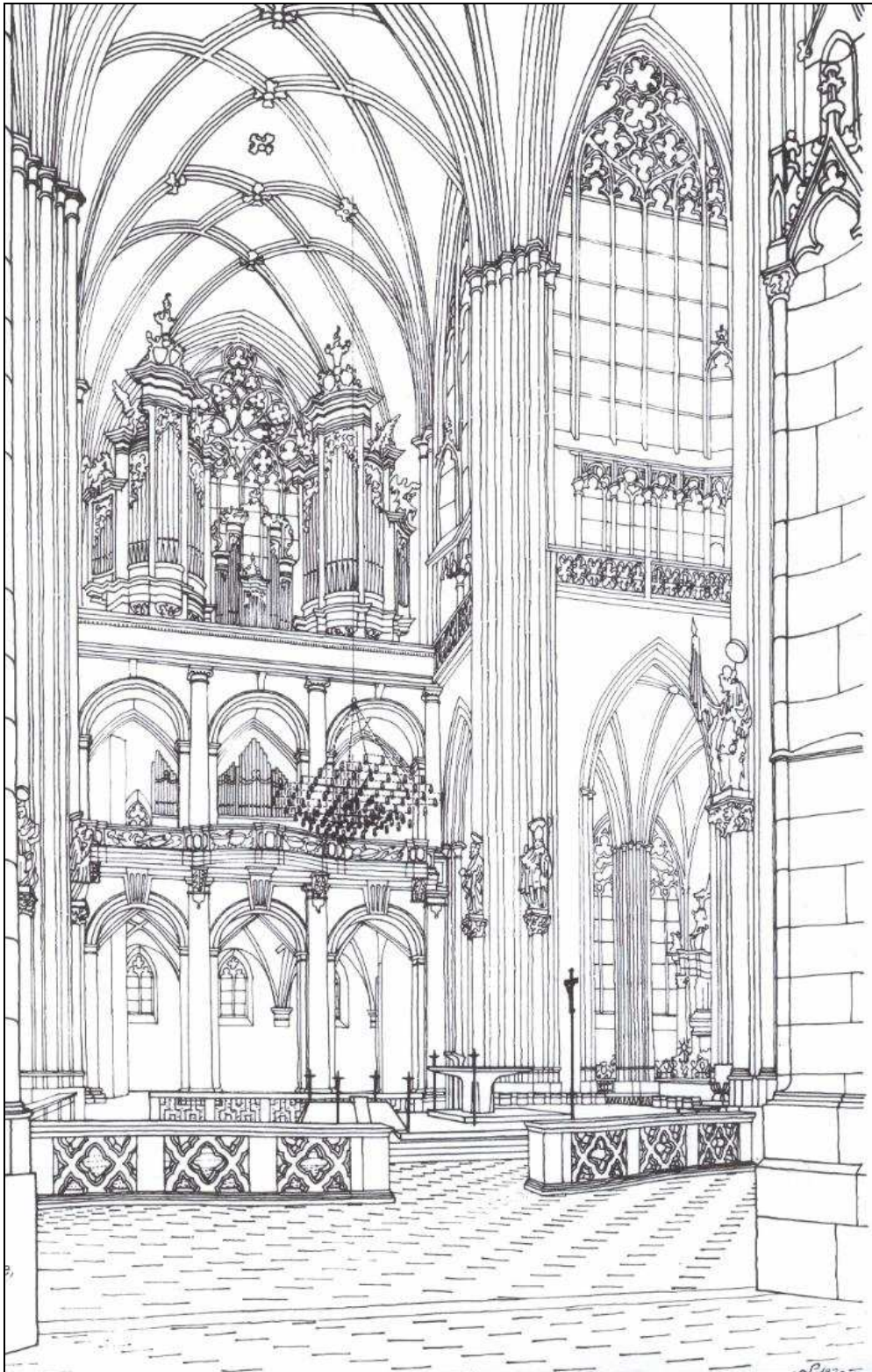


40. **Jan Sokol, Josef Wagner:** návrh náhrobku sv. Vojtěcha, 1936–1937, určeno pro katedrálu sv. Víta na Pražském hradě

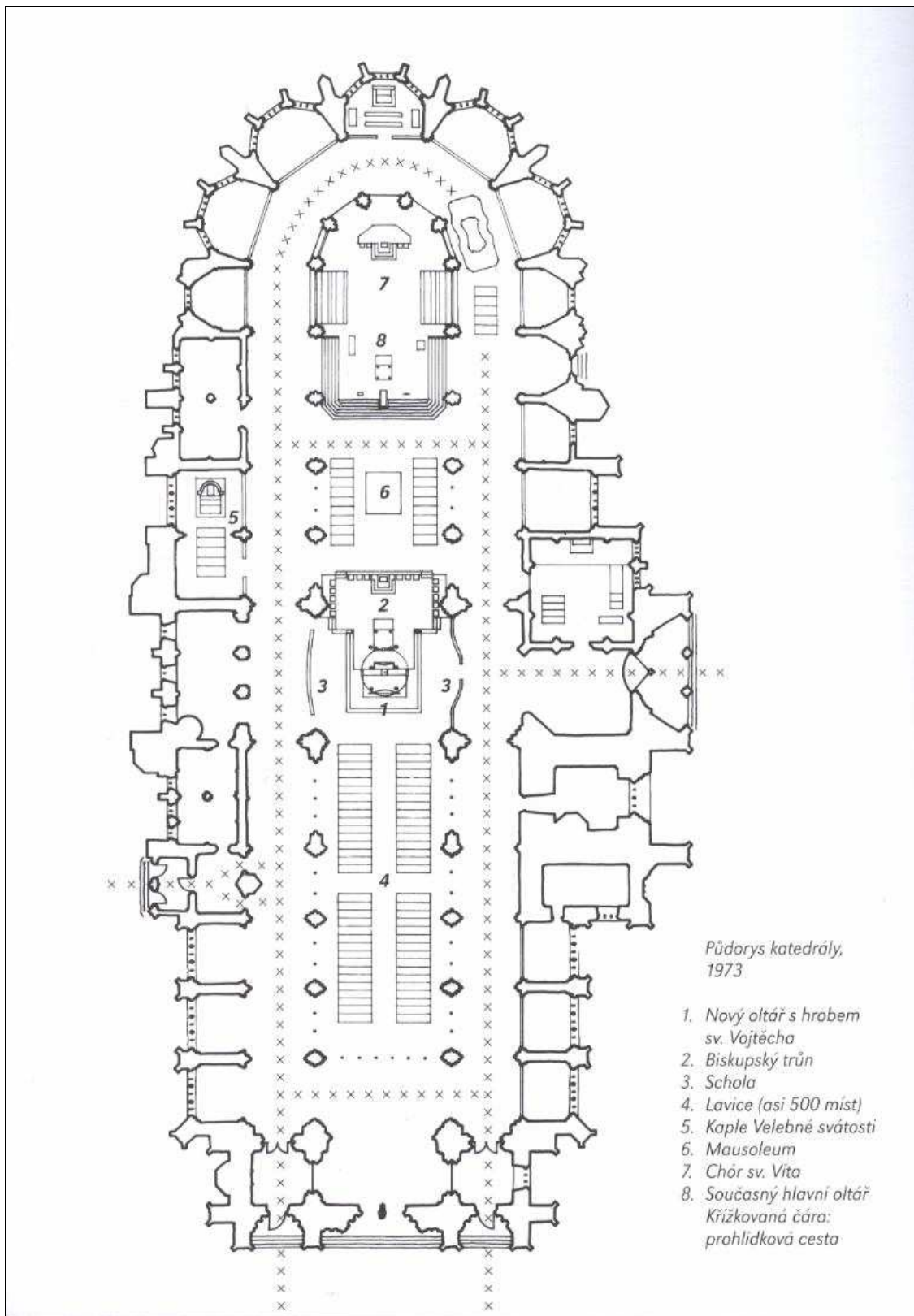


41. **Josef Wagner:** Hlava sv. Vojtěcha, studie pro nerealizovaný náhrobek v katedrále sv. Víta na Pražském hradě, sádra, v. 38 cm, Národní galerie v Praze



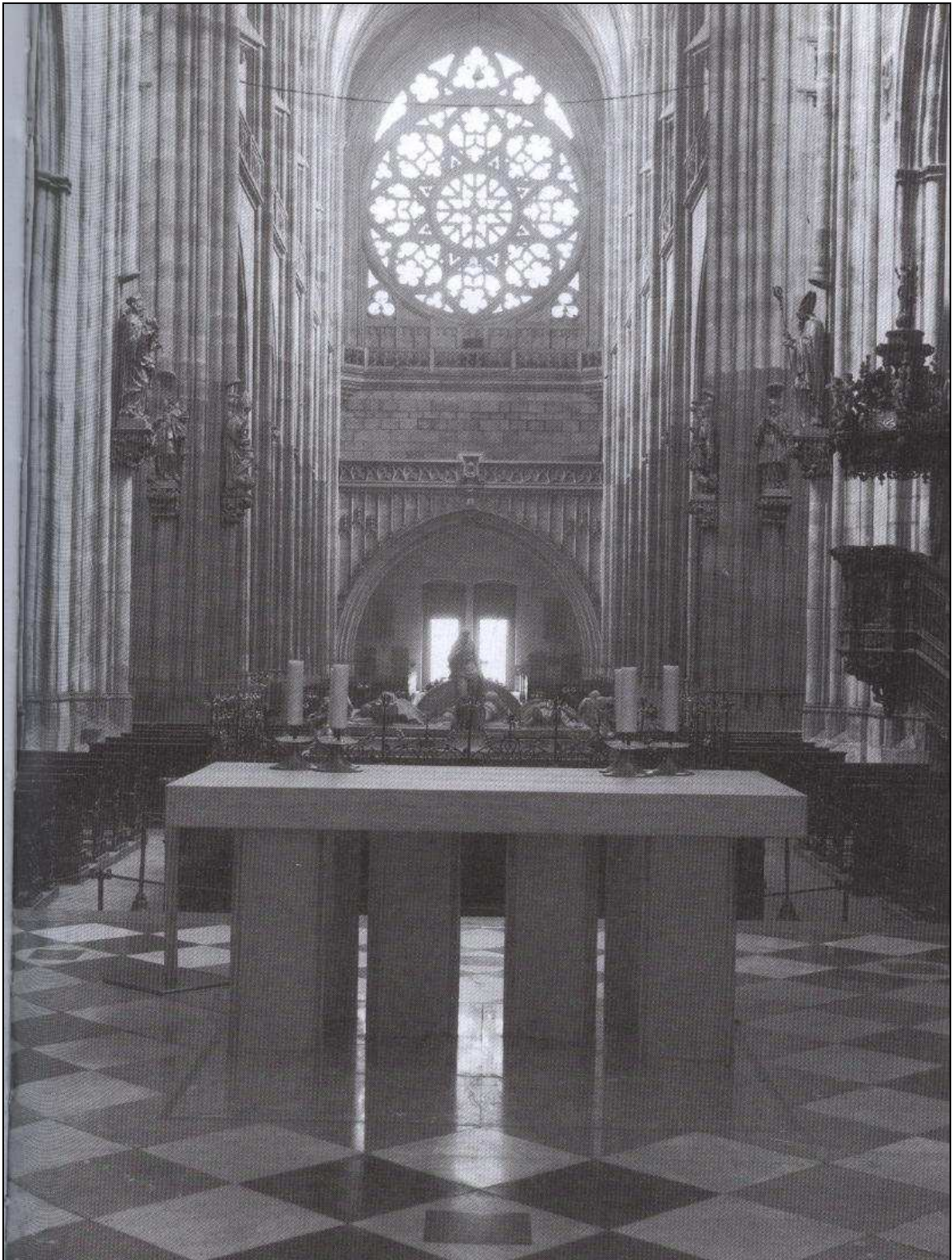


42. **Jan Sokol:** návrh nového oltáře a hrobu sv. Vojtěcha v křížení lodí, 1973, určeno pro katedrálu sv. Víta na Pražském hradě



43. **Jan Sokol:** půdorys katedrály s návrhem nového oltáře a hrobu sv. Vojtěcha v křížení lodí, 1973, určeno pro katedrálu sv. Víta na Pražském hradě



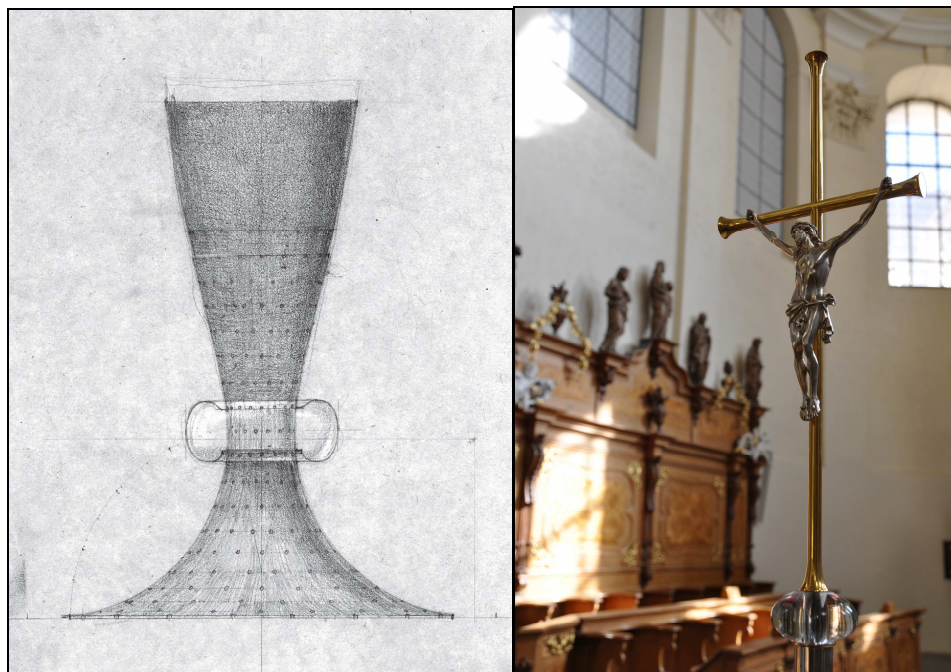


44. **Jan Sokol**: hlavní oltář a úprava presbytáře, 1972, katedrála sv. Víta na Pražském hradě

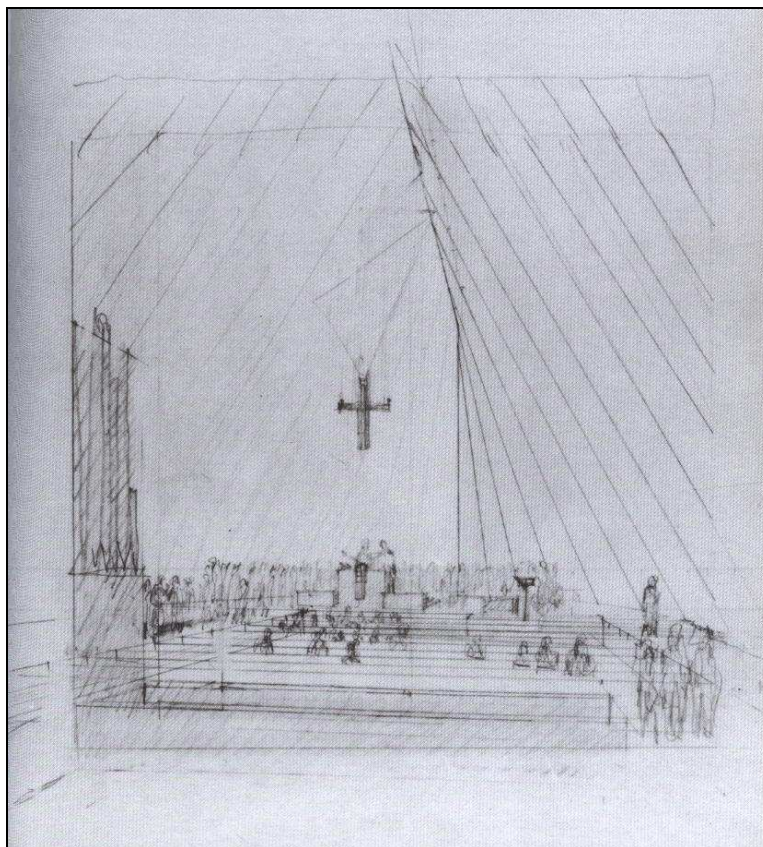




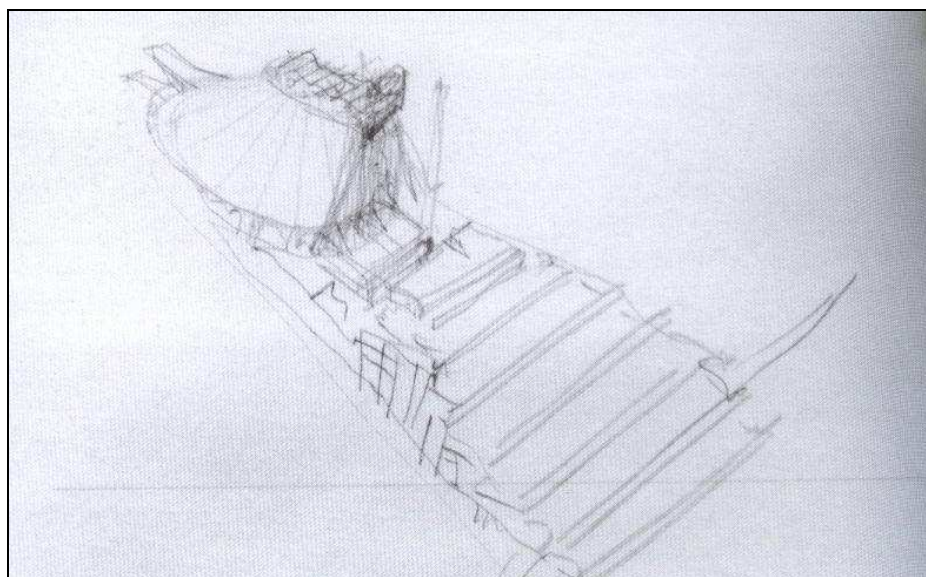
45. **Jan Sokol**: oltářní stůl, počátek 40. let 20. století, červený slivenecký mramor, bazilika sv. Markéty, Praha – Břevnov, slavnost sv. Vojtěcha, 23. 4. 1992



46., 47. **Jan Sokol**: mešní kalich, 1935 (soutěžní návrh pro UPM) a procesní kříž, 1940, stříbro, zlato, anuloidový nodus, bazilika sv. Markéty, Praha – Břevnov

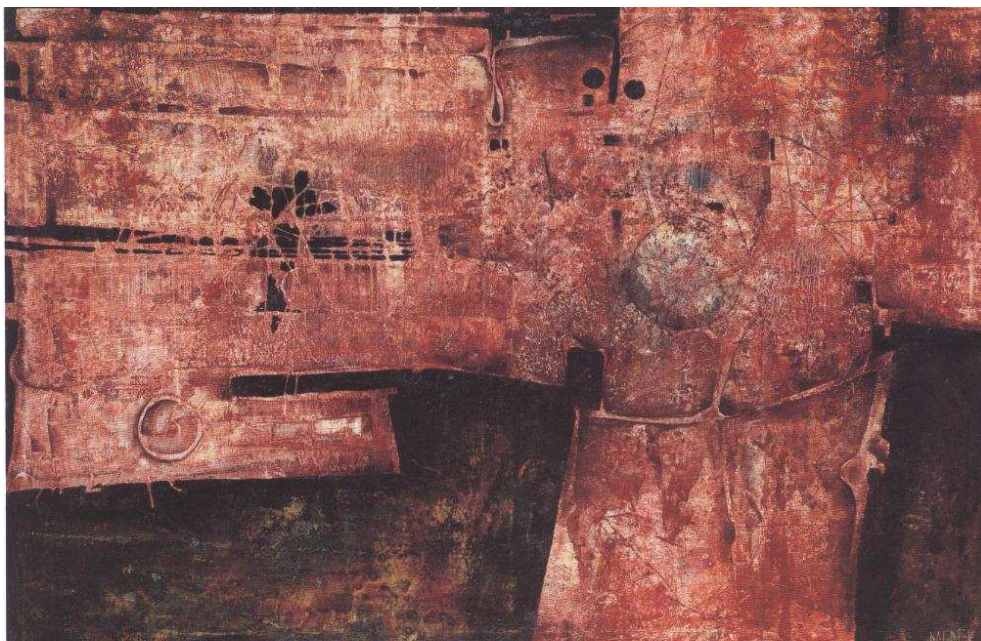


48. **Jan Sokol:** návrh chrámového prostoru „na míru“ bohoslužebného společenství, asi 1939, určeno pro benediktinské opatství v Praze – Břevnově

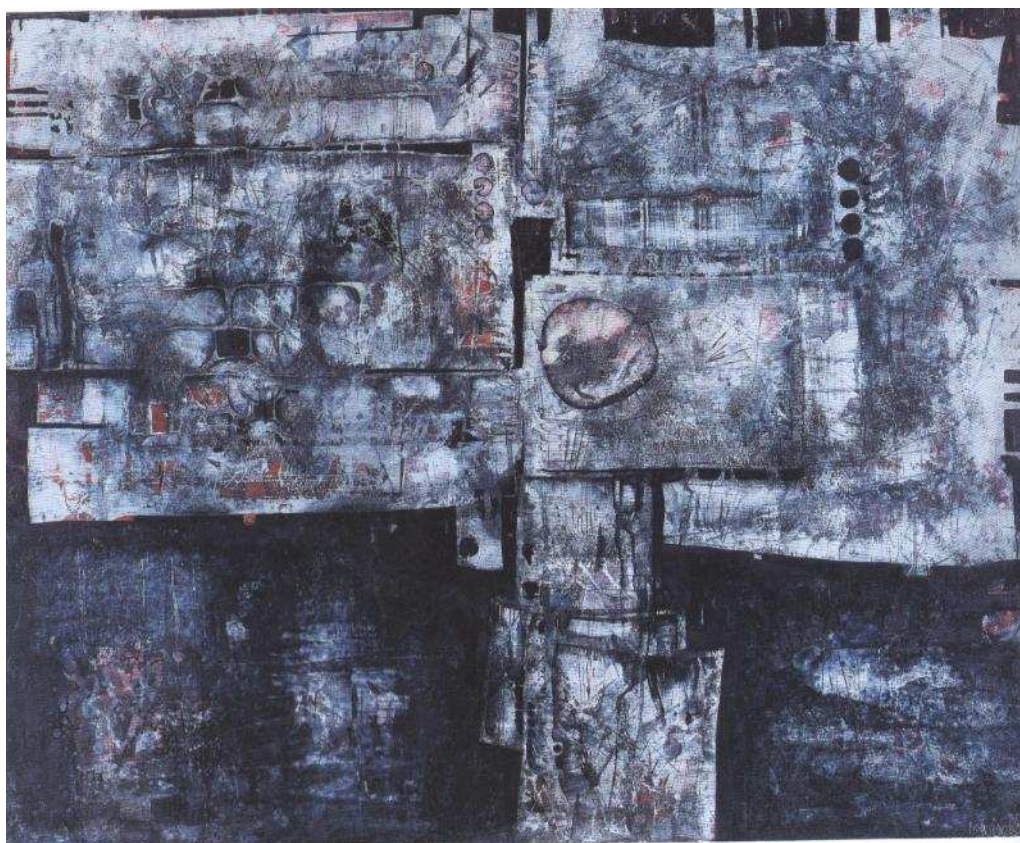


49. **Jan Sokol:** Nový břevnovský klášter, asi 1939, určeno pro benediktinské opatství v Praze – Břevnově, náčrt perspektivy





50. **Mikuláš Medek:** Maso kříže, 1961, olej, email, plátno, 130 x 162 cm, Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou

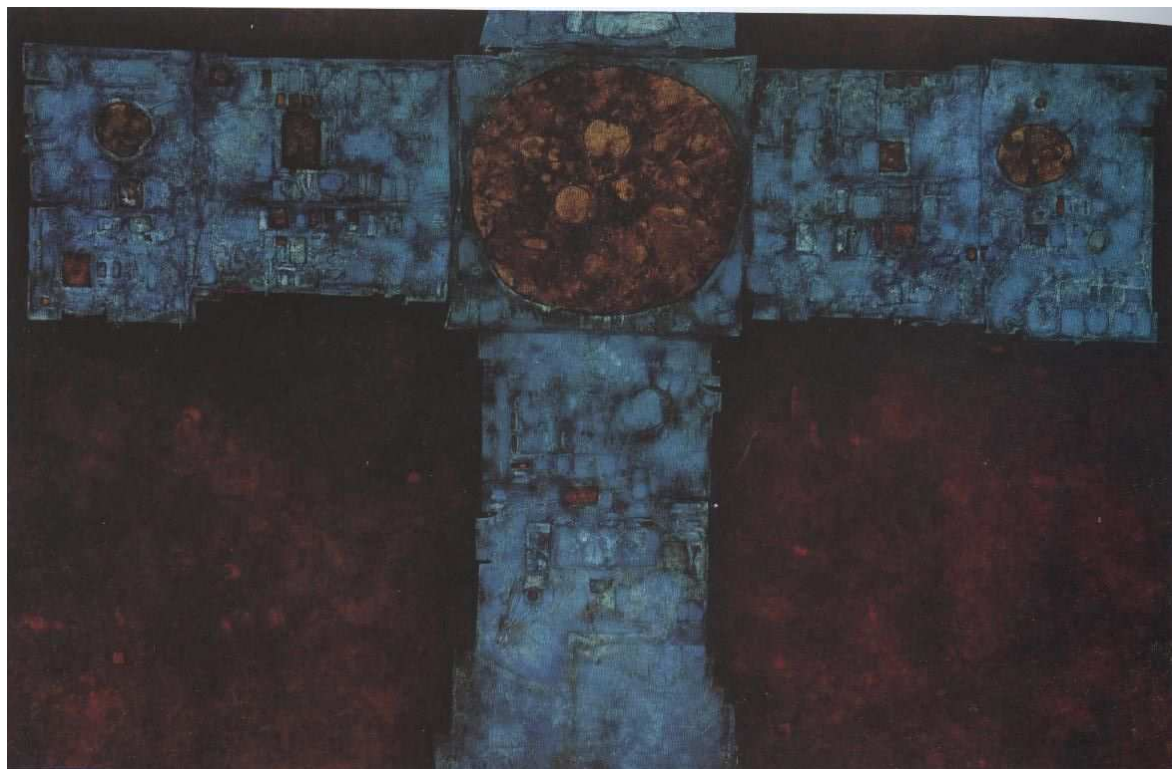


51. **Mikuláš Medek:** Kříž železa, 1961, olej, email, plátno, 90 x 140 cm, soukromá sbírka, Praha



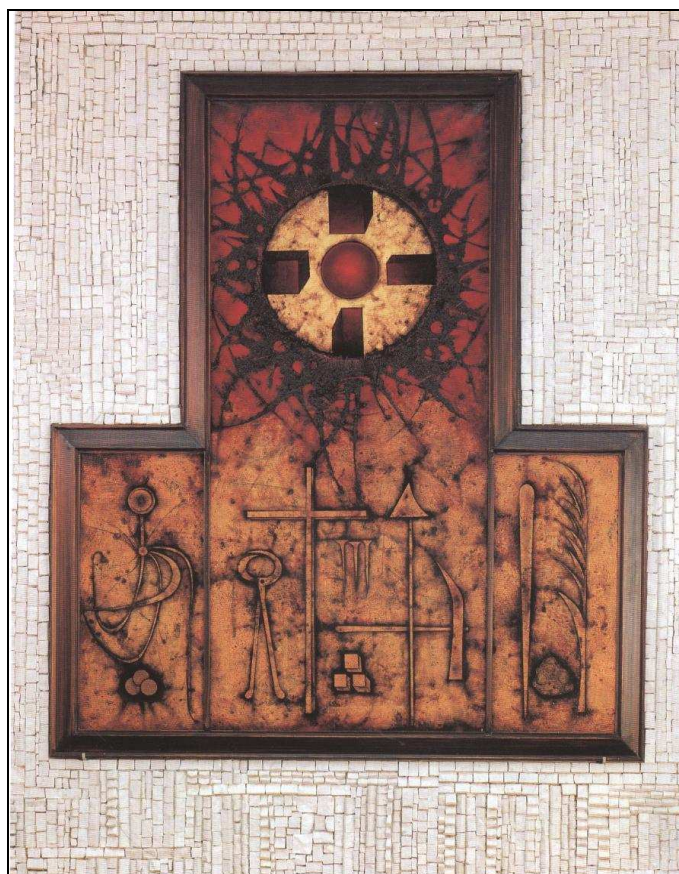


52. **Ludvík Kolek, Jan Koblasa, Mikuláš Medek:** interiér kněžiště, 1962–1974, kostel sv. Petra a Pavla, Jedovnice

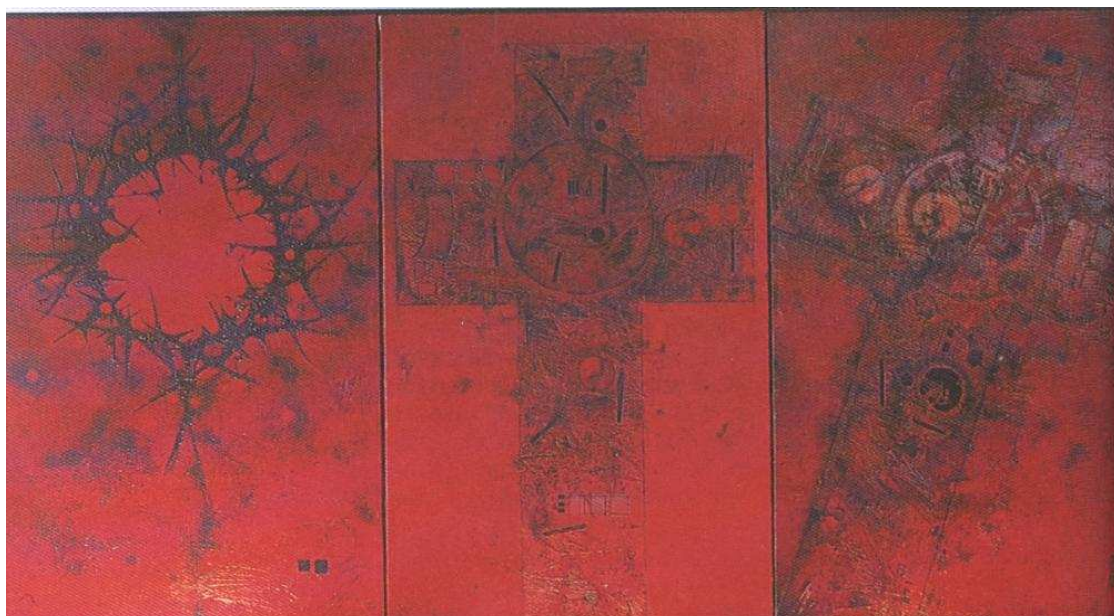


53. **Mikuláš Medek:** Kříž, 1963, olej, email, plátno, 200 x 300 cm, hlavní oltář kostela sv. Petra a Pavla, Jedovnice

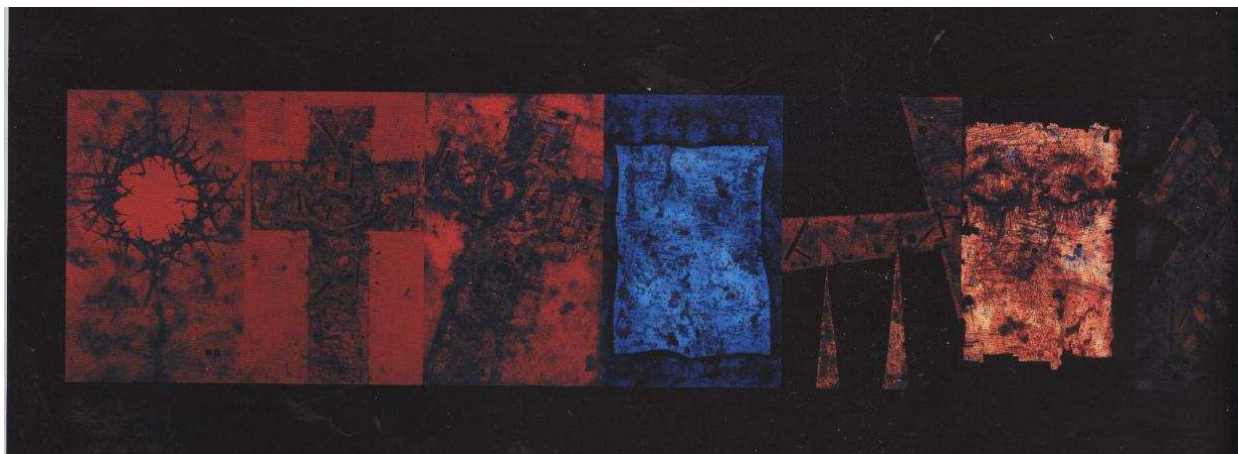




54. **Mikuláš Medek:** Oltářní obraz, 1970, olej, email, plátno, 180/80 x 140 cm, hlavní oltář kaple Božského srdce Páně, Kotvrdovice



55. **Mikuláš Medek:** Křížová cesta, 1971, olej, email, plátno, první tři zastavení á 120x75 cm, kostel sv. Josefa, Senetářov



56. **Mikuláš Medek:** Křížová cesta, 1971, olej, email, plátno, prvních sedm zastavení á 120 x 75 cm, kostel sv. Josefa, Senetářov



57. **Mikuláš Medek:** Křížová cesta, 1971, olej, email, plátno, dalších sedm zastavení á 120 x 75 cm, kostel sv. Josefa, Senetářov





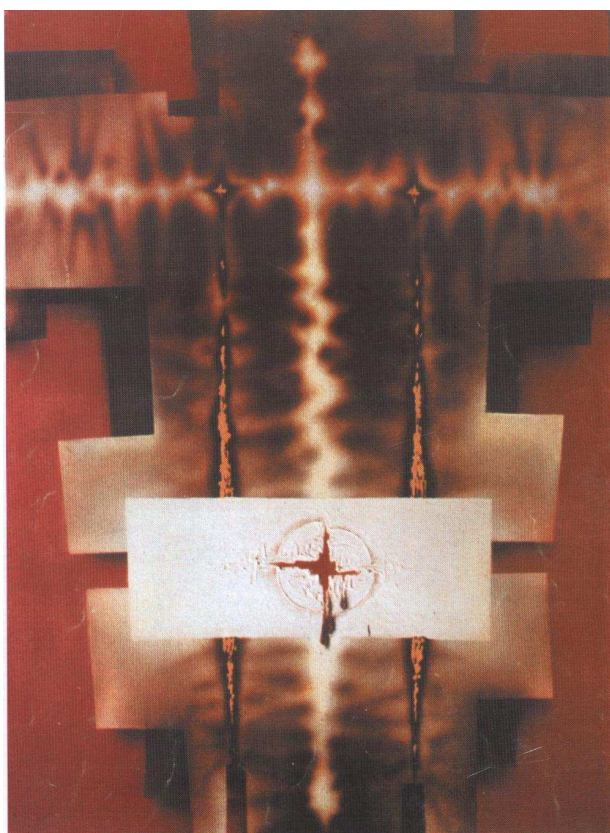
58. **Ludvík Kolek**: malby a liturgické zařízení, 60. léta 20. století, kaple sv. Rocha, Hustopeče



59. **Ludvík Kolek**: Pietá, 60. léta 20. století, kaple sv. Rocha, Hustopeče

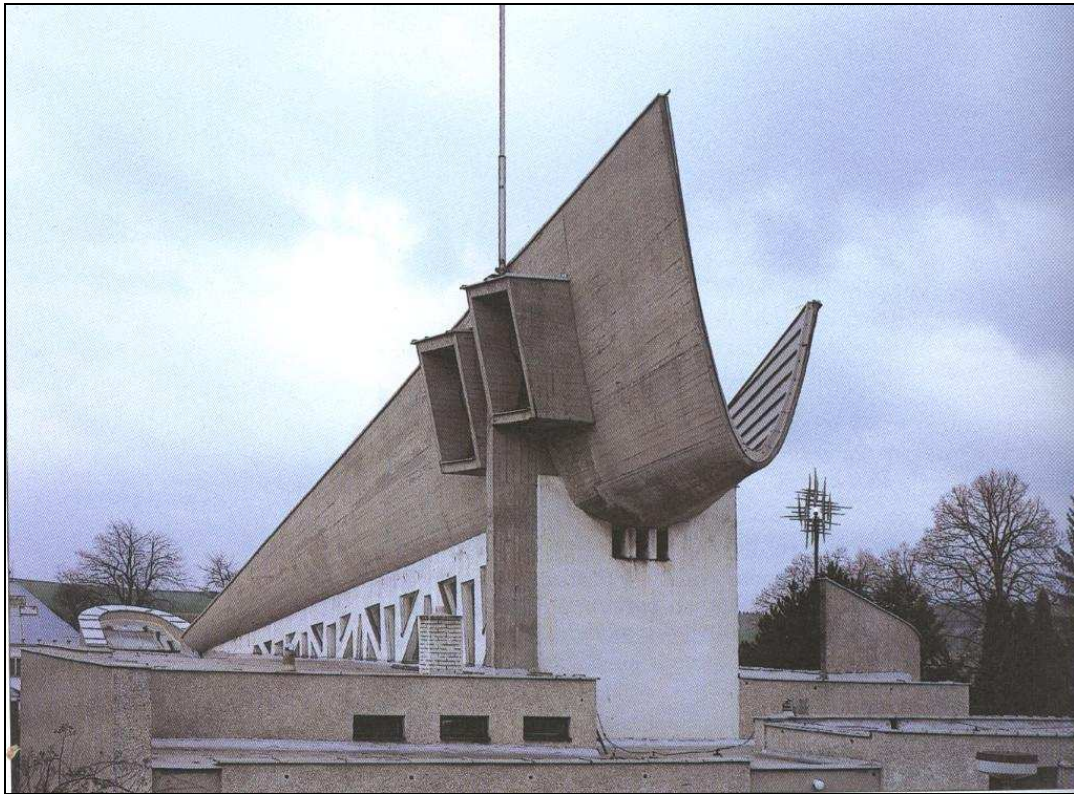


60. **Ludvík Kolek:** Kladení do hrobu, 60. léta 20. století, olej, plátno

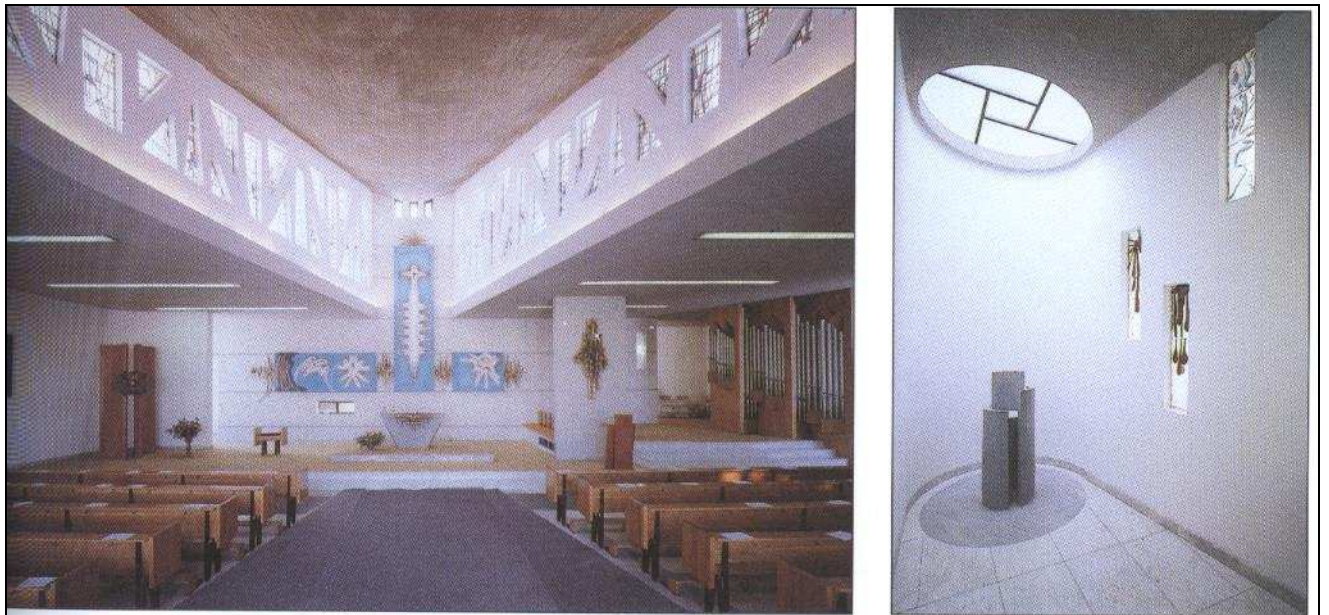


61. **Ludvík Kolek:** Učedníci emauzští, před 1980, olej, plátno





62. **Ludvík Kolek**: kostel sv. Josefa, 1969–1971, Senetářov



63., 64. **Ludvík Kolek**: prostorová koncepce, vybavení a oltářní triptych; křestní kaple s vitrajemi, 1969–1971, Senetářov, pohled do interiéru





65. **Ludvík Kolek**: kostel sv. Václava a sv. Anežky České, 1991–1994, Hustopeče



66. **Ludvík Kolek**: prostorová koncepce, liturgické vybavení a vitraje, 1991–1994, kostel sv. Václava a sv. Anežky České, Hustopeče, pohled do interiéru



67. **Ludvík Kolek**: kostel sv. Václava, 1992–1995, Břeclav



68. **Ludvík Kolek, Karel Stádník**: prostorová a výtvarná koncepce, 1992–1995, kostel sv. Václava, Břeclav, pohled do interiéru





69. **Karel Stádník** při práci v restaurátorském ateliéru, 60. léta 20. století, Praha



70. **Karel Stádník** v roce 2010

## VII. Seznam vyobrazení

1. **František Bílek:** Hlava Ukřižovaného, 1898, sádra, v. 32 cm, Galerie hlavního města Prahy. Foto: [http://www.citygalleryprague.cz/sbirky/sbirkyvystup.php?art\\_id=7091](http://www.citygalleryprague.cz/sbirky/sbirkyvystup.php?art_id=7091), vyhledáno 26. 6. 2011
2. **František Bílek:** Křížová cesta, 1910–1913, dřevo, chrám sv. Bartoloměje v Kolíně. Foto: <http://www.bartolomej-kolin.cz/cz/chram/krizova-cesta>, vyhledáno 4. 6. 2011
3. **Otto Wagner:** kostel sv. Leopolda, 1905–1907, areál ústavu Am Steinhof, Vídeň. Foto: [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Kirche\\_am\\_Steinhof\\_2007.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Kirche_am_Steinhof_2007.jpg), vyhledáno 26. 6. 2011
4. **Otto Wagner:** kostel sv. Leopolda, 1905–1907, areál ústavu Am Steinhof, Vídeň, pohled do interiéru. Foto: <http://www.profimedia.cz/fotografie/interier-snimek-kostela-sv-leopold-kirche-am/0056759715/>, vyhledáno 26. 6. 2011
5. **Josef Gočár:** kostel sv. Václava, 1928, Praha – Vršovice. Foto: <http://paper.li/tag/geocaching/2010/09/27>, vyhledáno 26. 6. 2011
6. **Josef Gočár:** kostel sv. Václava, 1928, Praha – Vršovice, pohled na řešení stropu a oken. Foto: [http://www.lidovky.cz/architekt-gocar-v-knizni-cihle-de3-/ln\\_kultura.asp?c=A110405\\_111219\\_ln\\_kultura\\_wok](http://www.lidovky.cz/architekt-gocar-v-knizni-cihle-de3-/ln_kultura.asp?c=A110405_111219_ln_kultura_wok), vyhledáno 26. 6. 2011
7. **Josip Plečnik:** kostel Nejsvětějšího srdce Páně, 1928–1932, Praha – Vinohrady. Foto: [http://sk.wikipedia.org/wiki/S%C3%BAbor:Kostel\\_Nejsv%C4%9Bt%C4%9Bj%C5%A1%C3%ADho\\_srdce\\_P%C3%A1n%C4%9B,\\_Ji%C5%99%C3%ADho\\_z\\_Pod%C4%9Bbrad2.jpg](http://sk.wikipedia.org/wiki/S%C3%BAbor:Kostel_Nejsv%C4%9Bt%C4%9Bj%C5%A1%C3%ADho_srdce_P%C3%A1n%C4%9B,_Ji%C5%99%C3%ADho_z_Pod%C4%9Bbrad2.jpg), vyhledáno 26. 6. 2011
8. **Josip Plečnik:** kostel Nejsvětějšího srdce Páně, 1928–1932, Praha – Vinohrady, pohled do interiéru. Foto: <http://hnedulkov.cz/hnedulkov/stalose/index.html>, vyhledáno 26. 6. 2011
9. **Fernand Léger:** mosaika s námětem mariánských litanií, 1947, průčelí kostela Notre-Dame de Toute Grâce, Plateau d'Assy, Haute Savoie. Foto: <http://idlespeculations-terryprest.blogspot.com/2010/07/church-of-notre-dame-de-toute-grace-du.html>, vyhledáno 26. 6. 2011
10. **Fernand Léger:** návrh mosaiky pro kostel Notre-Dame de Toute Grâce, 1947, kvaš, papír, 89.7 x 145 cm. Musée national Fernand Léger, Biot. Foto: Ibidem, vyhledáno 26. 6. 2011

10. **Henri Matisse**: nástěnné malby s mariánskou tematikou a křížovou cestou, 1948–1951, Růžencová kaple dominikánek, Vence. Foto: <http://through-the-round-window.blogspot.com/2010/05/with-colour-one-obtains-energy-that.html>, vyhledáno 26. 6. 2011
11. **Henri Matisse**: vitraje, 1948–1951, Růžencová kaple dominikánek, Vence. Foto: <http://www.gliscritti.it/blog/entry/889>, vyhledáno 26. 6. 2011
12. **Miloš Saxl**: Sounáležitost, 1990, olej, plátno, 60 x 80 cm, obchod s uměním eAntik. Foto: <http://www.eantik.cz/cz/detail.aspx?did=51901>, vyhledáno 26. 6. 2011
13. **Le Corbusier**: kaple Notre–Dame–du Haut, 1950–1955, Ronchamp, pohled do interiéru. Foto: [http://www.bc.edu/bc\\_org/avp/cas/fnart/Corbu2.html](http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/Corbu2.html), vyhledáno 26. 6. 2011
14. **Le Corbusier**: kaple Notre–Dame–du Haut, 1950–1955, Ronchamp. Foto: [http://photos.igougo.com/pictures-photos-p58203-Le\\_Corbusier\\_Chapel\\_Ronchamp\\_France.html](http://photos.igougo.com/pictures-photos-p58203-Le_Corbusier_Chapel_Ronchamp_France.html), vyhledáno 26. 6. 2011
15. **Le Corbusier**: kaple Notre–Dame–du Haut, 1950–1955, Ronchamp, pohled na venkovní liturgický prostor. Reprodukce z: VAVERKA 2001, 101
- 17., 18. **Giacomo Manzú**: Brána smrti, bronz, 1963–1964, bazilika sv. Petra, Vatikán, pohled na celek a detail s výjevy smrti  
Foto: <http://www.saintpetersbasilica.org/Interior/DoorofDeath/doorofdeath-detail01.jpg>, vyhledáno 4. 6. 2011
19. **Ladislav Kuba**: kaple P. Marie Královny, 1996–1998, pohled do vnitřního krovu. Reprodukce z: VAVERKA 2001, 191, nepag.
20. **Tomáš Černoušek, František Zajíček**: poutní kostel P. Marie Pomocné, 1993–1995, Zlaté Hory, Reprodukce z: VAVERKA 2001, 371
- 21., 22. **Karel Stádník**: Velikonoční křížová cesta, Ježíš na smrt odsouzen a Ježíš přibíjen na kříž, 1973–1975, sádra, patina, kostel P. Marie Královny míru, Praha – Lhotka, Foto: [http://www.rozhlas.cz/nabozenstvi/krestanstvi/\\_zprava/233635](http://www.rozhlas.cz/nabozenstvi/krestanstvi/_zprava/233635), vyhledáno 4. 6. 2011
23. **Karel Stádník**: Křížová cesta, Snímání z kříže, 1992–1995, umělá pryskyřice, zlacení, kostel sv. Václava, Břeclav, odlitek původní křížové cesty olomoucké. Foto: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:K%C5%99%C3%AD%C5%BEov%C3%A1\\_cesta\\_B%C5%99eclav.jpg](http://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:K%C5%99%C3%AD%C5%BEov%C3%A1_cesta_B%C5%99eclav.jpg), vyhledáno 26. 6. 2011
24. **Karel Stádník**: Velikonoční křížová cesta, Ježíš umírá na kříži, 1973–1975, sádra, patina, kov, kostel P. Marie Královny míru, Praha – Lhotka. Foto: [http://www.rozhlas.cz/nabozenstvi/krestanstvi/\\_zprava/233635](http://www.rozhlas.cz/nabozenstvi/krestanstvi/_zprava/233635), vyhledáno 4. 6. 2011

25. **Karel Stádník:** Ukřižovaný, 1993, bronz, stříbro, kostel sv. Patrika, Glen Cove – New York. Foto: archiv umělcovy rodiny
26. **Karel Stádník:** úprava presbytáře, oltářní stůl a ambon, 1986, sklo, mosaz, kostel Nejsvětějšího Salvátora, Praha – Staré Město. Foto: archiv umělcovy rodiny
27. **Karel Stádník:** ambon, 1986, sklo, mosaz, kostel Nejsvětějšího Salvátora, Praha – Staré Město. Foto: autorka
28. **Karel Stádník:** ikonostas, 1984, celková koncepce a plastiky z pozlacené umělé pryskyřice, řeckokatolická katedrála sv. Klimenta, Praha – Staré Město. Foto: autorka
29. **Karel Stádník:** sv. Jakub a Evangelista Jan, 1984, umělá pryskyřice, zlacení, řeckokatolická katedrála sv. Klimenta, Praha – Staré Město. Foto: archiv umělcovy rodiny
30. **Karel Stádník:** Poslední večeře Páně, 1984, umělá pryskyřice, zlacení, řeckokatolická katedrála sv. Klimenta, Praha – Staré Město, odlitek původní plastiky z kostela v Pozdni. Foto: autorka
31. **Karel Stádník:** oltářní stůl s plastikou Poslední večeře Páně, 2002–2003, kámen, umělá pryskyřice, zlacení, klášterní kostel P. Marie a sv. Jeronýma, Emauzy, Praha – Nové Město. Foto: archiv umělcovy rodiny
32. **Karel Stádník, Josef Hlavatý:** projekt úpravy presbytáře s novým oltářním stolem, 1992–1993, bazilika sv. Markéty, Praha – Břevnov, půdorys. Reprodukce z: archivu benediktinského opatství v Břevnově
33. **Karel Stádník, Josef Hlavatý:** projekt úpravy presbytáře s novým oltářním stolem, 1992–1993, bazilika sv. Markéty, Praha – Břevnov, podélný řez. Reprodukce z: archivu benediktinského opatství v Břevnově
34. **Karel Stádník:** oltářní stůl s relikviářem sv. Vojtěcha, 1992–1993, bazilika sv. Markéty, Praha – Břevnov. Foto: Michaela Antůšková
35. **Žehnání oltářního stolu**, 7.12.1992, zleva: jáhen Karel Stádník asistuje biskupu Františku Lobkowiczovi, vpravo: převor Prokop Siostrzonek OSB, bazilika sv. Markéty, Praha – Břevnov. Foto: Michaela Antůšková
36. **Ukládání svatovojtěšské relikvie do oltářního stolu**, 22.4.1993, zleva: pražský arcibiskup Miloslav Vlk, jáhen Karel Stádník, bazilika sv. Markéty, Praha – Břevnov. Foto: Michaela Antůšková
37. **Karel Stádník:** svatovojtěšský relikviář v oltářním stole, bazilika sv. Markéty, Praha – Břevnov. Foto: Michaela Antůšková
38. **Jan Sokol:** projekt kostela pro Staré Strašnice, 1935. Reprodukce z: SOKOL 2004,

39. **Jan Sokol, Josef Wagner, Richard Wiesner:** oltář v čs. kapli na výstavě v Paříži, 1937. Reprodukce z: *Ibidem*, 156
40. **Jan Sokol, Josef Wagner:** návrh náhrobku sv. Vojtěcha, 1936–1937, určeno pro katedrálu sv. Víta na Pražském hradě. Reprodukce z: *Ibidem*, 155
41. **Josef Wagner:** Hlava sv. Vojtěcha, studie pro nerealizovaný náhrobek v katedrále sv. Víta na Pražském hradě, sádra, v. 38 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z: *BARTLOVÁ 1997*, 133, obr. 94
42. **Jan Sokol:** návrh nového oltáře a hrobu sv. Vojtěcha v křížení lodí, 1973, určeno pro katedrálu sv. Víta na Pražském hradě. Reprodukce z: *SOKOL 2004*, 251
43. **Jan Sokol:** půdorys katedrály s návrhem nového oltáře a hrobu sv. Vojtěcha v křížení lodí, 1973, určeno pro katedrálu sv. Víta na Pražském hradě. Reprodukce z: *Ibidem*, 252
44. **Jan Sokol:** hlavní oltář a úprava presbytáře, 1972, katedrála sv. Víta na Pražském hradě. Reprodukce z: *Ibidem*, 255
45. **Jan Sokol:** oltářní stůl, počátek 40. let 20. století, červený slivenecký mramor, bazilika sv. Markéty, Praha – Břevnov, slavnost sv. Vojtěcha, 23. 4. 1992. Foto: Michaela Antůšková
- 46., 47. **Jan Sokol:** mešní kalich, 1935 (soutěžní návrh pro UPM) a procesní kříž, 1940, stříbro, zlato, anuloidový nodus, bazilika sv. Markéty, Praha – Břevnov. Reprodukce kalicha z : *SOKOL 2004*, 259. Foto kříže: Petr Linart
48. **Jan Sokol:** návrh chrámového prostoru „na míru“ bohoslužebného společenství, asi 1939, určeno pro benediktinské opatství v Praze – Břevnově. Reprodukce z: *SOKOL*, 245
49. **Jan Sokol:** Nový břevnovský klášter, asi 1939, určeno pro benediktinské opatství v Praze – Břevnově, náčrt perspektivy. Reprodukce z: *SOKOL*, 246
50. **Mikuláš Medek:** Maso kříže, 1961, olej, email, plátno, 130x162 cm, Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou. Reprodukce z: *HARTMANN 2002*, 73 (nepag.)
51. **Mikuláš Medek:** Kříž železa, 1961, olej, email, plátno, 90x140 cm, soukromá sbírka, Praha. Reprodukce z: *HARTMANN 2002*, 72 (nepag.)
52. **Ludvík Kolek, Jan Koblasa, Mikuláš Medek:** interiér kněžiště, 1962–1974, kostel sv. Petra a Pavla, Jedovnice. Reprodukce z: *HARTMANN 2002*, 171 (nepag.)
53. **Mikuláš Medek:** Kříž, 1963, olej, email, plátno, 200 x 300 cm, hlavní oltář kostela sv. Petra a Pavla, Jedovnice. Reprodukce z: *HARTMANN 2002*, 168 (nepag.)
54. **Mikuláš Medek:** Oltářní obraz, 1970, olej, email, plátno, 180/80 x 140 cm, hlavní oltář kaple Božského srdce Páně, Kotvrdovice. Reprodukce z: *HARTMANN 2002*, (172) nepag.



55. **Mikuláš Medek:** Křížová cesta, 1971, olej, email, plátno, první tři zastavení á 120 x 75 cm, kostel sv. Josefa, Senetářov. Reprodukce z: VAVERKA 2001, 132
56. **Mikuláš Medek:** Křížová cesta, 1971, olej, email, plátno, prvních sedm zastavení á 120 x 75 cm, kostel sv. Josefa, Senetářov. Reprodukce z: HARTMANN 2002, nepag.
57. **Mikuláš Medek:** Křížová cesta, 1971, olej, email, plátno, dalších sedm zastavení á 120 x 75 cm, kostel sv. Josefa, Senetářov. Reprodukce z: HARTMANN 2002, nepag.
58. **Ludvík Kolek:** malby a liturgické zařízení, 60. léta 20. století, kaple sv. Rocha, Hustopeče. Reprodukce z: VAVERKA 2001, 133
59. **Ludvík Kolek:** Pieta, 60. léta 20. století, kaple sv. Rocha, Hustopeče. Reprodukce z: VAVERKA 2001, 133
60. **Ludvík Kolek:** Kladení do hrobu, 60. léta 20. století, olej, plátno. Reprodukce z: VIEWEGHOVÁ 1995, úvodní str. obálky
61. **Ludvík Kolek:** Učedníci emauzští, před 1980, olej, plátno. Reprodukce z: VIEWEGHOVÁ 1995, zadní str. obálky
62. **Ludvík Kolek:** kostel sv. Josefa, 1969–1971, Senetářov. Reprodukce z: VAVERKA 2001, 352
- 63., 64. **Ludvík Kolek:** prostorová koncepce, vybavení a oltářní triptych; křestní kaple s vitrajemi, 1969–1971, Senetářov, pohled do interiéru. Reprodukce z: VAVERKA 2001, 353
65. **Ludvík Kolek:** kostel sv. Václava a sv. Anežky České, 1991–1994, Hustopeče. Foto: autorka
66. **Ludvík Kolek:** prostorová koncepce, liturgické vybavení a vitraje, 1991–1994, kostel sv. Václava a sv. Anežky České, Hustopeče, pohled do interiéru. Foto z: <http://farnost-hustopece.webz.cz/>, vyhledáno 26. 6. 2011
67. **Ludvík Kolek:** kostel sv. Václava, 1992–1995, Břeclav. Foto z: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Kostel\\_sv.\\_V%C3%A1clava\\_%28B%C5%99eclav%29.JPG](http://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Kostel_sv._V%C3%A1clava_%28B%C5%99eclav%29.JPG), vyhledáno 26. 6. 2011
68. **Ludvík Kolek, Karel Stádník:** prostorová a výtvarná koncepce, 1992–1995, kostel sv. Václava, Břeclav, pohled do interiéru. Foto z: Ibidem, vyhledáno 26. 6. 2011
69. **Karel Stádník** při práci v restaurátorském ateliéru, 60. léta 20. století, Praha. Foto z: <http://www.prostor-ad.cz/pruvodce/praha/sporilov/stadnik.htm>, vyhledáno 4. 6. 2011
70. **Karel Stádník** v roce 2010. Foto: archiv umělcovy rodiny

## VIII. Seznam použité literatury a pramenů

- ADAM 2001 — Adolf ADAM: Liturgika. Křesťanská bohoslužba a její vývoj. Praha 2001
- BALEKA 1997 — Jan BALEKA: Výtvarné umění. Výkladový slovník. Praha 1997
- BAUEROVÁ 2010 — Jana BAUEROVÁ: Výtvarný objekt v sakrální architektuře, (diplomová práce na Pedagogické fakultě Jihočeské univerzity). České Budějovice 2010. In: [http://theses.cz/id/7k7gwk/downloadPraceContent\\_adipIdno\\_13913](http://theses.cz/id/7k7gwk/downloadPraceContent_adipIdno_13913), vyhledáno 4. 6. 2011
- BINDER/RECHLÍK 1991 — Ivo BINDER / Karel RECHLÍK: Znak a svědectví. Křesťanské výtvarné umění 1970–1990 v Čechách a na Moravě (kat. výst.). Praha / Petrov 1991
- BLAŽÍČEK/KROPÁČEK 1991 — Oldřich J. BLAŽÍČEK / Jiří KROPÁČEK: Slovník pojmů z dějin umění. Praha 1991
- BRANTZEN 2002 — Hubertus BRANTZEN: Utrpení Ježíšovo – úděl člověka. Mohuč 1994
- van BÜHREN 2008 — Ralf van BÜHREN: Kunst und Kirche im 20. Jahrhundert. Die Rezeption des Zweiten Vatikanischen Konzils. Paderborn 2008
- BYDŽOVSKÁ/ROYT/KUDRNA 1991 — Lenka BYDŽOVSKÁ / Jan ROYT / Miroslav KUDRNA: Miloš Saxl. Roudnice n. L. 1991
- Dokumenty Druhého vatikánského koncilu. Praha 2002
- ČAPEK 2006 — Radek ČAPEK: Malovat oltáře útěchy. Křížové cesty Mikuláše Medka. Romana Podrázského a Vladimíra Komárka. In: Katolický týdeník 13/2006, 4
- ČERNOUŠEK 1995 — Tomáš ČERNOUŠEK: Liturgický prostor. Olomouc 1995
- DUKA 2000 — Dominik DUKA: Proměny liturgie. In: Amen č. 11, roč. 4/2000, 4–9
- DVOŘÁKOVÁ 2002 — Zuzana DVOŘÁKOVÁ: Těm, kdo v knihách čísti neumějí. O interiérech nových kostelů s Janem Roytem. In: Katolický týdeník, 13. 10. 2002
- EFFENBERGER 1958, 1960 — Vratislav EFFENBERGER: Mikuláš Medek. In: Antonín HARTMANN (ed.): Mikuláš Medek (kat. výst.). Praha 2002
- FILIP/HYHLÍK/VIEWEGHOVÁ 1997 — Aleš FILIP / Vladimír HYHLÍK / Pavla VIEWEGHOVÁ: Břeclav. Farní kostel sv. Václava. (=Církevní památky, sv. 21). Velehrad 1997

- FILIP/SCHMIDT 2010 — Aleš FILIP / Norbert SCHMIDT: Dům Boží a brána nebe ve 20. století – studie o sakrální architektuře. Brno 2010
- FRANZEN 1995 — August FRANZEN: Malé církevní dějiny. Praha 1995
- GERNDT 1998 — Jan GERNDT: Oltář. In: Amen č. 4, roč. 2/98, 2–5
- GUARDINI 1968 — Romano GUARDINI: O posvátných znameních. Řím 1968
- GUARDINI 1993 — Romano GUARDINI: O duchu liturgie. Praha 1993
- GUARDINI 2008 — Romano GUARDINI: Nově postavený kostel Božího těla v Cáchách. In: Universum 2/2008, 18–19
- GUARDINI 2009 — Romano GUARDINI: O podstatě uměleckého díla. Walter ZAHNER / Norbert SCHMIDT (eds.). Praha 2009
- HALÍK 1991 — Tomáš HALÍK: Návrat křesťanského umění. In: Umění a řemesla č. 3, 1991, 27–30
- HANUŠ 1997 — Jiří HANUŠ (ed.): Ve znamení naděje. Proměny teologie a církve po II. vatikánském koncilu. Brno 1997
- HARTMANN/MRÁZ 1965 — Antonín HARTMANN / Bohumír MRÁZ: Mikuláš Medek. Výběr obrazů z let 1947–1965. Praha 1965
- HARTMANN 1969 — Antonín HARTMANN: Der Altar in Jedovnice. In: Christliche Kunstblätter 107, 1969, H. 4, 95
- HARTMANN 1991 — Antonín HARTMANN: Jedovnice – Kotvrdovice – Senetářov. Nezapomenutý, ale také nenásledovaný příklad spolupráce. In: Umění a řemesla 3/1991, 14–19
- HARTMANN 2002 — Antonín HARTMANN (ed.): Mikuláš Medek (kat. výst.). Praha 2002
- CHARDIN 1970 — P. Teilhard de CHARDIN: Chuť žít. Praha 1970
- CHODURA/KLIMEŠOVÁ/KŘIŠŤAN 2001 — CHODURA Radko / KLIMEŠOVÁ Věra / KŘIŠŤAN Alois: Slovník pojmů sakrálního umění. Kostelní Vydří 2001
- IGMR — Všeobecné pokyny k římskému misálu. Český misál, 1983<sup>3</sup>, Praha 2002; též In: <http://www.cirkev.cz/res/data/004/000508.pdf>, vyhledáno 5.4. 2011
- Jan Pavel II. 1999 — Jan Pavel II.: Dopis umělcům (4. dubna 1999). Vatikán 1999, nepag., In: [http://www.vatican.va/holy\\_father/john\\_paul\\_ii/letters/documents/hf\\_jp-ii\\_let\\_23041999\\_artists\\_en.html](http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/letters/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists_en.html), vyhledáno 31.5. 2011
- KANDINSKIJ — Vasilij KANDINSKIJ: Über das Geistliche in der Kunst. Bern 1973
- KLÍPA 2009 — Jan KLÍPA (ed.): Liturgický prostor v současné architektuře. Praha 2009

- Kol. autorů 1993 — Kolektiv autorů: O posvátnu. Sborník České křesťanské akademie č.8. Praha 1993
- Kol. autorů 1995 — Kolektiv autorů: Posvátný obraz a zobrazení posvátného. Sborník České křesťanské akademie č.10. Praha 1995
- Kol. autorů 2011 — Kolektiv autorů: Karel Stádník: sloužil církvi nejen svým uměním. In: Katolický týdeník 04/2011, 9
- KOLOMACKÁ 1990 — Marcela KOLOMACKÁ: Velikonoční putování. In: Práce, 14. 4. 1990
- KOMRSKOVÁ 2007 — Michaela KOMRSKOVÁ: Trochu jiné kostely. In: Hospodářské noviny, příloha Víkend 51/2007
- KOPECKÁ 1999 — Dagmar KOPECKÁ: Křesťanský chrám. Proměny křesťanského chrámu. In: Amen č. 10, roč. 3/99, 7–10
- KOSÁKOVÁ-MEDKOVÁ/HARTMANN 2002 — Eva KOSÁKOVÁ-MEDKOVÁ / Antonín HARTMANN: Data k životopisu Mikuláše Medka. In: Antonín HARTMANN (ed.): Mikuláš Medek (kat. výst.). Praha 2002, 194–203
- KESTNER 2005 — Karel KESTNER: Via Crucis. Praha 2005
- KRATOCHVÍL 2006 — Lukáš KRATOCHVÍL: Liturgický prostor ve 20. století. In: Getsemany č. 3, roč. 2006, 54–62
- KREJČÍ 1998 — Milan KREJČÍ: Umění obnovených pokladů. In: Lidová demokracie, 2. 9. 1988
- KUBÁTOVÁ 2006 — Anna KUBÁTOVÁ: Karel Stádník. Život, dílo a příklady tvorby pro sakrální prostory, (bakalářská práce na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy). Praha 2006
- KUNETKA 1997 — František KUNETKA: Základní principy liturgické reformy. In: Jiří HANUŠ (ed.): Ve znamení naděje. Proměny teologie a církve po II. vatikánském koncilu. Brno 1997, 67–73
- KUNETKA 2001 — František KUNETKA: Liturgika. Úvod do liturgie svátostí. Kostelní Vydří 2001
- KRAFT 2005 — Sigisbert KRAFT: Liturgické hnutí kdysi - živá bohoslužba dnes. In: Getsemany 162, červen 2005, <http://www.getsemany.cz/node/747>, vyhledáno 31.5. 2011
- KUKLA 1994 — Otokar A. KUKLA: Křesťanské náměty v moderním umění. Kříž. In: Anno Domini 8/1994, zadní obálka
- LEBEDA/TOMÁŠEK/NEUBERT 1982 — Jan LEBEDA / František TOMÁŠEK / Ladislav NEUBERT: Velikonoční cesta. Praha 1982

- LEGNER1978a — Anton LEGNER (ed.): Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. (Europäische Kunst unter den Luxemburgen). Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen – museums in der Kunsthalle Köln. Köln 1978
- LEGNER1978b — Anton LEGNER (ed.): Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. (Europäische Kunst unter den Luxemburgen). Resultatband zur Ausstellung des Schnütgen – museums in der Kunsthalle Köln. Köln 1980
- MATYÁŠ 1987 — J. MATYÁŠ: Rozsvítit nebe v karlštejnské kapli. In: Lidová demokracie, 17. 4. 1987
- MEDEK 1995 — Mikuláš MEDEK: Texty. Antonín HARTMANN / Bohumír MRÁZ (ed.). Praha 1995
- MENNEKES 2008 — Friedhelm MENNEKES: Moderní umění ve starém kostele. In: Universum 2/2008, 13–17
- MOHELNÍK 2000 — Benedikt MOHELNÍK: Všeobecný úvod k Římskému misálu. In: Amen č. 11, roč. 4/00, 21–23
- MRÁZ 1969 — Bohumír MRÁZ: Mikuláš Medek. Obrazy 1944–1969. Hradec Králové 1969
- MRÁZ 1970 — Bohumír MRÁZ: Mikuláš Medek. Praha 1970
- MRÁZ 1990–1999 — Bohumír MRÁZ: Mikuláš Medek. In: Antonín HARTMANN (ed.): Mikuláš Medek (kat. výst.). Praha 2002
- MRÁZ 1991 — Bohumír MRÁZ: Der Kreuzweg von Mikuláš Medek. In: Kunst und Kirche 1991, H. 2, 128–129
- NYKLOVÁ 1985 — Milena NYKLOVÁ: Sochařovo mírové poselství. In: Naše rodina, 3. 4. 1985
- PALÁN 2006a — Aleš PALÁN: Ježíšova úzkost v Hirošimě. Křížová cesta Karla Stádníka vznikla ve vlaku. In: Katolický týdeník 13/2006, 5.
- PALÁN 2006b — Aleš PALÁN: Zbožnost k umělecké tvorbě nestačí. (Rozhovor s Janem Roytem). In: Katolický týdeník 13/2006, 5.
- PANCZA 2000 — David PANCZA: Liturgie v prvních staletích církve. In: Amen č. 11, roč. 4/00, 24–28
- PAUKERT 1990 — Jiří PAUKERT: M. Medka (nepříliš známé) moravské arcidílo – Křížová cesta v Senetářově. Proglas 3/1990, 125–127
- PAVLOK 1997 — Bohumil PAVLOK: Křížová cesta. Básně inspirované lhoteckou Křížovou cestou. Opava 1997
- PEČINKOVÁ 2010 — Pavla PEČINKOVÁ: Salvatoria II. Umění v kostele. Praha 2010



- PEROUTKOVÁ 2003 — Lucie PEROUTKOVÁ: Křížová cesta v pojetí Karla Stádníka a v české moderní plastice (diplomová práce na Fakultě výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně). Brno 2003
- PIŤHA 1990 — Petr PIŤHA: De Kruisweg van Praag. Breda 1990
- POCHE 1980 — Emanuel POCHE (ed.): Umělecké památky Čech 3 (P/Š). Praha 1980
- POCHE 1982 — Emanuel POCHE (ed.): Umělecké památky Čech 4 (T/Ž). Praha 1982
- POCHE/JANÁČEK 1963 — Emanuel POCHE / Josef JANÁČEK: Prahou krok za krokem. Praha 1963
- POKORNÝ 1976 — Ladislav POKORNÝ (ed.): Obnovená liturgie. Praha 1976
- POKORNÝ 1979 — Ladislav POKORNÝ: Prostřený stůl. Praha 1979
- POLC 1981 — Jaroslav V. POLC: Posvátná liturgie. Řím 1981
- POLÍVKOVÁ 2011 — Markéta POLÍVKOVÁ: Křížové cesty v Čechách po roce 1945 (bakalářská práce na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy). Praha 2011
- PRELOVŠEK 2008 — Damjan PRELOVŠEK: Kostel Nejsvětějšího Srdce Páně v Praze, 2008, In: <http://www.asb-portal.cz/architektura/nadcasova-architektura/kostel-nejsvetejsiho-srdce-pane-v-praze-187.html>, vyhledáno 2. 6. 2011
- RECHLÍK 1995 — Karel RECHLÍK: Výstavy diecézního muzea v Brně – Tradice a současná tvorba, In: 54. Bulletin Moravské galerie v Brně. Brno 1995, 217–219
- RECHLÍK 2000 — Karel RECHLÍK: Umění mezi výstavní síní a kostelem. Poznámky k dialogu. In: 56. Bulletin Moravské galerie v Brně. Brno 2000, 66–70
- RECHLÍK 2001a — Karel RECHLÍK: Proměny kostela ve dvacátém století. In: Jiří VAVERKA (ed.): Nové kostely a kaple z konce 20. století v České republice. Kostelní Vydří 2001, 14–62
- RECHLÍK 2001b — Karel RECHLÍK: Výtvarné dílo a jeho místo v sakrálním prostoru. In: Jiří VAVERKA (ed.): Nové kostely a kaple z konce 20. století v České republice. Kostelní Vydří 2001, 119–145
- RECHLÍK 2002–2003 — Karel RECHLÍK: Staré symboly a moderní kostely. In: 58/59. Bulletin Moravské galerie v Brně. Brno 2002–2003, 330–339
- REMEŠOVÁ 1991 — Věra REMEŠOVÁ: Ikonografie a atributy svatých. Praha 1991
- RICHTER 1999 — Klemens RICHTER: Kirchenräume und Kirchenträume. Die Bedeutung des Kirchenraums für eine lebendige Gemeinde. Freiburg / Basel / Wien 1999
- RICHTER 2003 — Klemens RICHTER: Liturgie a život. 2., rozšířené vydání, Praha 2003
- RICHTER 2010 — Klemens RICHTER: Vztah církve a liturgie. In: Studia Theologica 3/2010, 30–42

- ROČEK 2011 — Pavel ROČEK: XI. zastavení. In:  
[http://theses.cz/id/7k7gwk/downloadPraceContent\\_adipIdno\\_13913](http://theses.cz/id/7k7gwk/downloadPraceContent_adipIdno_13913), vyhledáno 3. 6. 2011
- ROSENBAUM 1998 — Martin ROSENBAUM: Mnohotvárnost liturgie. In: Amen č. 4, roč. 2/98, 6–8
- ROYT 1987 — Jan ROYT: Miloš Saxl, malř a teoretik. In: Vlastivědný sborník Litoměřicko, roč. XXIII., Litoměřice 1987, 214–230
- ROYT 1991 — Jan ROYT: Umění a církev. /Poznámky k historii a terminologii./ In: Umění a řemesla č. 3, 1991, 7–14
- ROYT 2001 — Jan ROYT: Vzpomínka na Karla Stádníka. In: Katolický týdeník 11/2011, příloha Perspektivy, III
- ROYT 2004 — Jan ROYT: Osm křížků Karla Stádníka. In: Katolický týdeník 39/2004, příloha Perspektivy, III
- RUPNIK 1997 — Marko Ivan RUPNIK: Až se stanou umění a život duchovními. Velehrad 1997
- SCHMIDT 2011 — Norbert SCHMIDT: Špatné umění může být překážkou na cestě víry (rozhovor redakce KT s Norbertem Schmidtem). In: Katolický týdeník 19/2011  
<http://www.katyd.cz/index.php?cmd=page&type=11&article=7733&webSSID=5f48c9a2d3cfdb84de603e9683e2913f>, vyhledáno 4.6. 2011
- SNĚTINA s. d. — Jiří Václav SNĚTINA: Liturgický prostor. Bazilika sv. Markéty, nepublikovaný podklad k přednášce, Praha, s. d.
- SOKOL 1996 — Jan SOKOL: Dlouhá léta s architekturou. Jiří VYBÍRAL (ed.). (=Texty 1). Praha 1996
- SOKOL 2004 — Jan SOKOL: Moje plány. Paměti architekta. Václav SOKOL (ed.). Praha 2004
- SOUKUP 1985 — Vladimír SOUKUP: Co se děje na Karlštejně? In: Rudé právo, 30. 3. 1985
- STÁDNÍK 1967 — STÁDNÍK Karel: K restauraci Týnského oltáře. In: Werden und Wandlung, 1967
- STÁDNÍK/KROPÁČEK 1967 — Karel STÁDNÍK / Jiří KROPÁČEK: K restauraci Týnského oltáře Mistra IP. In: Umění XV, 1967, 586–599
- STÁDNÍK 1967 — Karel STÁDNÍK: Poznámky k retuši dřevěných plastik. In: Památková péče XXVII/10, 1967, 297–305

- STÁDNÍK 1969 — Karel STÁDNÍK: Monogramista IP kolem 1520: Křídlový oltář sv. Jana Křtitele. Neznámý mistr po roce 1700: Pašijový cyklus. In: Umění restaurátorské (kat. výst.). Praha 1969, nepag.
- STÁDNÍK 1988 — Karel STÁDNÍK: Mistr Týnského oltáře: Stětí sv. Jana Křtitele. Neznámý autor: Bičovaný Kristus. Benedetto da Maiano: Madona s děckem. In: Restaurátorské umění, 1988, 66
- STÁDNÍK 1992 — Karel STÁDNÍK: Ferdinand Maxmilián Brokoff: Kalvárie v kapli sv. Kříže. Kostel sv. Havla na Starém Městě v Praze. In: Technologia Artis 2, 1992, 94–95; Renesanční oltář Křtu Páně z Týnského chrámu v Praze. In: ibidem, 101–105
- STÁDNÍK s. d. — Karel STÁDNÍK: nepublikovaný soupis života a díla. s. l., s. d.
- STEINER 1989 — F. STEINER: Sochař se dočkal. In: Lidová demokracie, 14. 11. 1989
- ŠEVČÍK/DUŠKOVÁ 2002 — Jiří ŠEVČÍK / Dagmar DUŠKOVÁ (ed.): Mikuláš Medek. Uzavřený problém nebo aktuální fenomén českého umění? Sborník symposia. Praha 2002
- ŠMEJKAL 1965 — František ŠMEJKAL: Mikuláš Medek. In: Antonín HARTMANN (ed.): Mikuláš Medek (kat. výst.). Praha 2002, 69–74
- TUČEK 2000 — Ondřej TUČEK: Evangelium je také život. In: Katolický týdeník 9/2000, 6
- VACULÍK 2011 — Ondřej VACULÍK: Vzpomínka na Karla Stádníka. In: <http://www.denikreferendum.cz/clanek/8610-vzpominka-na-karla-stadnika>, vyhledáno 4. 6. 2011
- VACHTOVÁ 1967 — Ludmila VACHTOVÁ: Jedovnice. In: Domov 4/1967, 20–23
- VACHTOVÁ 1991 — Ludmila VACHTOVÁ: Drobná kacířství v závorkách mezi řádky. In: Umění a řemesla č. 3, 1991, 5–6
- VAVERKA 2001 — Jiří VAVERKA (ed.): Nové kostely a kaple z konce 20. století v České republice. Kostelní Vydří 2001
- VAVERKA 2004 — Jiří VAVERKA (ed.): Moderní sakrální stavby církví a náboženských společností na území Čech, Moravy a Slezska. Brno 2004.
- VIEWEGHOVÁ 1995 — Pavla VIEWEGHOVÁ: Ludvík Kolek. Osobnost a dílo. In: Dialog Evropa XXI, č. 1, roč. VI/1995
- VIEWEGHOVÁ 1997 — Pavla VIEWEGHOVÁ: Nový farní kostel sv. Václava. In: FILIP / HYHLÍK / VIEWEGHOVÁ 1997, 8
- VLČEK 1996 — Pavel VLČEK (ed.): Umělecké památky Prahy. Staré Město – Josefov. Praha 1996

- VLČEK 2000 — Pavel VLČEK (ed.): Umělecké památky Prahy. Pražský hrad a Hradčany. Praha 2000
- VLNAS 1997 — Vít VLNAS: Svatý Vojtěch v českém malířství a sochařství 19. a 20. století. In: Milena BARTLOVÁ (ed.): Sv. Vojtěch. Tisíc let Svatovojtěžské tradice v Čechách (kat. výst.). Praha 1997, 60–67
- VOLKMAN 2005 — Alois VOLKMAN: Via crucis – Via lucis – Via facti. Praha 2005
- VOLKOVÁ 1975 — Marie VOLKOVÁ: Nové dílo pro olomouckou katedrálu. In: Lidová demokracie, 3. 3. 1975
- VOLKOVÁ 1976 — Marie VOLKOVÁ: Obnova olomoucké katedrály. In: Lidová demokracie, 12. 5. 1976
- VOLKOVÁ 1993 — Marie VOLKOVÁ: Velké dílo v malém kostele. In: Lidová demokracie, 18. 8. 1993
- ZEINDLER 2002 — Matthias ZEINDLER: Der Raum der Kirche. Perspektiven aus Theologie, Architektur und Gemeinde. Horw 2002
- ZÍTKO 2007 — Jáchym Dalimil ZÍTKO: Stručné dějiny emauzského opatství v Praze a soupis umělecko-historické literatury v knihovně opatství. Praha 2007

**Časopisy (tematicky zaměřené na sakrální umění):**

- Amen č. 4, roč. 2/1998 – Chrám
- Amen č. 10, roč. 3/1999
- Amen č. 11, roč. 4/2000
- Era 21, č. 4, roč. 2/2004 – Sakrální architektura
- Katolické noviny, 18. 6. 1976 – Karel Stádník: Aleluja
- Kunst und Kirche
- Das Münster
- Naše rodina, 4. 1. 1989
- Naše rodina, 8. 11. 1989
- Salve č. 4, roč. 14/2004 – Sakrální architektura
- Salve č. 1, roč. 17/2007 – Teologie (a) umění
- Souvislosti 2/1994 – Umění, sakrální, kýč
- Teologie a společnost č. 5, roč. 4/2006 – Posvátný prostor
- Umění a řemesla 3/1991 – Současné křesťanství a současné umění
- Universum 2/2008

**Další zdroje:**

Osobní rozhovory s Karlem Stádníkem a jeho rodinou v lednu–březnu 2006, s kanovníkem Metropolitní kapituly u kostela sv. Víta, Václava a Vojtěcha R. D. Miroslavem Vágnerem v březnu 2006 a dcerou K. Stádníka PhDr. Markétou Seluckou CSc. v letech 2010 a 2011. O realizacích Karla Stádníka pro benediktinský klášter a baziliku sv. Markéty v Břevnově mi poskytl informace, plány a archivní i vlastní fotografie Mgr. Petr Linart. Podnětné informace jsem získala také díky Mgr. Josefu Faktorovi z Archivu Arcibiskupství pražského, který mi umožnil nahlédnout do dokumentů v osobní složce Karla Stádníka.