

SALVE

Revue pro teologii a duchovní život

C. V. Pospíšil OFM – Chrám jako symbol přebývání Boha v člověku

P. Kopeček – Směrnice biskupských konferencí

N. Schmidt – Duch vane, kam chce

M.-A. Couturier OP – Le Corbusier: Ronchamp

Kláster Matky Boží v Novém Dvoře

Rozhovor s Klementem Richterem

sakrální architektura



4/04

A handwritten signature or mark in the bottom right corner, possibly reading 'rk'.



Obsah

Editorial / 3

Martin Rusina

Katolický kostel pro Prahu – diplomní projekt / 7

Prostor kostela utváří víru někdy hloubě

Rozhovor s Klementem Richterem / 13

Pavel Kopeček

Posvátný prostor a směrnice biskupských konferencí / 29

Ctírad Václav Pospíšil OFM

Chrám jako symbol přebývání Boha v člověku a mezi lidmi / 37

Aleš Filip

Chrámy snivců

Ideální architektura středoevropského fin-de-siècle / 45

Norbert Schmidt

Duch vane, kam chce

portrét Marie-Alain Couturiera OP / 55

Marie-Alain Couturier OP

L'Art Sacré – vybrané texty / 77

Le Corbusier

Poslední sbohem příteli / 87

Rozhovor s Dom Samuelem OCSO / 91

Legenda k obrazovému doprovodu / 105

Recenze / 107

English Summary / 113

Rejstřík článků ročníku 2004 / 117

Editorial

Vážení čtenáři,

poslední číslo 14. ročníku revue *Salve* je věnováno sakrální architektuře. Naše rozhodnutí věnovat jednotlivá čísla přesně danému tématu dává možnost, abychom se jednotlivými problémy zabývali hlubším způsobem a z různých úhlů. Také je snazší oslovit případné autory článků s konkrétním námětem, a rovněž tak i výběr překladů se koncentruje na vymezenou otázku. Diskuse redakčního týmu má své hranice a nerozsbíhá se tak snadno za vzdálenými kuriozitami. Tato pozitivita však mají i svůj rub. Jednak ne každý čtenář chce věnovat celou svou pozornost nadhozenému tématu, jednak i pro mne je velmi nesnadné vyjadřovat se zasvěceným způsobem k oblastem, kde se cítím jako laik.

Existuje však přece jeden důvod, proč jsem se rozhodl napsat tento editorial sám, aniž bych požádal o tuto službu našeho výkonného redaktora, architekta Norberta Schmidta. Umění, v kterém architektura hraje královskou roli, patří k pramenům teologického poznání. První a rozhodný krok směrem ke kráse učinil v teologii největší učitel Západu, sv. Augustin. Melchior Cano OP, zakladatel novodobé teologie, jeden ze salamanských profesorů, plně rozpracoval prameny teologického poznání ve svém díle *Libri XII de locis theologicis*. S touto metodologií rozvíjenou a doplňovanou naposledy Otcem Yvesem Congarem OP jsem seznamoval studenty prvního ročníku teologické fakulty v Olomouci po celých deset let a před tím patnáct let v rámci ilegálního studia dominikánských studentů v bývalém Československu. Mým společníkem, či ko-asistentem při tomto tématu byl Mistr Jaroslav Šerých, akademický malíř, který uváděl posluchače a posluchačky denního studia CMBF Univerzity Palackého v Olomouci do tajemství abstraktního náboženského umění. Byly to jak pro studenty, tak pro mne nezapomenutelné hodiny, kde nejpodstatnější částí celodenní přednášky byla diskuse.

K podobné diskusi vás nyní zvu nad nabídnutými pojednáními čtvrtého čísla *Salve* 2004. Máte možnost diskutovat s Le Corbusierem, jehož dílo či odraz jeho díla prostupuje i další statě, ať je to pojednání Otce M.-A. Couturiera OP, nebo rozhovor s Otcem Samuelem OCSO, který nás seznamuje s novým dílem sakrální architektury kláštera Matky Boží v Novém Dvoře, aniž by opomíjel autora stavby, architekta J. Pawsona. Architektura chrámu je úzce spojena s liturgickým životem. To je tématem rozhovoru s profesorem Klementem Richterem z Münsteru. Historik umění Aleš Filip i architekt Martin Rusina nám přibližuje každý z jiného ob-

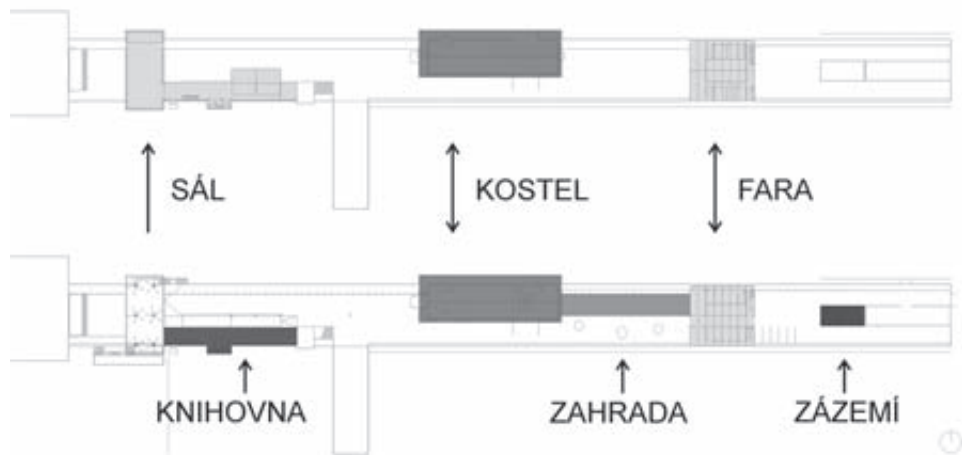
dobí představu chrámové architektury v kontextu doby. Otec Pavel Kopeček nám tlumočí, co říkají úřední směrnice římskokatolické církve o posvátném prostoru. Základní teologické téma nalézáme v článku profesora Ctirada Václava Pospíšila OFM.

Obnova katolicismu na přelomu 19. a 20. století není myslitelná bez známého hnutí *renouvaux catholique*, které vyrostlo z kořenů romantické obnovy francouzského katolicismu v úzkém spojení s obnovou řeholních řádů, především mnišských a mendikantských, tj. dominikánů a františkánů ve Francii. Tato obnova přerůstá ve 20. století do oblasti filozofické, teologické, literární, obecně řečeno kulturní, a zasahuje i obnovu samotné sakrální architektury. Náročná abstrakce, s kterou se potýká student děl sv. Tomáše Akvinského či Dunse Scota nebo salamanských profesorů, otevírá cestu porozumění novému abstraktnímu umění. Celé toto dílo není představitelné bez estetiky Jacquese Maritaina. To je hlavní téma článku Norberta Schmidta, kterým se pokouší načrtnout portrét Otce M.-A. Couturiera OP.

Co nebylo řečeno v nabídnuté diskusi slovem, vám dopoví obrazový materiál, který vypovídá o symbióze architektury, liturgie, meditace a odrazu krásy, o doteku toho, který je Krása. Proto má své místo v této diskusi i otázka, zda architekt posvátné stavby musí či má být věřící.

✠ fra Dominik Duka OP





Martin Rusina

Katolický kostel pro Prahu

**diplomní projekt na Škole architektury prof. Emila Přikryla
AVU Praha 2002/2003**

Rozhodl jsem se navrhnout kostel pro pražské město.¹

Poznal jsem slabiny českých kostelů moderní doby.²

Viděl jsem skvělé kostely stavitelů německé moderny.³

Zažil jsem duchovnost La Tourette a Ronchamp.⁴

Slyšel jsem o tichém soustředění mysli ve Vaalsu.⁵

Vím, že církev bojuje o své místo v sekulární společnosti.⁶

Vím, že hledá svou tvář a že hledá také podobu staveb pro ni určených.⁷

Vím, že architekti přitom špatně skrývají svou bezradnost.⁸

Cítím, že je to těžké, složité téma.⁹

Nevím, kam vede cesta, po níž jdu; tuším jen, kam nevede.

Nevím, co je kostel, tuším jen, čím není.¹⁰

stavbou profánní, samotnou, bez vztahu k lidem a Bohu, jimž slouží,
souborem laciných symbolů bez vazby ke smyslu biblických podobenství,
vyprázdněným monumentem falešné askeze,
liturgickým strojem mechanického naplňování víry,¹¹
kulturním domem, mateřskou školou, zdravotním střediskem s kaplí,
klubovnou zájmového kroužku na dvorku domů.

Kostel se nemá krčit, schovávat a skrývat,
nemá se podbízet, šálit a předstírat,
nemá se vypínat, vyvyšovat a hlásat,
nemá být věcí, vztaženou jen k sobě,
nemá být ukázkou úžasné chytrosti tvůrce,
nemá být pompézním výkřikem tvarů,
nemá být abstraktním rozkladem věcí,
nemá být poučkou, klenotem, vzorem.
Je to jen stavba, která trvá o něco déle.

Navrhuji kostel na pražské sídliště Černý Most II.¹²
 Zabírám ladem ležící plochu na střeše stanice metra,¹³
 nejvýchodnější výčnělek města.¹⁴
 Na pustém ostrohu uprostřed shonu¹⁵
 vymezují prostor ležící stranou všedního dne.¹⁶
 Přesto je vidět:
 Sprážené zdi tu stojí na dlouhém hřbetu:
 kostel a fara, knihovna a sál,¹⁷
 přístupné všem, kdo přijít chtějí, po mostě
 a po úzkých schodech z obou stran.
 Stavby jsou prosté, jen jak je třeba.
 Uvnitř je klidný prostor a světlo.
 Venku pak prostranství mezi budovami:
 náměstí, dvůr i zahrada jsou chráněny zdí.
 Jen do výše očí, aby se bylo kde opřít,
 tento kostel je dům, město i hrad.¹⁸

POZNÁMKY:

1/ Ze zjevných historických důvodů jsou to zvláště sídliště velkých měst, která u nás trpí nedostatkem kostelů, přestože vzhledem k velikosti těchto sídlišť počet věřících, kteří v nich bydlí, rozhodně není zanedbatelný.

K problému např.: Petr HOLUB: Úspěšná farnost v Butovicích nabízí servis na cestě k Bohu, *Hospodářské Noviny*, 18. 4. 2003; *Architekt* 10/2000; 1/2001

2/ Úroveň architektonických kvalit sakrálních staveb postavených v ČR po r. 1989 je bohužel dost nízká. Viz Jiří POMETLO: Sakrální stavby v českých zemích, *Stavba* 1/2000; k tématu též: *Architekt* 10/96, 10/2000, 10/2001; *Stavba* 1/2000

Literatura: Jiří VAVERKA a kol. *Nové Kostely a kaple z konce 20. století v České republice*, Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2001

3/ Zejména Rudolfa Schwarze, Emila Steffanna, Ottokara Uhla

Literatura: (1) Wolfgang PEHNT – Hilde STROHL, *Rudolf Schwarz – Architekt einer anderen Moderne*, Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje, 1997 (2) *Emil Steffann (1899–1968) Werk, Theorie, Wirkung*, Kunstreferat der Diözese Linz, 1999 (3) Rudolf SCHWARZ, *Vom Bau der Kirche*, Salzburg: Verlag Anton Pustet, 2001 (4) Ottokar UHL – Bernard SELBMANN, Noch ist alles offen – Raum als Instrument, Katholische Kirche St. Judas Thadäus in Karlsruhe-Neurent, in: *Kunst und Kirche*, 1/1990
 4/ Východiska a význam Le Corbusierových kostelů pro sakrální architekturu popisuje O. M. MÜLLER, Gestalttypen im Kirchenbau, *Deutsche Bauzeitung* 4/92; k tématu též André WOGENSCKY, *Le Corbusier a kaple v Ronchamp*, český překlad Michal Novotný, *Architekt* 1/2001

Literatura: (1) Willi BOESIGER – Hans GIRSBERGER, *Le Corbusier 1910–65*, Birkhäuser, 1999 (2) *Le couvent de la Tourette*, Parenthèses, 1987

5/ Viz Rostislav ŠVÁCHA, Stavitel zdí Hans van der Laan, *Stavba* 5/2002

6/ Vyznání obyvatel ČR podle sčítání lidu z 1. 3. 2001

Česká republika

obyvatelstvo celkem 10 230 060; z toho: 1. bez vyznání 6 039 991 (59%); 2. věřící 3 288 088 (32.1 %), z toho církev římskokatolická 2 740 780 (26.8%); 3. nezjištěno 901 981 (8.8%)

Hlavní město Praha

obyvatelstvo celkem 1 169 106; z toho: 1. bez vyznání 787 024 (67.3%); 2. věřící 286 567 (24.5%), z toho církev římskokatolická 206 039 (17.6%); 3. nezjištěno 95 515 (8.2%).

Zdroj: <http://www.czso.cz/cz/sldb/index.htm>

7/ Vývoj typologie sakrálních staveb po II. vatikánském koncilu se snaží reagovat zejména na změněné liturgické požadavky.

8/ viz Jiří POMETLO: Sakrální stavby v českých zemích, *Stavba* 1/2000

9/ Mimo půdu AVU jsem konzultoval s Tomášem Halíkem, profesorem Ústavu filozofie a religionistiky FF UK; architektem Norbertem Schmidtem; teoretikem architektury Jiřím Pometlem; Ing. Jelínkem, vedoucím Stavebního odboru Arcibiskupství pražského; Ing. Janou Lebedovou, vedoucí Odboru územního rozvoje MČ Praha 14.

10/ Oborová encyklopedie architektury uvádí následující definici: Kostel..., *budova pro křesťanské bohoslužby. Pro věřící bylo nutno vytvořit velký prostor, odkud bylo vidět k místu, kde byla konána mše, a pro oltář, kde se mše odbyvala, bylo nutno vyhradit posvátný prostor, přístupný kněžím a ministrantům. K. se začaly stavět za římského císaře Konstantina (4. stol. n. l.). Do té doby používali křesťané k bohoslužbám synagogy a soukromé stavby. Od 1. čtvrtiny 4. stol. se stala novou svatyní helénistická bazilika, která měla dvě hlavní části: apsidu a loď... Do konce 1. tisíciletí se v Itálii udržel konzervativní tvar k., kdežto v západní Evropě došlo u kostelů v části apsidy, tj. v chóru, ke značným změnám..., v dobách pozdějších znamenaly úplnou přeměnu hmot i prostorů k... Na vývoj k. ále měly vliv různé reformy mnišských řádů.*

In: Bohuslav SYROVÝ *Architektura*, SNTL, 1972

11/ Pojem „Liturgie-Maschine“ uvádí Wolfgang Pehnt v souvislosti s Rudolfem Schwarzem, který se odmítal přizpůsobovat „liturgickému funkcionalismu“. W. PEHNT, *Im Zeichen der Liturgiereform, Neuer Kirchenbau im Rheinland*, in: Wolfgang Jean STOCK (Ed.) *Europäischer Kirchenbau 1950–2000 European Church Architecture*, München / Munich – Berlin – London – New York: Prestel, 2002, s. 158

12/ Praha 14 je jednou z 57 městských částí hlavního města Prahy. Nachází se na severovýchodním okraji Prahy na území, které zahrnuje původní historické obce Kyje, Hloubětín a Hostavice a v nedávné době vzniklá sídliště Černý Most I a II. Správní obvod Praha 14 zahrnuje také MČ Dolní Počernice.

Černý Most se skládá výhradně z panelových sídlišť. Černý Most I s přibližně 1780 byty byl dokončen v roce 1980. Od roku 1985 se postupně staví jednotlivé stavby Černého Mostu II, kde

bude po dokončení 5. stavby celkem asi 7270 bytů. Nyní již bytová zástavba spolu s nákupním a zábavním Centrem Černý Most a nově vznikající Ikeou postupně vyplňují celý prostor mezi Kyjemi na západě a Horními Počernicemi na východě. Toto veliké území dostalo jméno podle mostu přes trať na Čelákovice poblíž severozápadního cípu katastru ČM. Z mostu dnes zbývá jen torzo.

Počet obyvatel ČM (k 8. 4. 2003) je 20 084.

Obyvatelstvo MČ Praha 14 podle náboženského vyznání: bez vyznání je 26 486 osob (71,5 %), věřících celkem 6 985 osob (18,8 %), z toho se hlásí 5 074 k římskokatolické církvi, 359 k Československé církvi evangelické, 290 k Československé církvi husitské, náboženské vyznání neznají u 3 598 osob.

Zdroj: <http://www.praha14.cz/>

13/ Stanice Metra B Černý most, uvedení do provozu 1998, generální projektant: Metroprojekt, a.s. Zmiňovaná plocha je střechou odstavného kolejiště stanice, která slouží jako parkoviště. Parkování je málo využíván pro svou relativně obtížnou dostupnost a pro dostatek parkovacích ploch před Centrem Černý Most. Přístup na plochu je po pojízdném mostě a po schodech vedoucích ze stanice metra. Rozměry parkoviště jsou cca 19,5 × 269 m.

14/ Konečná stanice linky B je rovněž významným uzlem integrované městské dopravy, konkrétně příměstských a linkových autobusů obsluhujících východní region Prahy.

15/ Využívaná plocha tělesa metra je vklíněna mezi velmi frekventovanou rychlostní komunikací, vedoucí Chlumeckou ulicí a autobusové nádraží. Nejbližší okolí stavby je opticky dominováno reklamními poutači hypermarketů. Černý Most je jednou z nejdynamičtější se rozvíjejících periferiálních oblastí Prahy. Dobudování trasy metra B, výhodná poloha u dálničního uzlu a dostatek volných ploch tvoří příznivé podmínky pro masivní investice. Zejména v okolí stanice Černý Most vyrostla během posledních let řada hypermarketů, z nichž nejznámější je Centrum Černý Most, na něž navazuje Zábavní Centrum Černý Most. K tématu: *Architekt* 7/2002

16/ Velmi charakteristický je pro toto místo velký kontrast mezi prostředím nových komerčních zón a socialistickým sídlištěm. Původní panelové sídliště Černý Most II z 80. let bylo doplněno novou bytovou výstavbou, realizovanou v průběhu 90. let v několika etapách. Výstavba ještě pokračuje. Nová zástavba sleduje převážně koncepci blokové zástavby s polootevřenými vnitroblokami a komerčním parterem; domnívám se však, že se zde bohužel nepodařilo vytvořit fungující alternativu pozdně socialistickému sídlišti, jehož známé problémy přetrvávají.

17/ Jsem přesvědčen o smysluplnosti komunitních center. Chápu potíže, které farnostem vznikají při financování novostaveb. Přesto nejsem zastáncem příliš univerzálních prostorů, zejména na sídlištích, která přes svou přísnou funkční diferenciaci často trpí nejednoznačností a nečitelností staveb.

18/ *kostel*, z lat. *castellum* (hrad); něm. *Kirche*, z řec. *kyriakon* (dům Páně), podle Bohuslav SYROVÝ *Architektura*, SNTL, 1972

Literatura:

- (1) Wolfgang Jean STOCK (Ed.) *Europäischer Kirchenbau 1950–2000 European Church Architecture*, München – Berlin – London – New York: Prestel, 2002
- (2) Jiří VAVERKA a kol. *Nové Kostely a kaple z konce 20. století v České republice*, Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2001
- (3) Ladislav HANUS, *Kostol ako Symbol*, Bratislava: Lúč – vydavateľské družstvo, 1995

Martin Rusina (* 1974) vystudoval fakultu architektury ČVUT v Praze a Školu architektury Prof. Emila Přikryla na Akademii výtvarných umění haus-Universität Weimar v Německu. V současné době láká „D.U.M. architekti“.



Prostor kostela utváří víru někdy hloubě

rozhovor s Klementem Richterem

V poslední době vyšlo několik dokumentů o liturgii – nový Úvod do misálu, encyklika Ecclesia de Eucharistia, instrukce Redemptionis Sacramentum. Papež vyhlásil Rok Eucharistie. Jaké tendence vidíte v současné církvi u tématu liturgie?

V současnosti v římské Kongregaci pro bohoslužbu bohužel existují některé rozporuplné tendence. Je na jedné straně správné, aby se připomínal řád liturgie, na straně druhé není příliš prospěšná instrukce jako *Redemptionis Sacramentum*, protože zůstává pouze na právní rovině. Bylo by lepší argumentovat teologicky a zdůraznit radost z chvály Boha v liturgii. To udělali například němečtí biskupové ve svém pastoračním listu *Střed a vrchol celého života křesťanského společenství, Impulzy k živému slavení liturgie* (*Mitte und Höhepunkt des ganzen Lebens der christlichen Gemeinde, Impulse für eine lebendige Feier der Liturgie*, Die deutschen Bischöfe 74, Bonn, 24. 06. 2003), vydaném k 40. výročí liturgické konstituce *Sacrosanctum Concilium*. V něm označují „liturgickou obnovu jako úkol, který trvá“ a uvádějí, že „nečinnost je krokem zpět“. Důležitější je přepracování *Všeobecného úvodu do římského misálu*, který nebyl v podstatě oproti předchozímu vydání změněn a který tvoří vlastní teologický základ jak pro slavení eucharistie, tak pro utváření liturgického prostoru (srov. čl. 288–318). Papež Jan Pavel II. ostatně cíle liturgické reformy neustále podporoval, právem ale také poukazyval na problémy při jejich uskutečňování ve farnostech. Ve svém listu *Vicesimus quintus annus* si přeje, aby církev znovuobjevila „silný popud Ducha“, který „pocitovala v onom okamžiku, když se připravovala, diskutovala, odhlasovala a zveřejnila konstituce *Sacrosanctum Concilium* a když zakoušela její první konkrétní účinky.“

Co to znamená pro architekturu?

Zde už přes zmíněné retardující tendence neexistují žádné změny, protože základ tvoří *Úvod do misálu*, který se od roku 1969 celkově nezměnil. Když ale říkáte „architektura“, je třeba poukázat na to, že k tvaru stavby žádná vyjádření učitelského úřadu vůbec neexistují. Od architektury se požaduje to, co popisuje čl. 294: „prostor kostela má být utvářen tak, aby zároveň odrážel strukturu shromážděného společenství věřících, umožňoval jeho správné členění a usnadňoval každému

správné vykonávání jeho služby.“ Přitom musí „vytvářet uzavřený celek, aby se jasně vyjádřila jednota celého svatého lidu.“

Jak hodnotíte vliv II. vatikánského koncilu? V čem je tato největší reforma liturgie v dějinách církve tak významná, zlomová?

Už první věta liturgické konstituce, která je zároveň také první větou II. vatikánského koncilu, ukazuje, že cílem nebyla reforma liturgie pro ni samu. Jde spíše o to „neustále prohlubovat křesťanský život věřících, lépe přizpůsobit potřebám naší doby instituce podléhající změnám, podporovat všechno, co může přispět k sjednocení všech věřících v Krista...“ (SC 1). Jde tedy – tak to tehdy napsali biskupové celé německé jazykové oblasti – „o obnovu a posílení náboženského života prostřednictvím liturgické obnovy; abychom my a naše farnosti uprostřed všech nebezpečí, která dnes doléhají na víru jednoho každého křesťana, nacházeli cestu k zmrtvýchvstalému Pánu, který je v liturgii přítomen a působí v ní.“

Podstatné aspekty reformy spočívají ve změně perspektivy. Šlo-li předtím mnoho staletí přednostně o provádění *cultus debitus*, kultu, kterým jsme Bohu povinni, který vykonával za věřící klérus, chápe se dnes liturgie podobně jako v rané církvi jako jednání všech pokřtěných. Místo liturgie pro lid jde o liturgii celého lidu. Stojí za tím trochu jinak akcentovaná ekleziologie, porozumění církvi, které nemá na zřeteli jen objektivní kult, nýbrž také subjektivitu všech věřících.

Stejně tak důležité je, že se už nezdůrazňuje reálná přítomnost Ježíše Krista v liturgii pouze pod eucharistickými způsoby. Vysoce inspirativní pro stavbu kostelů je především čl. 7 *Úvodu do misálu*. Zde totiž stojí: „V eucharistickém slavení, které ve všech dobách zpřítomňuje Kristovu oběť kříže, je Kristus skutečně přítomný ve společenství, které se v jeho jménu shromažďuje, v osobě nositele úřadu, v jeho slově, stejně tak jako bytostně a trvale pod eucharistickými způsoby.“ Zde se uvádí na prvním místě shromáždění, což odpovídá Kristovu zaslíbení: „kde jsou dva nebo tři shromáždění v mém jménu, tam jsem mezi nimi.“ (Mt 18,20)

Tím jsou naznačeny základní změny liturgického prostoru. Musí se zvláště zvýraznit místa, která představují Kristovu přítomnost, tedy: společenství věřících, předsedající kněz, místo hlásání Božího slova a pak samozřejmě také stůl Večeře Páně, jak se v liturgických knihách nazývá oltář. Jestliže je Kristus přítomen uprostřed svého shromáždění, jestliže se zpřítomňuje mystérium v liturgii uprostřed společenství, pak je k tomu nutné pozměněné uspořádání prostoru. Předkoncilní liturgie byla zaměřena na Pána, který přichází od východu. Byla zaměřena na Nejsvětější svátost, která se uctívala ve svatostánku nad oltářem celebrace na vý-

chodní zdi. K tomu bylo zapotřebí uspořádání, které jsem – promiňte mi trochu drastický způsob vyjádření – už jednou srovnal s autobusem: „všichni sedí za sebou natočení stejným směrem a na řidiče se za jízdy nesmí mluvit.“ Nyní jde ale při liturgii opět o dialog s Bohem. On svolává své společenství, které mu odpovídá v modlitbě; mluví k věřícím ve čteních Písma a oni mu děkují, chválí ho a směřují k němu také své přimlavy. Když je Kristus přítomen uprostřed svého shromáždění, jde tedy o jinou formu komunikace. A to například vysvětluje, proč se oltář odpoutává od zdi a umísťuje zřetelněji do středu prostoru.

Nejpřesvědčivější stavby se ale v Německu postavily v období mezi válkou a koncilem, alespoň mě se to tak jeví. Myslím především na kostely Rudolfa Schwarze a Emila Steffanna...

Liturgická obnova skrze II. vatikánský koncil se vrací k liturgickému hnutí první poloviny 20. století působícímu především v Německu, Belgii a Francii. Bylo to hnutí zdola, které se nejprve nesetkalo se souhlasem biskupů, nebo dokonce Říma. Ale už v roce 1956 označuje papež Pius XI. toto liturgické hnutí za „průlom Ducha svatého v církvi“. Na koncilu pak biskupové z celého světa potvrzují to, co bylo připraveno zde ve střední Evropě.

V Německu se liturgické hnutí projevilo i ve stavbách kostelů, a to především skrze dva architekty, které jste uvedl, ale dala by se uvést ještě celá řada dalších. Začíná to už v roce 1930. Tehdy přestavěl Rudolf Schwarz společně s Romano Guardinim na hradě Rothenfels u Mohanu – což bylo jedno ze základních ohnisek liturgického hnutí – kapli a rytířský sál ve smyslu toho, co koncil později potvrdil. Emil Steffann postavil v roce 1956 – kdy na nějaký koncil ještě nikdo ani nepomyslel – dva kostely, ve kterých posunul oltář do středu shromáždění. Věřící stáli kolem něho ze tří stran, zatímco čtvrtá strana, apsida, zůstala vyhrazena liturgickým službám a sboru. Zcela zničená katedrála v Münsteru (Vestfálsko) byla nově postavena tak, že se oltář posunul do křížení. Celosvětově to snad byla první katedrála, ve které obstoupili věřící společně s klérem oltář ze čtyř stran. A münsterská katedrála představuje ještě dodnes platnou stavbu. Ve stejném roce vytvořil Steffann novostavbu kostela Sv. Vavřince v Mnichově-Gernu, dodnes stojící inkunabuli kostelů liturgického hnutí. A dodnes se na této stavbě nemusí nic měnit.

Dnes se situace na poli sakrální architektury označuje slovem „pluralitní“. Jedni to vidí jako velkou výhodu, druzí však vyzdvihují negativa této situace: „Žijeme v době úpadku, kdy se už neumí ani tak samozřejmá věc, jako je stavět kostel.“ Co si o této pluralitě myslíte?

Kdo dnes hovoří o zániku, neví nic o vývoji stavění kostelů v průběhu dějin křesťanství. Srovná-li se například domovní kostel (Hauskirche) z rané doby s gotickou katedrálou nebo barokními prostory kostela, pak může sotva existovat větší rozdílnost a pluralita. A výrok liturgické konstituce, že „si církev nikdy nepřivlastňovala žádný umělecký sloh“ (SC 123), potvrdil tento vývoj také pro budoucnost. S uniformní, jednotnou stavbou kostelů se setkáváme vlastně teprve od konce 19. století. Tehdy byl křesťanský světový názor v hluboké krizi. Křesťanství, mnohokrát už prohlášené za mrtvé, se vzhledem k této tísní stáhlo do ghetta. Nebyla snaha vyrovnávat se s otázkami doby, ideál se spatřoval v návratu k formám středověké zbožnosti. Tak jako tehdy v teologii dominovala neoscholastika, při stavbě kostela se upřednostňoval (novo)románský a (novo)gotický stavební sloh. Platí tedy to, co pak v roce 1912 nařídil kolínský kardinál Antonius Fischer: „nové kostely je nutno stavět zpravidla jen v románském a gotickém slohu, resp. v takzvaném přechodném stylu.“

Mimochodem, pojem „pluralita“ nepovažují pro tuto problematiku za dobře zvolený. Mluvil bych o „pluriformitě“. Obsahově jde ve všech stavbách kostelů o totéž mystérium, o slavení víry v liturgii skrze Ježíše Krista a spolu s ním. A v dějinách liturgie se ukazuje, že je to možné ve značně rozdílných podobách prostoru.

Mohl byste v krátkosti načrtnout určité etapy v sakrální architektuře v Německu ve 20. století?

Velmi dobrý přehled o tomto vývoji poskytuje můj kolega z Bonnu Albert Gerhards v článku o Prostorech pro aktivní účast (Räume für eine tätige Teilnahme, in: W. J. STOCK (Hrsg.), *Europäischer Kirchenbau 1950–2000*, München, 2002, s. 16 až 32), přičemž už tento název objasňuje, jakým směrem se stavba kostelů v této době ubírala.

V období po druhé světové válce bylo během velmi krátké doby postaveno takové množství kostelů jako sotva kdy před tím. Jen mezi rokem 1948 a 1968 se v západním Německu postavilo asi 6 000 nových kostelů, ve Francii 4 000 a v Rakousku kolem 500. V roce 1949 vydala liturgická komise německých biskupů *Směrnice pro utváření Božího domu v duchu římské liturgie* (*Richtlinien für die Gestaltung des Gotteshauses aus dem Geist der römischen Liturgie*). Zde zaznívalo účelové určení: „křesťanský Boží dům je požehnaná a – i nezávisle na eucharistii – zvláštní Boží přítomností naplněná stavba, ve které se shromažďuje lid. Zde se setkává (pořadí znamená zároveň stupeň důležitosti) za prvé a především, aby slavil obnovení Kristovy oběti vykoupení; za druhé, aby přijímal ovoce Kristovy

výkupné oběti ve svatých svátostech; za třetí, aby slyšel Boží slovo; za čtvrté, aby vzdával hold Kristu, přítomnému v eucharistickém chlebě; za páté, aby se věnoval mimoliturgickým pobožnostem.“ Tento text naznačuje základní východiska při stavění kostelů v poválečné době. Prostorová dispozice je inspirována myšlenkou liturgického hnutí, pozitivním zhodnocením celebrace čelem k lidu jako optimální komunikace mezi presbyteriem a prostorem věřících. Přesto jsou tyto části od sebe jasně odsazeny, takže se zachovává klasické dvojí dělení na prostor oltáře a prostor věřících. Oddělení prostřednictvím oltářní mřížky, resp. lavice pro přijímání, se ještě považuje za samozřejmé. Ale právě už v této době existovaly pozoruhodné odchylky od tohoto pravidla, třeba u staveb Emila Steffanna.

Důsledky liturgické reformy koncilu byly pro prostor kostela značné. Nejdůležitější novinky lze shrnout například takto:

- koncentrování na jeden jediný, volně stojící oltář – zřeknutí se postranních a vedlejších oltářů (umožněno skrze zavedení koncelebrace)
- oddělení oltáře a místa uchovávání eucharistie – svatostánku, který teď může být umístěn ve vlastní kapli
- zavedení pevného místa pro hlásání slova (ambon) v blízkosti oltáře, čímž se kazatelna stává v kostelní lodi nadbytečnou
- zavedení pevného místa pro kněze, který vede bohoslužbu
- změna ritu přijímání, čímž pozbývají funkci lavice pro přijímání, jejichž původní účel ohraničení chórové oblasti se stejně již nejevil jako nutný
- změna funkce křtitelnice na základě ustanovení žehnat vodu při každém slavení křtu mimo velikonoční dobu; přemístění místa křtu z vstupní oblasti do místa, které je viditelné celému shromáždění
- změna praxe pokání, zavedení zpovědních místností a redukce zpovědnic

Vědomí těchto změn se nicméně ve farnostech proměňuje celkem rozdílně. Proto také existují různá uspořádání vnitřních prostorů. Požadavky koncilní liturgické reformy se přijímají pozvolna, a tak je nemálo kostelů, které byly v posledních 40ti letech dvakrát, nebo dokonce třikrát přestavovány. Bezprostředně po koncilu byl oltář většinou jen trochu posunut dopředu, doplnil se ambon a sedadlo pro kněze. Teprve s pomalu rostoucím vědomím, že nositelem a subjektem liturgie je společenství samo, se postupně tyto změny ukazovaly jako nedostatečné. Tak se někde oltář posouval stále dál mezi shromáždění.

Vzhledem k této rozmanitosti a také vzhledem k mnohým nejistotám zveřejnila liturgická komise německé biskupské konference v roce 1988 *Směrnice pro stavbu a utváření bohoslužebných prostorů* (*Leitlinien für den Bau und die Ausgestaltung von*

gottesdienstlichen Räumen, 5. vydání v roce 2000). Tento text vychází ze zásadní jednoty prostoru kostela. Vzájemnost křesťanského kněžství se prostřednictvím hierarchického uspořádání shromáždění neodstraňuje. Jasně se tedy popisuje rozdělení na místa pro zvláštní účastníky (např. místo předsednictví) a na zvláštní místa (např. oltář). Přitom je důležité, aby se různé aspekty liturgického dění neabsolutizovaly. V zúženém pohledu, který je zaostřen pouze na pozemské společenství při slavení liturgie, může docházet k čistě horizontálnímu chápání křesťanské bohoslužby. Na straně druhé se lze také setkat s absolutizováním myšlenky eschatologického směřování „versus orientem“ nebo s pochopením liturgie, které favorizuje jen charakter uctívání. V liturgii, která se chápe jako dialog, patří ale obě dimenze k sobě. Jednou se obrací Bůh ke shromáždění v hlásání slova, pak se ale obrací také společenství k Bohu v chvále, díky a prosbě. Přitom se mohou jednotlivé aspekty rozdílně zdůrazňovat, jak to dokládá i mnohost prostorových konceptů ve druhé polovině 20. století.

Na západě – především v Holandsku, Německu, Belgii a Anglii – je zhruba od sedmdesátých let znatelná silná vlna sekularizace, úbytku účastníků bohoslužeb a s tím spojeného „vyprazdňování“ kostelů. V Čechách a na Moravě se během 90. let, co se kvantity týká, kostely čile stavěly. Bylo nutné naplnit potřebu, která vznikla v zemích tzv. východního bloku potlačováním náboženské svobody komunistickou diktaturou. Je však málo pravděpodobné, že by se nám tato nová vlna odkřesťanštění, která přichází spolu se svobodnou společností, vyhnula. Mohl byste nám tuto situaci a s ní spojené problémy na poli sakrální architektury přiblížit?

Sekularizační vlna vychází po sjednocení obou německých států v roce 1990 z bývalé NDR. Tam je jen asi 3 % katolíků. Sociologové potvrzují, že bývalá ČSSR i NDR byly nejateističtějšími společnostmi světa. Ale v Německu se projevil celkově klesající počet návštěvníků kostelů už před druhou světovou válkou. Chodilo-li ještě skoro 50 % všech katolíků v roce 1950 v neděli do kostela, je to dnes něco pod 20 %, přičemž bezprostředně po koncilu se zaznamenal nejprve nárůst. Jestliže je dnes v Německu nutné slučovat farnosti, pak to není možno přičítat jen snižujícímu se počtu věřících, ale především také akutnímu nedostatku kněží. Pokud jde o udržování církevních staveb, hraje velkou roli rapidní pokles příjmů z církevní daně. Kvůli velkým nákladům již nelze udržovat všechny kostely. Následkem je využívání kostelů pro jiné funkce a také jejich prodej, v ojedinělých případech i demolice (srov. k tomu sešit německých biskupů *Änderung der Nutzung von Kirchen* z roku 2003). Nejméně bolestivé je to tam, kde byly po druhé světové válce kostely postaveny levným způsobem a dnes už je není mož-

né sanovat. Přinejmenším z katolické strany je patrná snaha zachovat umělecky cenné prostory, jako jsou románské nebo gotické stavby. V malých vesnicích východního Německa, kde už nejsou žádní křesťané, si kupodivu občané zachování bohoslužebně nevyužívaných kostelů přejí také. Podmínkou je ale nalézt pro ně vhodnou funkční náplň, třeba jako banky či spořitelny. Kde se staly kostely pro dnešní farnosti příliš velkými a kde už je nelze finančně unést, je možné přemýšlet také o přestavbě. Tak se leckde liturgický prostor zmenšuje a vestavují se různé prostory k potřebě farnosti. Jde o velmi diferencovaný vývoj, který v Německu právě začal, ale například ve Velké Británii a v Holandsku už daleko pokročil.

Ostatně takové vývojové periody lze nalézt už i v dřívějších dobách. Vzpomeňme jen na Francouzskou revoluci, která mnoho kostelů zničila nebo také jinak využila – například pro vojenské účely. Nemalý počet těchto staveb se dnes opět využívá pro bohoslužbu. Záleží tedy především na tom, aby se fyzický prostor co možná nejvíce zachoval. To se ale podaří jen tehdy, když se nějakým způsobem využívá. Církev se proto snaží, aby se kostely určené pro jiné využití přestavovaly tak, aby se daly v případě potřeby opět kdykoli přeměnit v liturgický prostor.

Jedna z Vašich základních tezí je, že kostel vždy odráží sebepochopení církve dané doby. Když se podíváte na kostely druhé poloviny 20. století v Německu, jaké sebepochopení čtete?

Odpověď na tuto otázku vyplývá už z toho, co jsem řekl před tím. Jestliže se celá obec chápe jako nositelka liturgie, pak musejí této myšlenky communia jasněji odpovídat i prostory. Před koncilem se církev popisovala předně jako tělo Kristovo, přičemž se tato kristologická akcentace vyjadřovala především v tom, že oltářní prostor byl určitým způsobem chápán jako hlava Kristova a prostor pro věřící pak představoval farnost jako Kristovo tělo. Tento koncept vedl v první polovině 20. stol. především k takzvaným kostelům typu cesty (Wegekirchen), ve kterých byly oltář a oltářní služby od lavic věřících často značně vzdáleny. Samozřejmě že obraz těla Kristova zůstává platný i dnes, ale na II. vatikánském koncilu se rozvinula také teologie Božího lidu právě s důrazem na myšlenku communia – společenství. Přitom se už liturgie nechápe tak, že jednotlivec stojí jaksí sám před Bohem, i když v plném kostele. Cesta k Bohu se zde i v liturgii chápe jako cesta středem společenství těch, kteří ji společně slaví. To pak znamená, že mi nemohou být lhostejní ani ti, kteří stojí vedle mě. Výrazem toho je pozdravení pokoje, ve kterém se odehrává vědomý příklon k dalším spoluúčastníkům liturgie. Podle různého zdůraznění těchto aspektů se dosahuje i rozdílných řešení v utváření prostoru.

Kde se lze dočíst konkrétnější návody a úvahy, jak dnes stavět kostely?

Zmínil jsem již vlastní základ, který se nachází ve *Všeobecném úvodu do římského misálu*. Pro Německo je pak možno uvést již zmíněné dokumenty. Ohledně vývoje ve druhé polovině 20. století odkazují na citované Stockovo dílo, které je napsáno jak v němčině, tak v angličtině. Co se týká nejaktuálnější diskuse v německé jazykové oblasti, je třeba poukázat na práci *Prostory pro communio, Hledání přiměřené podoby prostoru katolické liturgie*, (*Communio-Räume, Auf der Suche nach der angemessenen Raumgestalt katholischer Liturgie* vydané Albertem Gerhardsem, Regensburg, 2003). Zde naleznete předně historické podklady pro to, že současné úvahy mají svou bázi již v prvních staletích dějin církve. Kromě toho se představují koncepty prostoru liturgického hnutí. Dále se projednává otázka směřování modlitby a pak se ukazují především praktické příklady, přičemž se pojem „prostor pro communio“ vztahuje především na uspořádání jednotlivých míst liturgie uprostřed obce, která se kolem nich shromažďuje.

Jaké jsou dnes aktuální půdorysné modely liturgického prostoru?

Když se vychází z toho, že ve středu vytváření liturgického prostoru stojí koncilní myšlenka slavení mystéria uprostřed společenství (už jsem poukázal na různé způsoby přítomnosti Ježíše Krista v liturgii), existuje veskrze mnoho možností. Už Rudolf Schwarz ve 30. letech minulého století poukázal na možnosti uzavřeného a otevřeného kruhu. To je model, kde společenství obklopuje oltářní prostor ze tří stran a předsedající a snad také sbor tvoří stranu čtvrtou, stojí tedy tam, kde byla dříve apside.

Uzavřený či otevřený kruh odpovídá vlastně tomu, co lze označit jako „circumstantes“. Tento pojem se vyskytoval už v římském kánonu mše, dnešní první eucharistické modlitbě. Jen byl před koncilem vztahován pouze na oltářní službu, ne na celé společenství.

U německých kostelů se ale většinou uplatňoval model cesty (Wegekirche), tedy model, kdy oltářní prostor a prostor pro společenství stojí jasně proti sobě, přičemž věřící jsou seřazeni v lavicích za sebou s pohledem dopředu, na východ. Od koncilu se toto jasně nasměrování, při kterém stál kněz zády k lidu, trochu uvolňuje skrze celebraci „versus populum“. Oltář se u těchto kostelů jen něco málo povysunul dopředu. Někteří se pozastavovali nad tím, že nyní stojí kněz vlastně tam, kde se dříve naskýtal pohled na svatostánek. Tak nějak to popisuje kardinál Joseph Ratzinger ve své knize *Duch liturgie (Der Geist der Liturgie)*. Přitom je ještě jednou třeba poukázat na to, že tento model osově směřovaného kostela typu

cesty v žádném případě neexistoval od nepaměti. Kostelní lavice existují vlastně teprve od doby reformace – v evangelických kostelích k sezení, v katolických ke klečení. Před tím chodili věřící vždy na ta místa, kde se konala konkrétní liturgická akce. Při kázání tedy ke kazatelně a při slavení eucharistie k oltáři, který stával v katedrálách před stěnou lettneru, za nímž se konala liturgie kléru. Klerikové při zpěvu žalmů stáli v chórových lavicích vzájemně proti sobě. Proto také název chórový prostor. Tento model se uplatňoval také v řádových společenstvích. Zde se do chórového prostoru chodilo společně vícekrát za den na liturgii hodin a stálo se, resp. sedělo, navzájem proti sobě. Ambon pak stával uprostřed mezi lavicemi na jednom konci, oltář pro každodenní společné slavení eucharistie na druhém.

Tato forma, která se podobá elipse se dvěma ohnisky, s ohniskem stolu slova a stolu eucharistie, se už asi dvě desetiletí zvažuje jako ideál modelu pro liturgii každého společenství. Nejedná se zde tedy o nic zásadně nového, nýbrž o formu, která v řádových společenstvích existovala vždy a která už existovala také v církvích prvního století. Dá se poukázat na béma, zvýšené místo pro bohoslužbu slova, které se nacházelo v syrských kostelech v centru prostoru, ale také na kostely v Římě. Například sv. Kliment, kde stojí ambony uprostřed kostela.

O tomto prostorovém uspořádání se diskutuje v citované knize *Communio-Räume*. Řada kostelů byla již tímto způsobem přestavěna, například novobarokní kostel sv. Antonína v Pasově nebo kostel Naší milé Paní v Aarhus v Dánsku v 90. letech. V roce 1997 se ve Westerlandu na ostrově Sylt realizovala podle tohoto modelu novostavba – kostel sv. Kryštofa. Přitom existují ještě i meziformy jako například takzvaná u-forma. Je sice otevřená na východ, ale ambon a oltář jsou umístěny uprostřed shromáždění. Příkladem může být kostel sv. Barbory v Moers na dolním Rýnu.

Hovoří se o dvou ohniscích, o stolu slova a stolu eucharistie. Do jaké míry, či v jakém smyslu mají opravdu rovnocenné postavení? Neskřývá se zde určitý schematismus, tedy opět určitá ideologie?

Jestliže se v římských dokumentech požaduje vlastní stůl slova, tedy ambon, který se má navrhnout tak, aby svým významem odpovídal stolu eucharistie, oltáři, pak to není jistě žádná ideologie. Musíme si uvědomit, že hlásání slova, vědomí přítomnosti Ježíše Krista v hlásání slova, a to nejen v hlásání evangelia, nýbrž ve všech spisech Starého a Nového zákona, hrálo mnoho staletí v katolické tradici malou roli. Žádná bohoslužba slova fakticky neexistovala. Pohlíželo se na ni jako na „předehru mše“ (Vormesse), která byla díky používání latiny navíc věřícím nesrozumitelná.

Právě vzhledem k tomuto vývoji je velice důležité, aby se pro hlásání slova znovu vytvořilo vlastní místo. V prvních staletích církve, kdy byla eucharistie slavena jen v neděli a denně se v kostele konaly jen ranní a večerní chvály, byl ambon během týdne nejdůležitějším liturgickým místem. V době, kdy se už slavení eucharistie nemůže kvůli nedostatku kněží konat denně, by měla jeho místo znovu zaujmout právě bohoslužba slova a při té se společenství shromažďuje právě kolem ambonu. Je ovšem důležité, aby se u ambonu nekonaly všechny možné další věci. *Úvod do misálu* požaduje, aby se zde přednášela jen čtení, žalm a velikonoční chvalozpěv *Exsultet* a též homilie a přímluvy. V článku 309 je jasně napsáno, že se má jednat zpravidla o „ambon pevný, ne o jednoduchý přenosný čtenářský pult“.

Smyslu ambonu lze porozumět jen tam, kde se výše uvedené skutečně naplňuje. Jistě, existují prostory, ve kterých může být ambon kontraproduktivní. Například v malých kaplích, kde pro ambon nezbyvá žádný vlastní prostor. Zde by mohly evangeliář nebo lekcionář stát na oltáři, což se mimochodem požaduje v *Úvodu do misálu* i pro každé slavení eucharistie – lekcionář či evangeliář má od začátku ležet na oltáři, odtud se bere pro čtení. Na oltáři nemá až do přípravy darů ležet nic jiného. Skoro ve všech našich kostelech však tento teologicky důležitý pokyn z Říma zdaleka nenaplnujeme. Proč vlastně?

Píšete, že liturgický prostor by měl být polycentrický. Souhlasím s tím, že by měl být otevřen různým liturgickým úkonům, ale jako architekt myslím na jednu obtíž. Totiž jak při takové polycentrickosti udržet určitou jednotu a ucelenost, jak vtisknout stavbě určitý výraz, poukázat na to „jediné“ podstatné?

Jak tohle dosáhnout, to teolog architektovi říci nemůže. Mohu jen dodatečně konstatovat, zda se to podařilo, nebo nepodařilo. „Polycentrický“ znamená, že v jednom prostoru kostela mohou existovat pro liturgické jednání, ale také pro tradiční zbožnost různá místa. Viditelné centrum prostoru by mělo být určeno stolem Večeře Páně, oltářem, a stolem slova, ambonem. Ale tím je popsána jen část liturgického života. Když se například v čl. 315 *Úvodu do misálu* uvádí, že svatostánek má být umístěn „v kapli vhodné pro soukromé uctívání a modlitbu“, pak to poukazuje na to, že svatostánek není žádným funkčním liturgickým místem. Existuje, protože eucharistie se musí uchovávat pro umírající a nemocné. A protože existuje, má také existovat možnost soukromého uctívání Ježíše Krista před svatostánkem. To je jen jeden příklad pro to, že v prostoru oltáře nemá stát bez rozdílu všechno, jak tomu bohužel ještě v mnoha kostelech je. Vezměme jako příklad slavení křtu. Křtěnec se přijímá u vchodu, odtud ho potom vedou spolu s celým společenstvím k bohoslužbě slova u ambonu, pak ke křestnímu prameni

a konečně k oltáři. Provádí-li se tyto úkony smysluplně, pak z toho vyplývá jakýsi druh procesí od jednoho liturgického místa k druhému. Jiný příklad: v blízkosti oltáře a ambonu by neměla být žádná místa pro devocionálie, které nepatří k centru eucharistie. Uctívání svatých nebo křížová cesta nejsou centrem liturgie. Mají ale velký význam pro osobní zbožnost. Proto by se měly umístit raději do vlastní kaple nebo do bočních lodí.

Co se týká polycentričnosti, tedy vícepólové struktury prostoru, velmi přesvědčivé příklady řešení se nabízí třeba v gotických katedrálách. V těchto velkých prostorech je ještě dnes klidně možné, aby se na různých místech prostoru konaly zároveň různé liturgie. To je samozřejmě možné jen ve velmi velkých stavbách, ale i menší kostely mohou dnes přesto mít oddělené oblasti pro slavení eucharistie, adoraci eucharistie, uctívání Marie a svatých, křížovou cestu, místo vzpomínky na zemřelé atd. Kdo vstoupí do takto jasně členěného kostela, hned uvidí, kde se koná to podstatné, a co je méně důležité. Existuje ještě mnoho kostelů, ve kterých je pomocí osvětlení zvýrazněn takzvaný hlavní oltář, většinou barokní, na východní stěně, takže oltář, na kterém se slaví Večeře Páně, vytvořený často bez větší péče, nelze vůbec vnímat jako centrum celého kostela. Zde se pro architekta nabízí náročný úkol. Měl by vhodnými prostředky přesunout hlavní důraz z chórového prostoru, který byl středem bohoslužby v dřívějších staletích, na prostor současného eucharistického slavení. Jestliže se mu to podaří, navíc aniž by se zničila umělecká díla a narušila celistvost prostoru, potom je to velkolepý architektonický výkon.

Přední teolog 20. století, dominikán Yves Congar OP, formuluje nejvyšší nároky na budovu kostela takto: „Některé kostely plní pozoruhodným způsobem úlohu být znamením existence a pravdy jiného světa. Tolik obrácení se přece událo, nebo alespoň začalo v Chartres jen proto, že se tam kámen a sklo staly znamením.“ Jak se díváte na tento požadavek znamení, symbolu, umění?

Samozřejmě má Yves Congar zcela pravdu. Dnes jen žijeme v době, ve které už z mnoha důvodů nemůžeme vytvářet prostory, jako je velkolepá katedrála v Chartres. Mohli bychom v určitém smyslu označit jako souhrnné umělecké dílo (Gesamtkunstwerk) liturgii samu, neboť je myslitelná jen s pomocí různých znamení. Obrazy, umělecká díla jsou v jejích službách, mají k ní vést, a ne od ní odvádět. Tak se to popisuje v *Úvodu do mísálu* v článku 318.

Zatímco v prvních letech po koncilu převládala při vybavování kostelů obrazy velká zdrženlivost, lze během několika málo posledních let vyzpozorovat určitou renesanci obrazů. V rámci komunikačního dění otevřeného vůči Bohu je nutné

reflektovat šance a hranice umění a především obrazů v jejich biblické a církevní tradici. A to je sotva možné, aniž by se poukázalo na vývoj novověkého a moderního chápání obrazu. Zatímco ve středověku a ještě dlouho potom byla hlavní zadavatelkou uměleckých děl církev, byl rozhovor mezi církví a uměním v novověku skoro přerušen. Ale křesťané, kteří chtějí skutečně žít ve své době, musejí do kostelů vnášet také umění své doby.

Zde je třeba uvážit mnoho věcí, třeba mnohost konceptů prostoru a obrazu v dějinách a také to, že liturgické shromáždění představuje primární obraz sám o sobě. To platí také o obrazovém charakteru prostoru pro jednání shromáždění. V roce 1996 vydali němečtí biskupové pracovní pomůcku s názvem *Liturgie a obraz. Pomoc pro orientaci (Liturgie und Bild. Eine Orientierungshilfe)*. Tam se celý prostor kostela chápe jako obrazné místo. A platí to samozřejmě také pro oltář, kříž, ambon, místo předsedajícího i pro používané předměty.

Jak se díváte na vztah umění a liturgie?

To se vlastně nedá popsat několika málo slovy. Právě umění má vždy vztah k transcendenci, odkazuje vždy nad sebe sama. Tak jsou umělecká díla potenciální cestou k Bohu a k víře. Mohou celostným způsobem povzbuzovat představivost, přiblížit nebo naznačit to, co je vznešené, či zcela transcendentní. Umění může provokovat, může být výrazem smutku, nářku a zoufalství. Může nás tak volat k zamyšlení a obrácení. Obrazy mohou být ale také výrazem oslavy Boha a díky za stvoření a vykoupení.

Zdá se mi důležité, abychom v našich kostelech neměli jen umělecká díla, která odrážejí zbožnost minulých dob. Ačkoli je vědomí minulosti důležité, nemůže se výraz naší zbožnosti vyčerpat jen v ní. Proto potřebujeme také umělecká díla dnešní.

Narážíme na další problém, na otázku monumentality, která se s kostelem tradičně spojuje. Například v některých českých a slovenských publikacích se o kostelu stále přemýšlí jako o dominantě, která by měla v urbanismu města spoluztvářet jeho centrum. Odpovídá toto uvažování ještě skutečnosti a reálnému postavení církve ve společnosti?

To záleží zcela na tom, jakou má vnější podoba kostela v rámci konkrétního urbanistického konceptu města funkci. V křesťanské společnosti tvořil kostel střed sídla. Se svými věžemi byl nejvyšší stavbou. Obojí už dnes neplatí. Nežijeme ani v křesťanské společnosti, která má kostel a křesťanskou víru ve svém středu, ani již dnes nemohou kostely konkurovat například mrakodrapům. Katedrála v New

Yorku, kdysi nejvyšší stavba ve svém okolí, dnes sahá sousedním mrakodrapům jen do výšky několika prvních pater.

Jště i dnes kostely tu a tam urbanistické akcenty města vyznačí. Před několika lety se tak stalo u katedrály v Evry u Paříže nebo u novostavby kostela Srdce Ježíšova v Mnichově. Jestliže se však dnešní církev vidí především ve své služebné funkci vůči společnosti, pak nebude vytvářet prostory, které dominují velikostí. Už zmíněný kostel sv. Vavřince v Mnichově koncipovaný Emilem Steffannem nepřekračuje výšku dvoupatrových domů ve svém okolí, a přesto na sebe upozorňuje například tím, že stojí v parku. V Karlsruhe-Neureutu umístil vídeňský architekt Ottokar Uhl v roce 1990 v jedné nové čtvrti kostel v centru tak, že na první pohled není vůbec poznat, že jde o kostel. Přesto svým tvarem poutá pozornost.

V každém případě by monumentalita neměla být pro dnešní architekturu cílem. Stavba kostela musí odpovídat tomu, co dnes pro naši konkrétní společnost znamená být křesťanem.

Nedá se Vám, že se v debatách o interreligiózním, ekumenickém kostele zadními vrátky vrací otázka multifunkčního prostoru, která byla zdálo by se už překonána?

Jsem vskutku přesvědčen, že debata o multifunkčním prostoru by se neměla znovu oživovat. Něco jiného však je, když chudá obec musí prostor pro liturgické slavení využívat také pro mnohé další aktivity. Není tomu jinak ani v soukromí každého člověka. Kdo si to může dovolit, bude si pořízovat pro bydlení a spánek zvláštní místnosti, avšak většina lidí na světě si to dovolit nemůže.

Interreligiózní prostory, ve kterých chtějí vyjadřovat a slavit svou víru různá náboženství, považují za myslitelné jen ve výjimečných situacích, které připadají v úvahu třeba na letištích. V jiném rámci smysl takovýchto úvah nechápu. Právě vzhledem ke globalizaci přece nemůžeme usilovat o synkretické formy. Vždyť ve světě, který se stal nepřehledným, je pro jednotlivce důležitý konkrétní domov. A to se už týká i křesťanských konfesí. Jistě mohou křesťané reformovaných církví a katolíci využívat v zásadě společný prostor. Ale bylo by přece na škodu, kdybychom rezignovali na naše charakteristické rozdíly. Zdomácnět je v normálním případě možné asi jen ve zcela konkrétní kultuře, a proto také jen ve zcela konkrétní církvi, ba často také jen ve zcela konkrétním společenství.

Vratme se na závěr ke klíčové otázce: Co je vlastně křesťanský kostel?

Dovolte mi odpovědět jedním citátem z modlitby svěcení katolického kostela. Tam se o smyslu kostelního prostoru uvádí: „ať zde slaví Tvá obec, shromážděná

kolem oltáře, velikonoční památku a ať žije ze slova a těla Kristova. Zde ať zaznívá radostná chvála, ať se zde sjednocuje hlas lidí s nebeskými zástupy a modlitba za spásu světa ať stoupá ve všech dobách před Tvou tvář.“

Zároveň se ale v této modlitbě určuje služební funkce kostela. Prostor má být také místem diakonie: „zde mohou chudí nalézat milosrdenství, utlačovaní svobodu a každý člověk důstojnost Božího dítěte.“

Nemohu říci více než to, co nařizuje *Úvod do misálu* v článku 288. Prostor kostela musí „být vhodný pro slavení liturgie a musí zajišťovat aktivní účast věřících. Bohoslužebné prostory a vše, co k tomu patří, mají být důstojné v každém ohledu a mají být znamením a symbolem nadpozemské skutečnosti.“ Zdá se mi to velmi jasné a jednoznačné. Liturgie musí být vlastním stavitelem kostelního prostoru. Musí se zajistit slavení liturgie a tomu musí sloužit vše ostatní. Na druhé straně je toto určení pojaté opět značně široce, dává možnost k mnohotvárnému a rozdílnému utváření konkrétního liturgického prostoru a to také dokládají dějiny kostelních staveb.

Které tři stavby z posledních řekneme pěti let se Vám osobně nejvíce líbí, které považujete za zvlášť vydařené?

K tomu bych se nerad vyjadřoval, protože podoba prostoru je vždy závislá na tom, jak každé konkrétní společenství chápe liturgii, víru a církev. Kromě toho existují i docela rozdílné požadavky. Poutní kostel bude vypadat jinak než biskupský kostel a dálniční kostel navštěvovaný na německých dálnicích mnoha lidmi, věřícími i nevěřícími, bude vypadat jinak než kostel studentské farnosti.

Dovolte osobní otázku. Proč jste vlastně ve svém životě a ve své práci věnoval tolik prostoru otázce stavby kostela?

Nynější předseda liturgické komise německé biskupské konference, kardinál Joachim Meisner, navštívil před několika lety kostel ve Wroclawi, kde byl jako dítě pokřtěn. Nato poznamenal: „Nyní jsem poprvé ve svém životě ve wroclavské vlasti slavil svatou eucharistii – v kostele, do kterého jsem v prvních devíti letech svého života chodil každou neděli na mši. Posadil jsem se tam do kostelní lavice a zeptal se sám sebe – Které dobré kázání si vlastně ještě pamatuješ? – Nemohl jsem si vzpomenout ani na jedno, ale mohl bych Vám se zavřenýma očima detailně popsat každý jednotlivý obraz. To znamená, že kostelní prostor utváří vědomí víry společenství věřících hlouběji a nenápadněji než hlásání slova. Proto považuji úkol postavit či upravit kostel za nesmírnou pastorační odpovědnost.“

A právě to je hlavní důvod. Prostřednictvím liturgického prostoru se totiž víra utváří rozhodujícím způsobem. Liturgie vždy působí na jednotlivého účastníka jinak, podle toho, v jakém prostoru se slaví. Rozdílné akcentace výrazu víry v různých dobách dějin křesťanství se proto mohou vyčíst také z rozdílných podob liturgických prostorů.

V Německu se v současné době silně zdůrazňuje takzvaná pedagogika kostelního prostoru. Jde o nový způsob, jak se konají prohlídky kostelů. Umělecká díla se nevysvětlují nejprve jako umělecká díla, nýbrž poukazuje se na jejich souvislost s liturgickým slavením a s křesťanskou vírou. Když představím jednotlivá místa v kostele, mohu víru objasnit mnohem snadněji než pomocí kognitivních zobrazení. Tady je křtitelnice, co znamená? Jaký smysl má ambon? Co znamená například triptych zcela nezávisle na svém významu v rámci dějin umění?

To platí ostatně také pro studenty teologie. V přednášce o liturgickém prostoru tak mohu vysvětlovat rozmanitá liturgická jednání. Stavba kostela patří jaksí k natativnímu programu liturgie a vyjádření víry. Proto se mi zdá dokonce smysluplné, aby se rozhovor o liturgii jako slavení víry začínal představením liturgického prostoru.

Děkuji za rozhovor.

Rozhovor připravil Norbert Schmidt s pomocí Alberta-Petera Rethmanna.
Z německého originálu př

Prof. **Klemens Richter** (* 1940) přednáší liturgiku na Katolické teologické fakultě univerzity v Münsteru. Je autorem a spoluautorem mnoha odborných článků a knih. V poslední době např.: *Kirchenräume und Kirchenträume. Die Bedeutung des Kirchenraums für eine lebendige Gemeinde*, Freiburg: Herder, 2001³, *Gott feiern in nachchristlicher Gesellschaft*, Stuttgart, 2000, *Das Opfer. Biblischer Anspruch und liturgische Gestalt*, Freiburg: Herder, 2001². V českém jazyce vyšla jeho kniha , Praha: Vyšehrad, 1996.



Pavel Kopeček

Posvátný prostor a směrnice biskupských konferencí

1. Úvod

Dokumenty církevního Magisteria můžeme rozdělit na tři skupiny:

- a) liturgické knihy (převážně se jedná o úvody k těmto knihám),
- b) dokumenty papežského Magisteria (koncilní dokumenty, papežské dokumenty, výnosy kongregací, katechizmus, kodex církevního práva),
- c) dokumenty jednotlivých biskupských konferencí.

V tomto příspěvku pojednám jen o třetí skupině – o směrnicích biskupských konferencí.

2. Hledání objektivit

Sakrální prostor je místem, kde se věřící scházejí k bohoslužbě, a tak má toto místo funkčně odpovídat tomu, co se zde odehrává. Bohoslužebný prostor však není jen funkční, ale i symbolický, neboť představuje a zjevuje církev skrze kultovní činnost, která ji charakterizuje. Odtud vyplývá i vliv sakrálního prostoru na náboženské cítění člověka a na vlastní bohoslužbu.

Křesťané jsou si vědomi, že kostel není vytvořen pro Boží přebývání, ale pro ně samotné.¹ V Kristu je překonáno veškeré rozdělení, neexistují již „svatá“ místa v protikladu k profánním. Bůh je uprostřed těch, kteří ho uctívají v duchu a v pravdě.² Církev je nejen Kristovým tělem, ale i místem setkání, sdílení a sjednocení. Z tohoto pojetí se odvíjí i odlišnost sakrální a profánní architektury. Sakrálnost v architektuře je dána teologickými charakteristikami liturgie.

Moderní umění a architekturu charakterizují individuální přístup, sentimenty, psychická hnutí, emoce, osobitost, originálnost a postoj protestu či konfrontace s okolím. Sakrální architektura však zachovává určitý kánon, který je dán nejen architektonickými kategoriemi a možnostmi, ale i tradicí, teologickým vnímáním, kultovní funkcí a charakteristickou symbolikou. Nikdo v sakrální architektuře neupírá význam a důležitost subjektivnímu lidskému géniu, ale je nutno poukázat i na objektivní rovinu, která tuto architekturu bytostně charakterizuje. Díky tomu sakrální umění přesahuje lidské limity a otvírá širší obzory.

3. K čemu směrnice?

V objektivní rovině můžeme stanovit pro sakrální tvorbu dvě základní kritéria:

- a) liturgii – poukazuje na funkčnost,
- b) teologii a symboliku – poukazuje na smysl.

Z tohoto důvodu je možné, aby církev stanovila pro sakrální uměleckou tvorbu jisté normy, aby byla zajištěna nejen funkčnost, ale aby se také zjevoval hlubší smysl celého díla. Domnívám se, že ti, kteří pracují na poli sakrálního umění by s těmito „normami“ měli být seznámeni. Jak jsem již naznačil v úvodu, můžeme v církvi tuto normativnost vnímat ve třech rovinách:

- 1) *liturgické knihy* poskytují informace týkající se funkčnosti (nejedná se jen o všeobecné rubriky – úvody, ale i vlastní texty a rity),
- 2) *dokumenty církevního Magisteria* se vztahují nejen k liturgické funkčnosti, ale pojednávají i o teologii a symbolice sakrálního prostoru (mezi tyto dokumenty patří všechny církevní výnosy počínaje koncily a papeži a konče biskupy jednotlivých diecézí),
- 3) *biblické a patristické prameny*, jež mapují vývoj sakrálního umění a jsou pokladnicí pro teologické a symbolické pojetí celého díla.

Z takto předložené „církevní normativy“ vztahující se k sakrální architektuře by bylo vhodné poukázat na ty dokumenty, které vycházejí na místní úrovni a jež vydaly jednotlivé biskupské konference. Tyto dokumenty jednotlivých biskupských konferencí, které začaly houfně vycházet po II. vatikánském koncilu, se dají rozdělit do několika skupin:

První skupina jsou výnosy, které sledují funkční hledisko, tj. prostorově zabezpečit průběh obnovené liturgie. Důsledně vzato se jedná jen o jisté shrnutí známých dat roztroušených v liturgických knihách a jiných církevních dokumentech.

Druhou skupinu představují dokumenty, kde je patrná hlubší teologická reflexe, jsou komplexní a vychází jak z oficiálních dokumentů papežského Magisteria, tak i z liturgických knih. Nesoustřeďují jen informace roztroušené jinde, ale pokoušejí se o teologickou reflexi v rámci liturgického slavení, jehož je sakrální prostor součástí.

Třetí skupina jsou obsáhlejší dokumenty, které vycházejí z liturgicko-teologické reflexe ritu, přičemž poukazují na teologicko-celebrativní význam sakrálního prostoru v jeho funkčnosti a symbolice.

4. Dokument Německé biskupské konference

Ze všech dokumentů, jež jsem mohl konzultovat, se mi jeví nejucelenější „směrnice“ Německé biskupské konference.³ Chci se zmínit právě o tomto dokumentu, protože představuje velmi zdařilou syntézu liturgického, teologického a symbolického chápání sakrálního prostoru. Z tohoto dokumentu vystupuje liturgický prostor nejen funkční a splňující všechny požadavky kladené obnovenou liturgií, ale i symbolicky výmluvný a teologicky promyšlený.

Jak již říká německý titul, jedná se o „směrnici“ pro stavbu a úpravu liturgického prostoru.⁴ Tato „prováděcí směrnice“ k realizaci či adaptaci sakrálního prostoru ve svých sedmi kapitolách uceleně pojednává o daném tématu a je vhodným pramenem nejen pro projektanty, ale i pro všechny, kteří chtějí bohoslužebný prostor hlouběji vnímat.

První kapitola pojednává o teologických základech, symbolech, obrazech a metaforických figurách liturgického prostoru, které prostoru náležejí skrze rituální činnost. Druhá kapitola popisuje důležité okamžiky stavby kostela, tj. přípravu, projektovou dokumentaci, vlastní realizaci, uměleckou rovinu a závěrečnou dedikaci, kterou se stavba stává kostelem – liturgickým prostorem. Třetí kapitola mluví obecně o liturgických prostorách, jejich rozvržení a posvátnosti. Čtvrtá kapitola je zaměřena na prostory, které jsou určeny k shromažďování věřících. U těchto prostor je důležitá „pestrost“, poněvadž věřící se nescházejí jen při bohoslužbách a liturgická shromáždění se mohou měnit v závislosti na charakteru liturgie, na účastnících nebo na běhu času. V páté kapitole se pozornost upírá na základní liturgická místa: oltář, ambón, křtitelnici, sedes, svatostánek, zpovědnici, obrazy a předměty lidové úcty. Šestá kapitola dále rozvíjí bohoslužebné potřeby a zařízení. Dokument se zmiňuje i o liturgických oděvech. Poslední, sedmá kapitola se zabývá technickou částí stavby: osvětlením, ozvučením, vytápěním, bezpečností zařízení atd. V závěru je několik poznámek týkajících se údržby a případných „úprav“ – květinové či jiné výzdoby.

5. Závěr

Dokumenty různých biskupských konferencí svědčí o tom, jak se jednotlivé lokální církve snaží o aplikaci obecných církevních předpisů v konkrétních podmín-

kách. Pokud jsou tyto církevní směrnice schopny oslovit a formovat činnost umělců tvořících sakrální prostor, pak je to pro místní církev výmluvný a nadějný signál.

Příloha

Chronologický přehled jednotlivých pokoncilních dokumentů týkajících se sakrálního prostoru, které vydaly biskupské konference v různých zemích:

1965

Kanada: *La construction des églises*, Commission diocésaine de liturgie de Montréal, 07. 03. 1965

Německo: *Richtlinien der deutschen Bischöfe für die Feier der heiligen Messe in Gemeinschaft*, Regensburg, 1965

Francie: *Le renouveau liturgique et la disposition des églises*, Directives pratiques de la Commission épiscopale française de liturgie, Neuilly-sur-Seine, 10. 07. 1965

1971

Francie: *Aménagement des églises anciennes*, Note du Comité national français d'art sacré, Paris, 1971

Francie: *L'Eglise, maison du peuple de Dieu. Liturgie et architecture*, Recherche effectuée au CNAS – CNPL, Paris, 1971

1978

USA: *Environment and Art in catholic Worship*, Bishops' Committee on the Liturgy, National Conference of Catholic Bishops USA, 1978

1985

Rakousko: *Gestaltung des Altarraumes*, Liturgische Kommission für Österreich, Salzburg, 1985¹

1987

Španělsko: *Ambientación y arte en el lugar de la celebración*, Directorio liturgico pastoral del Secretariado Nacional de Liturgia de España, 1987

1988

Německo: *Leitlinien für den Bau und die Ausgestaltung von gottesdienstlichen Räumen*, Handreichung der Liturgiekommission der Deutschen Bischofskonferenz, Trier, 25. 10. 1988¹

1989

Rakousko: *Gestaltung des Altarraumes*, Liturgische Kommission für Österreich, Salzburg, 1989²

1993

Itálie: *La progettazione di nuove Chiese. Nota pastorale*, Commissione Episcopale per la Liturgia di CEI, 18. 02. 1993

1994

Irsko: *The Place of Worship. Pastoral Directory on the Building and Reordering of Churches*, Irish Episcopal Commission for Liturgy, Ed. Veritas – Irish Institute of Pastoral Liturgy, Dublin, 1994

1996

Německo: *Liturgie und Bild*. Handreichung der Liturgiekommission der Deutschen Bischofskonferenz, Bonn, 23. 04. 1996

Itálie: *L'Adeguamento delle chiese secondo la riforma liturgica*, Commissione Episcopale per la Liturgia di CEI, 31. 05. 1996

1999

Kanada: *Our Place of Worship*, Canadian Conference of Catholic Bishops, Ottawa, 1999

2000

USA: *Built of Living Stones: Art, Architecture and Worship*, Guidelines of the National Conference of Catholic Bishops USA, 16. 12. 2000

Německo: *Leitlinien für den Bau und die Ausgestaltung von gottesdienstlichen Räumen*. Handreichung der Liturgiekommission der Deutschen Bischofskonferenz, Bonn, 29. 06. 2000⁵

2001

Česká republika: *Koncepce úprav liturgického prostoru*, Pastorační direktorium České biskupské konference, *Žpravodaj ČBK* 43 (XVIII), 2001

2003

Německo: *Umnutzung von Kirchen*. Handreichung der Liturgiekommission der Deutschen Bischofskonferenz, Bonn, 24. 09. 2003

POZNÁMKY:

1/ *Sk* 17,24: „Bůh ... nebydlí v chrámech, které vystavěli lidé.“

2/ *Jan* 4,23 : „...přichází hodina, ..., kdy ti, kteří Boha opravdově ctí, budou ho uctívat v Duchu a v pravdě.“

3/ Podrobná recenze tohoto dokumentu od Norberta Schmidta vyšla v *Salve* 2/02, s. 73. Slovo „směrnice“ kladu do uvozovek, protože záměrem dokumentu německých biskupů není podat přehled direktivních nařízení, ale poskytnout inspirativní impulzy a informace. Němčina rozlišuje mezi Leitlinien (vodítka, návod...) a Richtlinien (směrnice).

4/ *Leitlinien für den Bau und die Ausgestaltung von gottesdienstlichen Räumen*. Handreichung der Liturgiekommission der Deutschen Bischofskonferenz, Bonn 29. 06. 20005

SLLic. Ing. **Pavel Kopeček** (* 1964), kněz brněnské diecéze, přednáší liturgiku na katolické teologické fakultě v Olomouci. Vedle technických studií vystudoval teologii v Olomouci a Římě, liturgii a sakrální architekturu na římském Sant' Anselmu, křesť logickém ústavu v Římě. V současné době dokončuje doktorskou práci na téma „Současná sakrální architektura“. Publikuje v domácích i zahraničních časopisech pojednávajících o liturgii a sakrálním umění. V italském liturgickém periodiku *Culmine e Fonte* má stálou rubriku pod názvem *Epifania della bellezza*. V *DO* 2/04 publikoval článek Tajemství za stříbrným plátnem.





Ctirad Václav Pospíšil OFM

Chrám jako symbol přebývání Boha v člověku a mezi lidmi

Měli bychom si uvědomit, že výpovědi o tajemství Boha a člověka nemají výhradně slovní podobu. Je evidentní, že sakrální umění, k němuž chrámová architektura jednoznačně patří, představuje specifickou symbolickou teologii. Bylo by velkou namyšleností domnívat se, že na tomto místě můžeme víc než jen na danou skutečnost upozornit a nastínit její základní linie.

Nejprve se pokusíme o velmi stručné nastínění teologie chrámu ve Starém zákoně a připojíme christologické rozvinutí daného tématu, jak se s ním setkáváme v novozákonních spisech. Ve druhé části si na způsob jakési sondy připomeneme, jak teologické a antropologické implikace tajemství chrámu rozvíjeli Augustin, Bonaventura a Jan od Kříže. V poslední části se pokusíme o vlastní reflexi nad tajemstvím Božího přebývání v nás a mezi námi.

I. Teologie chrámu v Písmu

Zřejmě v každém polyteistickém i monoteistickém náboženství platí, že chrám je zvláštním místem přebývání Boha nebo některého z „bohů“. Již starozákonní autoři si ale velmi jasně uvědomovali, že chrám je pouze symbolem Božího příbytku, neboť Hospodin každé lidské snažení o vybudování „Božího domu“ převyšuje.¹ Hospodin je přítomen ve světě, ale není světem obsažen ani na něm nezávisl. Podobně platí, že Nejvyšší se milostivě sklání k lidským výtvorům, jako je chrám nebo lidská výpověď o Něm, a dokáže tyto skutečnosti tajemně naplňovat svou přítomností. Základní chybou ale je, když se tyto výtvoři nebo výpovědi s Bohem identifikují. Z konstatovaného vyplývá, že každá snaha o v zásadě magickou manipulaci s chrámem nebo jinými symboly Božího přebývání uprostřed jeho lidu musí nevyhnutelně skončit nejen hořkým zklamáním, ale také hanebným krachem.²

Klíčem k odhalení pravé povahy symboliky chrámu jsou Kristova slova: „Zbořte tento chrám, a ve třech dnech ho postavím.“ Evangelista posléze uvedený výrok následujícím způsobem komentuje: „On však hovořil o chrámu svého těla“ (*Jan* 2,19.21). To plně odpovídá prologu *Janova evangelia*, kde se o Ježíšovi hovoří jako o vtěleném Slovu, které si mezi lidmi zbudovalo příbytek – chrám. Ježíšovo lidství je tudíž pravým chrámem nové smlouvy, pravým příbytkem Boží Moudrosti (srov. *Sir* 24).

Na základě toho, co jsme právě připomněli, můžeme lépe porozumět souvislosti mezi výpověďmi synoptiků o roztržení chrámové opony v okamžiku Ježíšovy smrti³ a obrazem probodeného Ježíšova srdce,⁴ který před nás staví Jan. Vypovídací hodnota obou symbolů je totožná: Díky Ježíšovu sebedarování na kříži má nyní každý věřící přímý přístup do velesvatyně nového chrámu, jímž je Mistrovo nitro – srdce Ukřižovaného. Vzhledem k tomu, že Kristovo tělo je prazákadem všech svátostí církve,⁵ smíme říci, že křesťanské chrámy a jejich architektura jsou určitou „svátostinou“ znázorňující Kristovo tajemství, i to, co z něho vyplývá pro antropologii a ekleziologii.

Je příznačné, že vtělené Slovo jako prazáklad každého jiného druhu Božího přebývání mezi lidmi odhaluje nejen tajemství Boha, ale také tajemství člověka,⁶ tedy jak teologický, tak antropologický základ sakrální architektury. Uvedená plnost zjevení zřetelně ukazuje na skutečnost, že již starozákonní chrám byl uspořádán jako symbol tajemství Božího přebývání v člověku.⁷

Vedle toho se v novozákonních spisech projevuje také ekleziální symbolika chrámu, který je vlastně architektonickým symbolem společenství pokřtěných – církve. Ta je jakožto Kristovo tajemné tělo⁸ také skutečným chrámem z živých kamenů.⁹

Konečně nesmíme opomíjet eschatologickou dimenzi křesťanské sakrální architektury, která se projevuje především v poslední knize Nového zákona.¹⁰ Setkání s Věčným je nevyhnutelně také setkáním jak s minulými průniky Boha do dějin spásy, tak s vlastní budoucností, protože ono „ustavičné Ted“ je nekonečnou hlučinou každého okamžiku.

II. Augustin, Bonaventura, Jan od Kř

Tato nesmírně hluboká teologie chrámu se setkává s náboženskou zkušeností, již mistrovsky vyjadřuje Augustin z Hippo ve svých *Confessiones*: Boha je třeba hledat nikoli mimo sebe, ale především ve vlastním nitru.¹¹ Z toho vyplývá, že vzrůstající poznání Boha nemůže nekráčet po cestě stále hlubšího sebepoznání.¹² Tím se ale ocitáme na místě nejnebezpečnějšího úskalí duchovního hledání Boha; člověk je totiž velmi vážně vystaven nebezpečí zaměnit Boha za své vlastní nitro.¹³ Avšak Hospodin přebývající v srdci člověka jako v chrámu je nemanipulovatelný.

Právě tato nemanipulovatelnost projevující se jak v dějinách vyvoleného Božího lidu, tak v našich životech je hrází proti subjektivistickému pojmání Boha. Je to také důrazné ohrazení se proti myslitelům feurbachovského typu, kteří by chtěli Boha redukovat pouze na průmět nejvznešenějších tužeb člověka do vysněného nadsvěta nebo na stavy lidské mysli. Reálné pády těch, kdo si utvářejí

falešné představy o Bohu, jasně svědčí o vše převyšujícím životě toho, jenž je Pánem a Dárcelem života i bytí. Proto Augustin podtrhuje, že on je opravdu důsledně někdo jiný v člověku a nad člověkem:

„Povzbuzen touto četbou, abych se obíral sebou samým, vstoupil jsem, Tebou veden, do svého nitra; mohl jsem to učinit, poněvadž stal jsi se mým Pomocníkem. Vstoupil jsem tam tedy a okem ducha svého, ač zakaleným, viděl jsem nad svou myslí nezměnitelné světlo Páně, ne ono obyčejné, viditelné tělesným okem, ani jiné mohutnější, jakoby téhož druhu, ale mnohem jasnější a celý prostor vyplňující. [...] Jest viditelné okem lásky.“¹⁴

Z toho, co jsme řekli, vyplývá celá řada věcí. Kupříkladu to, že poznání Boha je nemožné bez vstupu do vlastního nitra, bez sebepoznání a často bolestného sebezpřijetí. Člověk ale nemůže opravdu vstoupit do sebe, pokud mu k tomu Nejvyšší svou milostí nepomůže. Není se čemu divit, vždyť právě vykročení do hlubin vlastního lidství je zároveň prvním stupněm Božího sebedarování tomu, kdo pravdivě poznává sebe sama (srov. *Jan* 8,32). Na druhé straně však platí, že pocta prokazovaná Bohu je zároveň úctou k tajemství, jímž je člověk a jež v sobě člověk nosí. Bohopocta je zároveň oslavou člověka, což se s definitivní platností projeví ve Vzkříšeném.

Augustinovy úvahy o tom, kde je třeba hledat Boha, výstižně rozvíjí Bonaventura z Bagnoregia, který zřetelně propojuje uvedenou spirituální teologickou antropologii se symbolikou starozákonního chrámu:

„Boha lze nazírat nejen mimo nás a v nás, ale i nad námi – mimo nás skrze stopy, v nás skrze obraz a nad námi skrze světlo, které se shůry vtiskuje do naší mysli a které je světlem věčné Pravdy. ... Ti, kdo si osvojili první způsob nazírání, vstoupili do nádvoří před Stánkem. Ti, kdo si osvojili druhý způsob nazírání, vstoupili do svatyně. Konečně ti, kteří dosahují třetího způsobu nazírání, vstupují spolu s nejvyšším Veleknězem do velesvatyně.“¹⁵

Vstup do chrámu – svatyně tedy není ničím jiným než vnějším symbolickým vyjádřením toho, že člověk vstupuje do vlastního nitra, kde se setkává s Hospodinem jako s někým, kdo je někdo jiný v něm a nad ním, jak na to ukazuje relativní nepřístupnost velesvatyně. Uvedená spojitost mezi uspořádáním chrámu a tajemstvím lidského nitra se projevuje i v tom, že desky Zákona uložené ve velesvatyni mají své pravé místo v nejméně hlubinné hlubinné lidského nitra. Jaký div, že se zničením vnější chrámové budovy vystupuje do popředí ideál Zákona vepsaného do srdce člověka (srov. *Jer* 31,31–40); obecně totiž platí, že odstranění symbolu často vede k hlubšímu vědomí originální skutečnosti.

Na souvislost s uspořádáním vybavy starozákonního chrámu a spirituality poukazuje také svatý Jan od Kříže:

„Proto přikázal Bůh, aby oltář, na němž měla stát archa úmluvy, byl uvnitř prázdný (srov. *Ex* 28,7), aby tak duše pochopila, jak prázdnou ji chce mít Bůh od všech věcí, aby byla důstojným oltářem, na kterém spočívá jeho Velebnost. [...] Proto se neříká v božském Písmu, že Bůh poručil dát do archy, v níž byla mana, něco jiného, ale jen knihu Zákona a Mojžíšovu hůl (*Dt* 31,26), která znamená kříž. Proto duše, která neusiluje o nic jiného než zachovávat dokonale zákon Pána a nést jeho kříž, bude opravdovou archou, jež v sobě bude obsahovat pravou manu, kterou je Bůh, až bude mít v sobě dokonale tento zákon a tuto hůl a nic jiného.“¹⁶

Můžeme tedy shrnout, že vstup do křesťanského chrámu má být prožíván v první řadě jako zviditelnění vstupu do vlastního nitra a upření duchovního pohledu k Bohu, který je někdo jiný ve mně a nade mnou. Křesťan by měl tento vstup do budovy z neživých kamenů vnímat rovněž jako zviditelnění své přínaléžitosti k chrámu z živých kamenů. Konečně by ono setkání s Bohem v Kristu a v síle Duha, s oním „ustavičným Ted“ Boží věčnosti mělo znamenat viditelnější zaměření člověka ke společenství svatých, k eschatologické plnosti nebeského Jeruzaléma.

III. Rovnobě

čnu

Nyní bych se rád vrátil k úchvatnému Augustinovu popisu přebývání Boha v člověku a pokusil se o jeho rozvinutí. Kdybychom ve svém nitru vztyčili pomyslné rovnoběžky z „bodu“, který by graficky zobrazoval náš intelekt, a z „bodu“ vůle, pak se nám onen „Jiný ve mně a nade mnou“ bude jevit jako jejich průsečík na horizontu naší integrální vnitřní náboženské zkušenosti. Jenomže rovnoběžky, jak známo, se protínají v nekonečnu, a proto v okamžiku, kdy dojdeme na kvótu dříve zahlédnutého horizontu, otevře se našemu pohledu zase tentýž pohled: rovnoběžky protínající se na horizontu našeho nového pohlížení. Jakákoli naše představa a jakýkoli konstrukt naší mysli prostě ještě není a nemůže být oním průsečíkem. Nikdy nesmíme podlehnout iluzi, že by naše výpovědi o Bohu byly „Bohem“. Zmíněné výpovědi lze pojímat jako pravdivé jenom natolik, nakolik ukazují správným směrem, tedy k nekonečnému přesahu, a nakolik odkazují na onen průsečík, na onen bod totální identity myšlení, chtění a bytí v nekonečnu, nakolik jsou již implicitní vztahu víry v Něho.¹⁷

Průsečík v nekonečnu ovšem nemůže být žádným konkrétním místem,¹⁸ protože pak by to bylo pouhé konečno. Onen tajemný průsečík nám bude vždy unikat, bude ale zároveň stálou výzvou k překročení starých horizontů. Bůh je v člověku trvalá výzva i ustavičné pozvání k sebepřekročení. V jakém slova smyslu ale tento zahlédnutý průsečík vlastně *je*? Nezbývá než konstatovat, že je to více než myšle-

né bytí a že stejně jako průsečík v nekonečnu překračuje průsečíky zahlížené na horizontu našeho nitra.

Na základě tohoto paradigmatu se pak naše úvahy o Bohu stanou vpravdě jákovským zápolením s Bohem a o Boha (srov. *Gn* 32,23–33), jež nemůže nebýt provázeno údobími vyprahlosti a zážitkem hluboké noci ducha. Díky tomu se ale vyhneme banalizaci a snižování Boha i člověka, protože úcta k onomu Jinému ve mně a nade mnou je přece také úctou k tajemství, které člověk v sobě nese jako věčnou otázku a neuhasitelnou touhu. Jestliže se teolog či architekt¹⁹ nestane obětí vlastních konstruktů, jestliže bude otevřen tajemství, jestliže bude zakoušet „trýzeň nekonečna“, pak možná začne poněkud více chápat i ty, kdo často velmi bolestně vnímají onen průsečík v nekonečnu jako cosi nejsoucího nebo absolutně nedosažitelného.

Ve světle víry však smíme zakoušet, že Bůh se milostivě sklání k vzpínání lidského ducha nad sebe sama, k nedokonalým vyjádřením a symbolickým znázorněním tajemství všech tajemství. To je princip inspirace, princip Boží kondescendence. Neobsažený, nevystižený a nemanipulovatelný je svátostně přítomen v chrámu, v lidském srdci a nad ním, ve výpovědích Písma a odvozeně pak ve výrocích staroslavných koncilů i bohonosných otců a mistrů teologického myšlení i duchovního života.

Neodkazuje uvedené znázornění na strmost a vzepětí gotických katedrál, které je v nesmírné výši náhle zaklenuto lomeným obloukem? Není to znázornění oné nedosažitelnosti, která se umí milostivě sklánět k vzepětí lidského ducha a přebývat v našich chrámech i v nás jako vše přesahující tajemství?

POZNÁMKY:

1/ Srov. např. 1 *Král* 8,27 a dále; *Iz* 66,1

2/ Srov. např. 1 *Sam* 4–6; 2 *Sam* 6–7; *Jer* 7,4–15; *Mich* 3,11–12

3/ Srov. *Mt* 27,51; *Mk* 15,38; *Lk* 23,45

4/ Srov. *Jan* 19,31–37

5/ „Co bylo na našem Vykupiteli viditelné, přešlo do svátostí.“ Lev Veliký, *Sermo* 74,2, in: *PL* 54,398. Ve velmi podobném duchu hovořil také Augustin z Hippo: Srov. např. *De natura et gratia* 2,2; in *PL* 44,249. *De consensu Evangelistarum* 1,54; in: *PL* 34, 1070; *Epistola* 187; in: *PL* 33,845

6/ Srov. *GS* 22

7/ Srov. *Rím* 5,5; 1 *Kor* 3,16; 6,19–20

8/ Srov. např. 1 *Kor* 12,12 a dále; *Ef* 1,22–23; *Ef* 4,4 a dále; *Kol* 1,18

9/ Srov. např. *Ef* 2,19–22; 1 *Petr* 2,4 a dále

10/ Srov. *Žj* 21,1–4; 21,22–25

11/ AUGUSTIN, *Vyznání* X,27, Praha: Kalich, 1990/ Praha 1926, s. 341; srov. *Vyznání* II,1; s. 45

12/ Srov. *Vyznání* V,2; s. 122

13/ Je pochopitelné, že prostorový způsob popisu a vyjadřování je pouze analogický: „Kdež jinde jsem Tě nalezl, abych Tě poznal, nežli jenom v Tobě a nade mnou samým? A při tom nikde se nemluví o místě; nikde se nejedná o místo.“ *Vyznání* X,26; s. 340

14/ *Vyznání* VII,10; s. 207–208

15/ Sv. BONAVENTURA, *Putování mysli do Boha* V,1; Praha: Krystal OP, 1997, s. 92

16/ Sv. JAN OD KŘÍŽE, *Výstup na horu Karmel* I,5,7–8, Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1999, s. 45–46

17/ „Obraz Boha, vytěžený ze sebevětších hloubek kolektivního nevědomí a sebebrilantnější vědomě zpracovaný, je vždycky něco lidsky bezesbýtku pochopitelného [...], a proto nemůže člověka nijak přesahovat. Je jen pomůckou, značkou, jíž si vykolikováme směr, v němž navazujeme k Bohu vztah.“ Jolana POLÁKOVÁ, *Možnosti transcendence*, Praha: Zvon, 1996, s. 67

18/ „Kdež jinde jsem Tě nalezl, abych Tě poznal, nežli jenom v Tobě a nade mnou samým? A při tom nikde se nemluví o místě; nikde se nejedná o místo.“ *Vyznání* X,26; s. 340

19/ Nezapomínejme na to, že v teologii se hovoří o takzvaném „architektonickém principu“ reflexe, což je ta nejzákladnější pravda víry, kolem níž teolog nechává pomyslně kroužit všechno ostatní. Není systematická teologie vlastně jakousi duchovní architekturou? Stavební materiál dodává historie, filozofie, kultura, psychologie, religionistika, filozofie náboženství, a především pak zjevení a výpovědi magisteria a teolog se snaží z toho všeho vybudovat pomyslný chrám, v němž by se lidé jeho doby a kultury mohli dobře setkávat s živým Bohem i vzájemně mezi sebou. Srov. Ctirad V. POSPÍŠIL, *Ježíš z Nazareta, Pán a Spasitel*, Praha: Krystal OP, 2002, 2. vydání, s. 38

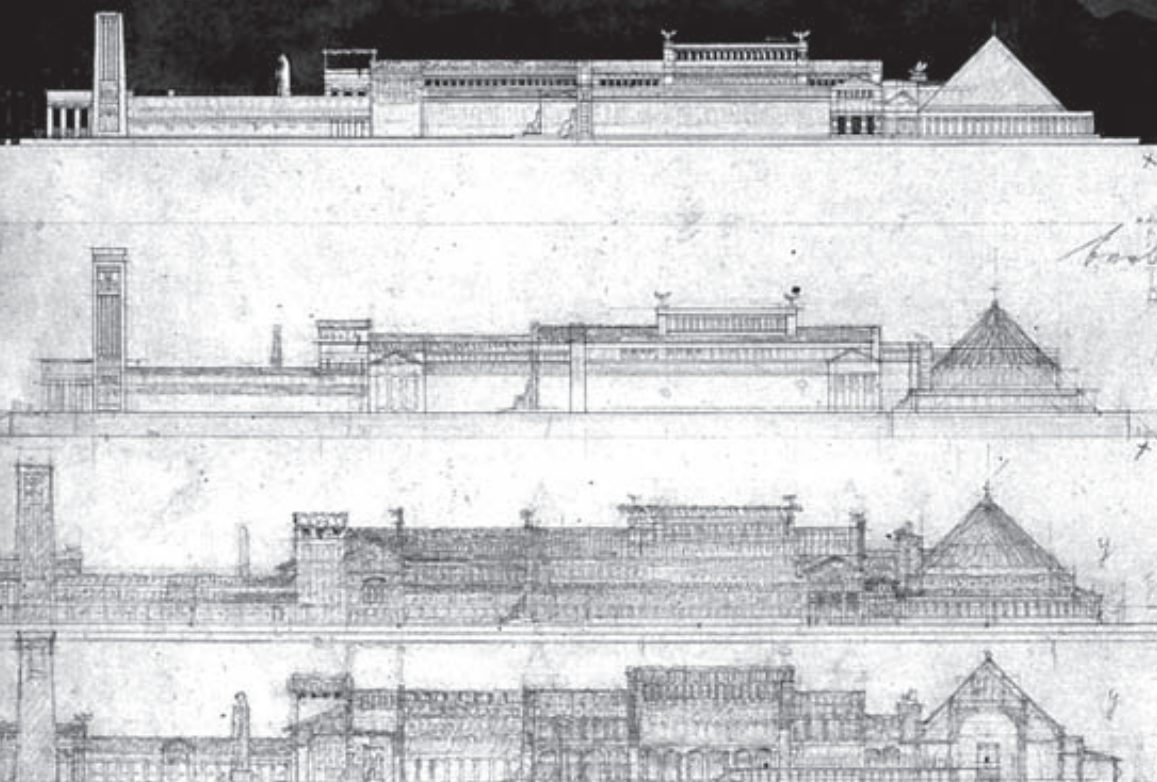
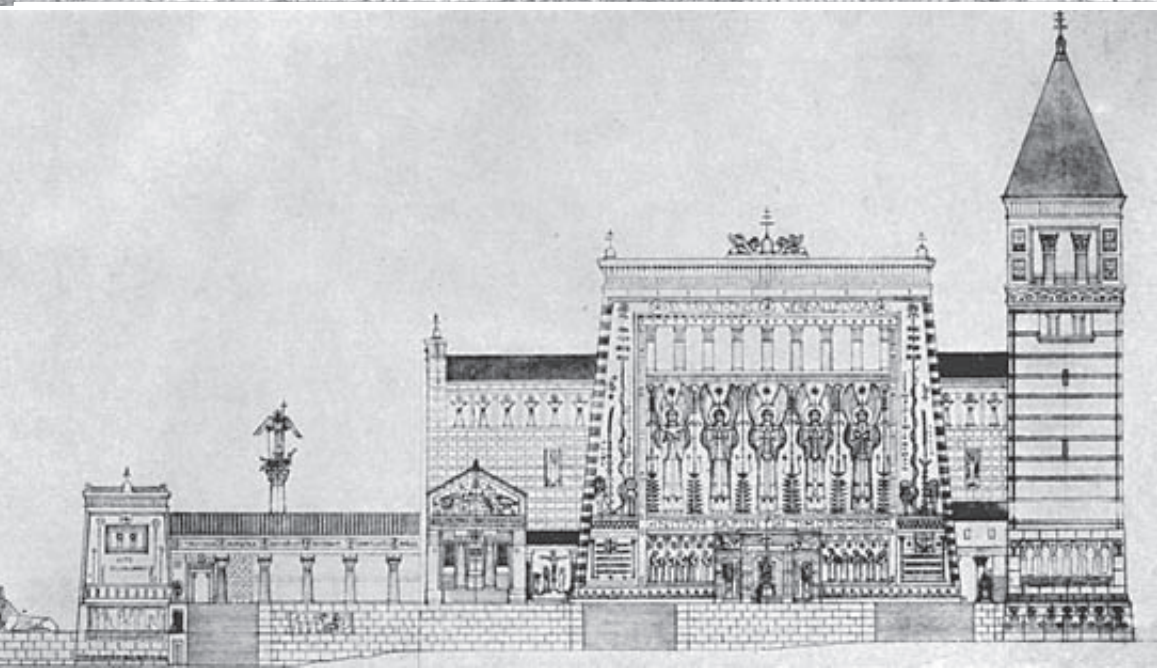
Prof. Ctirad Václav Pospíšil Th.D. OFM (* 1958) Teologická studia uzavřel na řádové univerzitě Antonianum v Římě r. 1995. Od r. 1996 vyučuje dogmatiku na CMTF UP v Olomouci, v posledních letech vyučuje dogmatiku také na KTF UK v Praze a dějiny teologie na HTF UK v Praze. Je členem teologické komise při ČBK a členem-korespondentem PAMI. Z rozsáhlé publikační činnosti připomínáme překlad díla sv. Bonaventury s autorskou úvodní studií *P QG KD* (Praha: Krystal OP, 1997), překlad encykliky Lva XIII. *LL P IGGP* (Praha: Krystal OP, fii o postavě a teologickém

myšlení velkého františkánského mistra *Soteriologie a teologie kř*

(Brno 2002) a především christologickou monografií

Praha: Krystal OP, 2000, 2. vydání 2002).

(1. vydání





Aleš Filip

Chrámý snivců

Ideální architektura středoevropského fin-de-siècle

Při úvahách o současné sakrální architektuře by neměly zůstat opomenuty inspirativní příklady z historie. Vděčným polem zkoumání je doba kolem roku 1900, tedy závěr „dlouhého století“ překlenujícího časové rozpětí od konce baroka až po první světovou válku. Fin-de-siècle se vyznačoval stylovým pluralismem, jehož rozpětí sahalo od historicismu přes „střední proud“ secese až po nástup avantgardních směrů. Potíží je v tom, že v této době se sakrální architektura stala poněkud okrajovou uměleckou úlohou, což může doložit srovnání s gotikou či barokem.¹ Její outsiderství nespočívalo v kvantitě, neboť počet i rozměry nových či přebudovaných chrámových staveb z této doby jsou vsutku imponující,² nýbrž v malé schopnosti uměleckých inovací. Je-li gotická katedrála výrazem všech uměleckých ambicí středověku, chrám 19. století bývá už jen šablonovitým výtvozem, jehož tvůrci se spoléhali na působnost osvědčených vzorů. Právě tak, či ještě hůře, se to jevílo spisovateli Jorisi Karlu Huysmansovi v knize *Katedrála*. Jeho hrdina Durtal si v duchu posteskl: „(...) jest tomu již hezká doba, co nezrodila [Francie, pozn. aut.] architektu; lidé, kteří se zahalují v toto jméno, jsou jen fušeráky, zedníky bez vší osobitosti, bez vší vědy. Nedovedou již ani obratně plagovati svých předchůdců! Čím jen jsou nyní? Příštipkáři kaplí, látaři chrámů, ševci, prťáky!“³

Huysmansův odsudek vyznívá efektně a byl chápán jako výzva k obrodě, v historické perspektivě je však nutno se vyvarovat zjednodušujícího, paušálního hodnocení. V posledních desetiletích jsou i díla málo invenčního historicismu považována za umění, neboť jim nelze upřít určitou působivost.⁴ Spektrum sakrální architektury kolem roku 1900 se nevyčerpává jen neostyly, patří do něj též stavby, které spojují tradiční a moderní prvky (například kostel Neposkvrněného Početí Panny Marie v Brně na Křenové ulici), jakož i nepočetná díla modernismu.⁵ Při hledání inspirativních motivů pro současné sakrální stavby nebude náš pohled omezen na historii významných realizací, ale zaměří se na ideální tvorbu – na smělé myšlenky a velkorysé projekty, o nichž bylo možno jen snít, ale které svým autorům nedaly spát, a ti se pak pokoušeli o smír mezi snem a realitou.

Jako příběh se šťastným koncem vyznívá „sen o katedrále“.⁶ V polovině 19. století, kdy snahy o dostavění katedrály sv. Víta v Praze začaly nabývat konkrétnějších obrysů, vystoupil jeden z organizátorů, kanovník Václav Michal Pešina, na

schůzi německých architektů v Praze. Jejich zájem upoutal vyličením snu, který se mu zdál ve výroční den založení katedrály Karlem IV. a ještě dvakrát se opakoval. Ve snu kanovník od zbožných lidí dostal tři milióny zlatých, s nimiž se pustil do dostavby dómu. I díky Pešinově přesvědčivé argumentaci dostavba katedrály – spojující náboženství, umění a patriotismus – nezůstala jen snem. Jako sugestivní vzor pro dotvoření chrámových staveb působil romantický obraz *Dóm nad městem* od německého architekta a malíře Karla Friedricha Schinkela.⁷

Jiným ideálem, který došel svého naplnění, je sen o moderním městě podle uměleckých zásad. Jeho šířitelem byl vídeňský architekt a urbanista Camillo Sitte. Místem, kde se jeho představy mohly v plné míře rozvinout, je město Přívoz, vybudované v ostravské aglomeraci na konci 19. století. Nejen že navrhl urbanistickou osnovu nového města, ale dodal plány i pro tři dominanty jeho náměstí: novobarošní radnici, klasicizující faru a novogotický farní kostel. Ten byl vystavěn roku 1899 a zasvěcen Neposkvrněnému početí Panny Marie. Sitte navrhl též jeho vnitřní vybavení, a dokonce sám namaloval andělské sbory nad křížením lodě. V autorském komentáři k této skvělé kostelní stavbě Sitte vysvětlil logickou návaznost postupu projektování: urbanistická dominanta vyžaduje velkou formu navenek i uvnitř, tak aby vše působilo „jako z jednoho odlití“.⁸

Farní kostel jako dominanta náměstí – důležité téma, ale pro snivce poněkud všední. Jejich myšlenky se upínají k akropolím. Jedna měla mít své místo v Krakově na Wawelu a druhá nad Vídní na Leopoldsbuergu. Záměr přetvořit wawelský hrad s katedrálou na polskou akropoli rozvíjel malíř a básník Stanisław Wyspiański.⁹ Vídeňská akropole se stala snem básníka Richarda von Kralika, který stál v čele rakouského sdružení katolické inteligence Leo-Gesellschaft.¹⁰ Wyspiański i Kralík usilovali o vybudování posvátného okrsku, motivovaného vírou a patriotismem. Jejich záměry však nezískaly patřičnou odezvu, největší překážkou bylo příliš grandiózní měřítko.

Ideální chrám podle Desideria Petera Lenze

Starověké chrámy upoutaly také zakladatele Beuronské umělecké školy Desideria Petera Lenze (1832–1928). Nikoli však, jak bylo obvyklé, jako pouhý zdroj formálních motivů, nýbrž citem pro posvátno, který u sakrální architektury své doby postrádal. Proto pracoval na návrhu ideálního kostela, jehož ideou byla cesta ke Kristu. Jím navržené stavba má pět oddělených částí s jedním vstupem. Dle autorského komentáře: „Je tu jeden vstup, protože ke Kristu vede jen jedna cesta a je třeba naprosto odmítnout, že by se sem dalo vstoupit z každého rohu; tato měšťanská filistrovská pohodlnost odnímá všecken nimbus a končí stupidní

leností a pohodlností. Člověk se duchovně povznáší a prochází celou řadou myšlenek a pravd, které mu ve viditelné formě přicházejí vstříc.¹¹ Návštěvník Lenzova chrámu se má natolik duchovně povznést, že z něho vychází ven změněn a jako znovu narozený.

Ideální chrám měl mít následujících pět částí: 1) vstupní brána se sloupovou předsíní, vyznačená mohutnými pylony, 2) sloupový dvůr s velkou sochou, patrně Immaculaty, 3) po průchodu úzkou branou další dvůr, 4) jeden nebo dva vnitřní prostory chrámu s hlavním oltářem, 5) rotunda se svatostánkem uprostřed, přístupná víceméně jen duchovním. Po formální stránce byl tento návrh inspirován vzory egyptskými (vstupní část) a raně křesťanskými (vlastní chrám), jakož i centrálními stavbami italské renesance (rotunda). Lenz kladl důraz na spojení architektury a výtvarné výzdoby – jednotlivým částem odpovídal obrazový program, který se chronologicky a teologicky rozvíjel od Starého zákona až po výklad mše svaté, přičemž cesta poznání měla směřovat od lehce pochopitelného po mysticky povznesené.

Egyptské umění bylo v 19. století považováno za čistě duchovní, idealistickou tvorbu.¹² Jeho spojení s ideou křesťanského chrámu bylo však zcela neobvyklé. Lenzova cesta poznání vedoucí ke Kristu příliš připomínala egyptskou cestu zasvěcení a byla katolické tradici cizí. Kněžna Katharina von Hohenzollern to vyjádřila v dopise Lenzovi z roku 1871: „Katolíkoví náleží volný přístup k Nejsvětějšímu, a kdo je oprávněn nejsvětější svátost denně přijímat z oltáře do chudého vlastního srdce, nebude trpět žádné dělicí stěny a nenechá si v dětsky důvěrném přístupu bránit.“¹³ Ve dvou návrzích kostela Nejsvětějšího Srdce Ježíšova pro Vídeň varoval Lenz svůj koncept půdorysně jednodušší variantou s věží místo rotundy.

V kontrastu s Lenzovou představou ideální chrámové stavby se může zdát o to překvapivější, že tento benediktinský mnich a univerzální umělec se stal vůdčí postavou výtvarné školy, spojené s řádovou kongregací, která postavila, vyzdobila či upravila desítky katolických chrámových staveb po celé Evropě. Potřebu výtvarného vyjádření idealistické duchovnosti oponující málo povznášejícím „ismům“ druhé poloviny 19. století, jakými byly pozitivismus, materialismus, scientismus či náboženský indiferentismus, tedy nelze podceňovat. Radikalitu Lenzova projevu mírnili dva spoluzakladatelé Beuronské školy, malíři Gabriel Jakob Wüger a Lukas Fridolin Steiner, kteří navázali na pozdní nazarénství. Jejich styl byl pro objednavatele přijatelnější. Podle Lenzova návrhu byla v letech 1868–1871 realizována pouze jediná sakrální architektura, kaple sv. Maura v údolí Dunaje poblíž Beuronu: malá stavba, ale příklad dokonalého spojení architektury a výmalby.

Mimo čas směřující práce benediktinských klášterních dílen se staly náhle aktuálními v době secese, jak o tom svědčí např. účast Willibrorda Jana Verkadeho z Beuronské umělecké školy na výstavě Vídeňské secese roku 1905. Beuronský pro-

gram hieratického umění vyložil Ansgar Pöllmann: „Hieratické umění zná v zásadě jen jediné dílo, celkové dílo, vybavenou kostelní stavbu, svatyni.“¹⁴ Proto se může chápat jako návrat k počátkům výtvarného umění, „jehož zdobná a výrazová funkce pocházejí výhradně ze souvislosti náboženského života“.¹⁵ Při hledání ideálního vzoru pro chrámovou stavbu Lenze zaujaly archeologické rekonstrukce Šalamounova chrámu v Jeruzalémě, o němž vydal dvě pojednání jeho žák Odilo Wolff.¹⁶

Chrást Františka Bílka

Duchovní umění Františka Bílka (1872–1941), českého sochaře a univerzálního umělce, je některými rysy blízké Desideriu Lenzovi a Beuronské škole. Také Bílek usiloval o vyjádření idealistické duchovnosti inspirované starým Egyptem; k němu se výslovně hlásil („sen cesty pravého života“ v cyklu *Cesta*) a z něho přejímal i formální motivy, např. sloupy s lotosovými hlavicemi. Motiv cesty zasvěcení, který ovlivnil také Lenze, však Bílek vzdaluje konotací s křesťanským chrámem. Jeho traktáty *Stavba budoucího chrámu v nás* a *Cesta* byly inspirovány tehdy vlivným spisem Édouarda Schurého *Velcí zasvěcenci*, kompendiem náboženského synkretismu.¹⁷ V prvním ze zmíněných traktátů autor vyjádřil panteistickou představu chrámu přírody, k němuž je možno vybudovat pouze předsín.

V první verzi svého textu *Stavba budoucího chrámu v nás*, otištěného v časopise *Nový život* roku 1907, se umělec odvolává na původ slova kostel: „Všimněte si, jak vznikaly kostely. Myšlenka castel byla prostá. Je to pouhé místo, kde by se shromáždili věřící. Myšlenka ta je těžká nyní; není jednoty v lidstvu, aby tisíce pracovaly, jak tomu bylo, když se stavěla katedrála ve středověku.“¹⁸ V konečné verzi však toto místo chybí. Proč bylo vypuštěno, když ostatní text zůstal téměř beze změny? Buď proto, že autor chtěl svému traktátu ponechat ideální ráz a zmínka o praktickém provádění staveb působila rušivě, nebo proto, že nebyl spokojen s tím, jak vyjádřil svou představu chrámu. Prosté shromáždění věřících evokuje protestanskou toleranční modlitebnu, Bílek měl však o sakrální architektuře náročnější představy.

V době před první světovou válkou je vyjádřil pouze verbálně, nebo svými kresbami a grafickými listy, nejčastěji v pozadí figurálních výjevů. Určitou představu o ideálním chrámu Františka Bílka poskytuje jeho kreslený a psaný traktát *Přátelé, Vaše žádost psáti do Meditací je plna milosti...*, zvláště záhlaví listu 9–11. Průčelí chrámu připomíná starokřesťanskou baziliku s asymetrickou věží. Naznačen je nartex s trojúhelníkovými štíty. Zdá se, že klečící postavy v popředí se modlitbou připravují na vstup do chrámu. Interiér má působit svou vzorností, dojemem gotické vertikality, ale s půlkruhovými, a nikoli hrotitými arkádami. Oltář má tvar (zemské) koule a k nebi ukazuje paprsek světla vyvýšené svíce. Výsostné „sacrum“

tří zmíněných litografií představuje motiv očí; je z nich dokonce sestaven oblouk nad obětníkem u oltáře. Jsou symbolem Kristova pohledu z Bílkova vidění ve snu, které považoval za základ svého života a díla,¹⁹ zároveň však očima těch, na něž se obrací svým traktátem. V jeho textu (list 9) je stavba popsána jen stručně: „Cestu tuto nezemskou stanovil i Vašich zraků cíl, neboť valy jsem už zahlédl, které tají v sobě chrám. Zdá se dýchat, zdá se, že mluvit dovede. Sloupové tu jako les sklenutý větvemi z kamene, kde jen místy hvězdy prozáří, kde je plno hnízd nebeského ptactva.“

Může být subjektivní vizionář umělcem křesťanských církví a autorem jejich chrámů? Tato otázka byla v souvislosti se sakrálním uměním Františka Bílka často rozvíjena. Jeho díla jsou zastoupena v katolických kostelích i sborech Církve československé husitské, autorem chrámové stavby se však Bílek nikdy nestal, ač ve dvacátých letech obesílal soutěže na řešení sborů čs. církve, spíše však skicami než skutečnými projekty.²⁰ „Objektivizace“ uměleckých vizí do podoby sakrální architektury byla pro něj vskutku problematická. Snad proto, že na ni kladl velmi vysoké nároky, když si chrám představoval téměř jako živou bytost, dýchající a mluvící. V přeneseném smyslu slova je možno říci, že přece jen uspěl a vystavěl svatyni, „dílnu i chrám“, jimiž je jeho vlastní dům v Praze na Hradčanech.²¹ Tato svatyně vyjadřuje Bílkův sebestředný kult Tvůrce a idealistického umění. Svatyně křesťanských církví však jeho imaginaci nikdy nepřestávaly zaměstnávat.

Ideál a realita

Ve svém jediném prozaickém díle pocházejícím z roku 1908 vylíčil kreslír a grafik Alfred Kubin *Žemí snivců*. Její tajemnou svatyní byl jeskynní chrám u jezera. Vyprávěč příběhu jej popsal jako „pohádkový zázrak“ obklopený vodními terasami a tichým parkem: „V tomto chrámu prý byly uloženy nejcennější poklady Snového státu. Byl velmi umně vybudován z nejušlechtlejšího materiálu, takže divák měl dojem vznášející se architektury. (...) V podzemních tajuplných komnatách stály symbolické sochy.“²² Při tomto líčení se vybaví Bílkův výtvarný doprovod k jeho dvěma již zmíněným traktátům – grafiky z let 1905–1907. Kubin vylíčil jakýsi chrám svatého Grálu, čímž se přihlásil k romantické tradici 19. století.²³ „Bohužel byl chrám jen jednou do roka přístupný a i pak bylo k tomu zapotřebí dobré protekce.“ V kontrastu s popisem pohádkové svatyně zaznívá připomínka kafovkových pořádků ve Snovém státu. Do nádherného chrámu není možno putovat – ideál se střetává s realitou.

Může být překvapivé, že v tomto článku dosud nebyla věnována téměř žádná pozornost specializovaným architektům a jejich výtvorům. Například Lenz

a Bílek byli původním školením sochaři. Znamená to, že architekti fin-de-siècle „stáli pevně nohama na zemi“ a projekty ideálních chrámů se nezdržovali? Ne tak docela. Projektování monumentálních staveb se nikdy nemůže obejít bez určitého rezervoáru ideálních představ a motivů. Této skutečnosti si byl dobře vědom slavný vídeňský architekt Otto Wagner, který projekty vznosných sakrálních staveb často zadával jako téma studentských prací. Jeho cílem bylo postavit první moderní chrám na světě, za nějž bývá považován kostel sv. Leopolda v areálu vídeňské psychiatrické léčebny Am Steinhof. Wagnerovi žáci Josip Plečnik, Leopold Bauer, Emil Hoppe, Otto Schöntal a další sakrální téma bohatě rozvíjeli. Právě Wagnerova škola, která měla ve vztahu k moderní chrámové architektuře prominentní postavení i v evropském měřítku, může být dobrým příkladem pro střetnutí ideálu a reality.

Vcelku nepřekvapí, že monumentální projekty Wagnerových žáků často zůstaly jen na papíře, vždyť ve školních ateliérech byly prvotně zamýšleny jako cvičení. Jako zarážející se však může jevit, že někteří z „wagneriánů“ projektovali i sakrální stavby v duchu konvenčního historicismu.²⁴ Stavebníkům byl totiž ideál moderního chrámu vzdálen a architekti vyhověli jejich zadání. Na jiných místech se však Wagnerovi či architektům jeho okruhu jejich představy realizovat podařilo. Mezi příklady je možno uvést Wagnerův vídeňský kostel sv. Leopolda a jeho obdobu v Kroměříži od architekta Huberta Gessnera, dále např. sakrální stavby Istvána Medgyaszaye v Uhrách či Plečnikův kostel sv. Ducha ve Vídni (kde však byl autor stavebníkem přinucen k závažným změnám). Bylo by chybou považovat Otto Wagnera jen za architektonického pragmatika, který chrámovou stavbu zbavil jejího tajemství. Vídeňský profesor symbolickou funkci sakrální architektury ctil a usiloval o její obrodu prostřednictvím výrazných archetypálních motivů (centrální půdorys, kupole, věže a pylony...), inspirovaných byzantským uměním. Roku 1898 na páté výstavě Vídeňské secese Wagner představil svůj koncept moderního chrámu návrhem katolického kostela pro Vídeň-Währing. Tento sugestivní výtvarný model byl rozvíjen jeho žáky, mj. i Janem Mráčkem a Františkem Fialou z Moravy.²⁵ Skutečnost, že se podařilo realizovat ideální model, lze přičíst i obratné „kulturní politice“ Wagnerovy školy, založené především na argumentačních schopnostech její vedoucí postavy.

Téma ideální architektury je nyní představeno ze dvou úhlů pohledu. Jednak z pohledu snivců, tedy umělců a náboženských myslitelů, jakými byli Lenz či Bílek, a jednak z pohledu praktických architektů Wagnerovy školy. To, co oba „tábory“ spojuje, je snaha o obrodu chrámové architektury vycházející z archetypálních duchovních obsahů. Vypjatý idealismus snivců může zaznít jako potřebný tón i v současných úvahách o sakrální architektuře.

POZNÁMKY:

- 1/ K proměnám uměleckých úloh: Hans SEDLMAYR, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Frankfurt am Main, 1959
- 2/ O tom svědčí např. výčet sakrálních staveb vybudovaných s pomocí Mons. A. C. Stojana: 139 novostaveb, 159 oprav a přestaveb. Viz *Apoštol křesťanské lásky a jednoty církve. Život a dílo Dr. Antónína Cyrila Stojana*, Praha, 1988, s. 229
- 3/ Joris-Karl HUYSMANS, Katedrála (přel. F. Odvalil), *Nový život* 9, 1904, s. 77
- 4/ Hans Gerhard EVERS, Kann die historische Kirchenbaukunst des 19. Jahrhunderts als Trivialkunst verstanden werden? In: *Triviale Zonen in der religiösen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, 1971, s. 179–198
- 5/ Viz např. Zdeněk LUKEŠ, Secesní kostely v Čechách. In: *Bůh a bohové. Církev, náboženství a spiritualita v českém 19. století*, Sborník příspěvků z 22. ročníku symposia k problematice 19. století (Plzeň, 2002). Eds. Zdeněk HOJDA a Roman PRAHL, Praha, 2003, s. 217–226; Inge SCHEIDL, *Schöner Schein und Experiment. Katholischer Kirchenbau im Wien der Jahrhundertwende*, Wien, 2003; Aleš FILIP, *Secesní chrámy na Moravě a ve Slezsku. Sakrální výtvarné umění kolem roku 1900*, Brno, 2004
- 6/ Jindřich VYBÍRAL, Sen o katedrále, in: *Bůh a bohové*, op. cit., s. 276–286
- 7/ Obraz z r. 1813. Viz Pavel ZATLOUKAL, *Příběhy z dlouhého století. Architektura let 1750–1918 na Moravě a ve Slezsku*, Olomouc, 2002, s. 315, 421–422
- 8/ Camillo SITTE, Die Parcelierung und die Monumentalbauten von Přivoz, *Der Architekt* 1, 1895, s. 33–35; ZATLOUKAL, *Příběhy...*, op. cit., s. 415–417; FILIP, *Secesní chrámy...*, op. cit., s. 84–85
- 9/ Stanisław WYSPIAŃSKI, *Opus magnum*, katalog výstavy, Muzeum Narodowe. Ideu polské akropole na Wawelu zprvu šířili publicisté Felix Kopera a Leonard Lepszy.
- 10/ Richard von KRALIK – Hans SCHLITTER, *Wien. Geschichte der Kaiserstadt und ihrer Kultur*, Wien, 1912. Už r. 1883 a znovu r. 1903 Kralík vystoupil se záměrem vybudování rakouské Walhally na sousedním Kahlenbergu.
- 11/ Harald SIEBENMORGEN, *Die Anfänge der „Beuroner Kunstschule“*. Peter Lenz und Jakob Wüger 1850 až 1875, Sigmaringen, 1983, s. 98; Hubert KRINS, *Die Kunst der Beuroner Schule. „Wie ein Lichtblick vom Himmel“*, Beuron, 1998, s. 28–31
- 12/ Hans H. HOFSTÄTTER, *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, Köln, 1965
- 13/ SIEBENMORGEN, *Die Anfänge...*, op. cit., s. 164; KRINS, *Die Kunst der Beuroner Schule*, op. cit., s. 31
- 14/ Ansgar PÖLLMANN, *Vom Wesen der hieratischen Kunst*, Beuron, 1905, s. 19
- 15/ Hans-Georg GADAMER, *Aktualita krásného. Umění jako hra, symbol a slavnost* (přel. D. Filip), Praha, 2003, s. 29
- 16/ Odilo WOLFF, *Témpelmasse*, Wien, 1912; idem, *Der Témpel von Jerusalem*, Wien, 1913
- 17/ Marcela MRÁZOVÁ-SCHUSTEROVÁ, Bílkova Stavba budoucího chrámu v nás, in: František BÍLEK, *Stavba budoucího chrámu v nás*, Praha, 1996, s. 80–109
- 18/ František BÍLEK, Stavba budoucího chrámu v nás. *Nový život* 12, 1907, s. 278

- 19/ Umělec měl toto vidění, když ve dvaceti letech pobýval v Paříži. Aleš FILIP, Vidění a symboly Františka Bílka, in: *Žajatci hvězd a snů. Katolická moderna a její časopis Nový život (1896–1907)*, Eds. Roman MUSIL a A. FILIP, Praha – Brno, 2000, s. 339; o traktátu *Přátelé, Vaše žádost psáti do Meditac....*: ibidem, s. 363
- 20/ Jindřich VYBÍRAL, Obnova architektury v díle Františka Bílka, in: *František Bílek* (katalog výstavy, Galerie hlavního města Prahy), ed. Hana LARVOVÁ, Praha, 2000, s. 280
- 21/ Tamtéž, s. 265, 275
- 22/ Alfred KUBIN, *Žemě snivců* (přel. L. Kundera), Praha, 1997, s. 62. Název dal knize český vydavatel, v originále zní *Die andere Seite*.
- 23/ Albert VERBEEK, Der Graltempel in romantischer Sicht. Zur neugotischen Architektur des 19. Jahrhunderts, In: *Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann*, Berlin, 1978, s. 439–458
- 24/ Např. František Fiala a Otakar Bém na Ostravsku. K tomu: FILIP, *Secesní chrámy...*, op. cit., s. 56, 92, 171. K problému prosazení Wagnerovy školy u objednavatelů: Jindřich VYBÍRAL, *Mladí mistři. Architekti ze školy Otto Wagnera na Moravě a ve Slezsku*, Praha, 2002. s. 245
- 25/ FILIP, *Secesní chrámy...*, op. cit., s. 49–56

PhDr. **Aleš Filip**, Ph.D. (* 1964), historik umění, absolvent filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně (FF MU). Pracoval ve středisku památkové péče a v Ústavu dějin umění Akademie věd ČR, nyní působí jako diecézní konzervátor Biskupství brněnského a externě přednáší dějiny umě

blikované práce se vztahují především ke třem tématickým okruhům: 1) barokní architektura a urbanismus, 2) výtvarná kultura fin-de-siècle, 3) novověké umělecké úlohy, zvláště sakrální a funerální umění.





Norbert Schmidt

Duch vane, kam chce

portrét Marie-Alain Couturiera OP

Kromě francouzského dominikána Marie-Alain Couturiera jsem se dosud nesetkal s jinou osobností, v níž by se tak jasně, tvořivě a s takovým vlivem na své okolí spojila touha po tajemství víry s vědomím toho, že „krása – řečeno spolu s Bohuslavem Reynkem – zůstává navzdory všemu jedním z nejmocnějších pramenů života.“¹ Mnozí jistě tušili a učili, že umění a teologie jsou si více než příbuzné, že obé otevírá prostor, který by jiným způsobem člověku nebyl přístupný. Nicméně jen nemnozí se dokázali dívat oběma pohledy zároveň. A jen výjimky se pokusily na základě takovéto „synopse“ o konkrétní dílo.

Přiblížíme-li se k francouzskému dominikánovi, ihned nás však zarazí trs protichůdných hesel spojených s jeho osobou. V mládí nadšený royalista, později člen nejdemokratičtějšího církevního řádu. Svobodný, intuitivní umělec, myslitel se zájmem o přísně racionální metafyziku sv. Tomáše Akvinského. Vzdělaný mnich, přítel slavných komunistů. Kněz ve středověkém hábitu, v očích některých hierarchů klasický „troublemaker“... a mohli bychom pokračovat dál a dále. Co si s tím počít?

1. Od umělce k řeholníkovi

1.1 Malíř Pierre Charles Marie Couturier se narodil 15. listopadu 1897 v Montbrisonu (Loire) v rodině mlynáře. Malý Pierre vyrůstal v kulturním měšťanském prostředí blízkém venkovu. Záhy se začal věnovat hudbě a malování. Studoval na institutu Victor-de-Laprade a v Saint-Chamond. Po válce, kde byl těžce zraněn, se mladý Couturier intenzivně zabýval malířstvím. Začal pracovat u malíře a sochaře Josepha Lambertona. V rodném městě uspořádal první výstavu leptů. V létě 1918 přijel do Montbrisonu sochař Bartholomé, přítel Degasův, a sblížil se s rodinou Couturierů. Bartolomé povzbudil Pierra k odchodu do Paříže a přislíbil mu podporu.² Roku 1919 se Pierre Couturier zapsal na Académie de la Grande Chaumière v Paříži. Koncem téhož roku však vstoupil do Ateliéru pro sakrální umění, který založili Maurice Denis a Georges Desvallières. Tento ateliér nebyl jediný svého druhu, vedle něj existovaly další: Société de Saint-Jean, Catholiques des Beaux Arts či Chantier du cardinal pařížského kardinála Verdiera, abychom

jmenovali alespoň některé. Ateliéry spojovala touha po obnově křesťanského umění a inspirace středověkými hutěmi a renesančními malířskými školami. Denis, malíř dnes známý především jako hlavní představitel symbolistní skupiny Nabis, se stal Couturierovi skutečným mistrem. Přiblížil mladému umělci a jeho „spolubratrům“ tehdejší velikány uměleckého světa. Couturier se nadchl pro Bonarda, Matisse, Deraina a Picassa, četl Le Corbusierův časopis *L'Esprit nouveau*. Přes tyto současníky samozřejmě vedla cesta i k jejich vzorům: Cézanne, Degas, Renoir, Manet, Corot a Delacroix. Druhý z dvojice mistrů, Desvallières, ztělesňoval mladým adeptům ideál spojení světece a umělce, ideál blahoslaveného fra Angelica OP. Couturier v jednom dopise píše: „V ateliéru mi dali možnost pracovat pro Boha. Profánní malíř, to není nic normálního!“

Oba učitelé byli členy třetího řádu dominikánů, takže nepřekvapuje, že k „povinné četbě“ „svatých“ umělců patřila filozofická a teologická díla sv. Tomáše Akvinského. Šťastnou shodou okolností se však sv. Tomáš v té době začal přednášet neotřelým způsobem. V roce 1920 totiž vydal Jacques Maritain knihu *Art et scolastique*, která se brzy stala kultovní knihou kruhu mladých umělců. Couturier se s Maritainem sblížil, jejich osobní přátelství trvalo až do smrti a jeho plody lze vyčíst i z mnoha Couturierových článků. V této době se mladý umělec spřátelil i s Jeanem Cocteau.

Během období stráveného v Ateliéru pro sakrální umění vytvořil Couturier fresky v Jersey a vitraje v Lotrinsku a spolupracoval na výzdobě jednoho z prvních kostelů z železobetonu, Notre-Dame v Raincy od architekta Augusta Perreta, kde pracoval i jistý Charles-Édouard Jeanneret. Mladý malíř však nebyl fascinován jen světem obrazů. Horečně se angažoval v monarchistickém restaurativním hnutí Action française, založil dokonce jeho elitní spolek Společnost sv. Ludvíka. Když ale Pius XI. zakázal věřícím pod trestem exkomunikace členství v Action française kvůli výlučnému spojování katolictví s ideou monarchie, tak se Couturier s tímto hnutím rozešel.

Ačkoli byl Denis jistě nevšedním umělcem, ani jediný z jeho žáků nepřekročil jeho stín. Přes Denisovu otevřenou a pro Couturiera a další dodnes v mnohém inspirativní vlastní teorii sakrálního umění³ dala chybná imitace symbolismu a kubismu Denisových žáků vzniknout novému do sebe zahleděnému akademismu, který určoval veškeré francouzské církevní umění mezi válkami. Možná k tomu přispělo i to, že „hybná síla Ateliéru pro sakrální umění“ zcela radikálně změnila svůj život.⁴

1.2 Mnich 2. února 1925 mladý malíř náhle pocítil před kavárnou Rotonde na Boulevard du Montparnasse povolání k monastickému životu. Volba byla díky předchozímu vlivu jednoduchá. V září se přestěhoval k dominikánům a následně

si do svého deníku poznamenal: „V tomto roce do mého života vstoupila svoboda, a to svoboda s tváří lásky.“ (T 7)⁵

Během řádového studia v Amiens a Le Saulchoir pověřil provinciál Couturiera i několika uměleckými úkoly. V Oslu vyzdobil kapli řádového domu a později dokonce kapli generálního magistra dominikánů v Santa Sabině v Římě. 25. června 1930 byl vysvěcen na kněze. Mezi hosty byli Denis, Desvallières i Maritain. Ná sledovala studia v Le Saulchoir v Belgii a v Římě na Collegium Angelicum, kde mu mezi jinými přednášel i R. G. Lagrange OP. Couturier se však během těchto let často vracel do Francie, jednak aby maloval, jednak se zotavoval z návalů mdloby, kterými trpěl. V této době četl především Léona Bloye.

Prvním působištěm mladého kněze se stala ozdravovna pro děti nemocné tuberkulózou v Sainte-Anne u Sallanches. Ačkoli byl v této době vzdálen všem kulturním centrům, nečinila tato zkušenost Couturierovi žádná potíže. Ze svědectví a dochovaných kázání z této doby lze navíc vyčíst obdivuhodný dar komunikace.⁶

Umění nepřestalo malíře-dominikána fascinovat. Po návratu ze Sainte-Anne do domovského kláštera Saint-Honoré v Paříži dále maloval, spolupořádal výstavy, setkával se s osobnostmi uměleckého světa a ujal se vedení časopisu *L'Art Sacré*. Propast mezi moderním uměním a církví prožíval Couturier jako vlastní existenciální jízvu a snažil se ji všemi dostupnými prostředky zacelit. Chtěl však jít ke kořenům zranění.⁷ Proto bylo Couturierůvým základním motivem při všech snahách a pokusech o obnovu křesťanského umění ve Francii hledání autentické křesťanské spirituality.⁸ Veškerá jeho činnost je prodchnuta dvěma ústředními tématy: svobodou a čistotou srdce. „Celá křesťanská morálka se snaží o zajištění toho jediného důležitého: svobody ducha.“ (T 34) Do deníku si poznamenal myšlenku T. Wildera: „Ze všech lidí vidí umělci a kněží nejjasněji svobodu a strach z toho, že by ji zneužili.“ (T 192) Umění je prostředkem, něčím předběžným. „Pravé a dokonale žité křesťanství již umění nepotřebuje. Umění je pouze znamením naší bídy a nevyléčitelné unavenosti.“ (T 113) Při vši rozmanité činnosti zůstala vždy přítomná i otázka základní: „Proč toužíš po velikých dílech? Tvé dílo je tvé srdce.“ (T 96)

1.3 Amerika Koncem roku 1939 přijel malíř-dominikán do USA, kde měl kázat během doby postní francouzské komunitě v New Yorku, ale neplánovaně ho zde zadržela válka na mnohem delší dobu. Nucený dlouhodobý pobyt v Americe Couturierovi přinesl nepřehledné množství podnětů. Sloužil jako kaplan francouzských pilotů v Jacksonville na Floridě. Seznámil se s prominentními umělci jako Salvador Dali, Julien Green, Fernand Léger, Ozenfant. V amerických muzeích se mu naskytl nevídaný rozhled po současném umění. Sám namaloval křížo-

vou cestu pro dominikánky v Elkins Park. Na pozvání filozofa Étienna Gilsona vedl krátce ateliér sakrálního umění v kanadském Montrealu. Díky E. Gilsonovi, H. Focillonovi a H. Laugierovi a seznámení se s právě vznikajícím Abstract Expressionism (první autentickou americkou generací umělců) se Couturierův pohled na různé otázky moderního umění pozvolna změnil. Do doby pobytu v USA spadá i proslulý *Dopis jednomu řeholníkovi*, který Couturierovi na popud J. Maritaina adresovala jedna z nejpozoruhodnějších žen 20. století Simone Weil.⁹

V srpnu 1945 se malíř v hábitu vrátil do Francie jako změněný muž, prohloubený exilem a mnohými setkáními. Do poválečné Evropy přijel naplněný novými perspektivami pro umění a víru.

1.4 Umělec, nebo kněz? Soužití malíře a kněze v Couturierově osobě však nebylo v žádném případě idylické. Ba naopak, z nárazek v deníku lze vyčíst, že toto potýkání patřilo k nejtragičtějším a nejbolestnějších otázkám dominikánova nitra. Několikrát si zapisuje myšlenku, že „malířství je nemilosrdné, nesnese a neodpouští žádné dělení... Vše, nebo nic. Malířství se za každé dělení mstí.“ (T 110) A naopak: „Kněz tu musí být bez výjimek pro všechny.“ (T 130) Jak říká Claudel: „Pravá poezie (pro Couturiera malířství) je s kněžstvím neslučitelná. Povolání je darem bez návratu.“ (T 163) A snad nejostřeji: „Neudělal bych býval lépe, kdybych byl knězem jako ostatní?“ (T 108) Vyjma nutnosti obě povolání rozlišovat žádnou další propracovanou teoretickou odpověď na tuto otázku Couturier neformuloval. V jeho deníku však nalézáme i útržek myšlenky, která ukazuje jistým směrem: „Svatý Tomáš nám říká, že neklid, tedy určitý typ neklidu patří k přirozenosti víry. Když zviditelňuje určitou slabost víry, představuje neklid zároveň i princip pokroku a očisty...“ (T 174). Druhou možnou odpověď na Couturierovu trýznivou životní otázku nám nabízí jeho dílo.

2. *L'Art Sacré*

Roku 1936 se Couturier stal společně se svým řádivým spolubratrem Pie-Raymondem Régameyem OP šéfredaktorem krátce předtím založeného časopisu *L'Art Sacré*, který vznikl z potřeby kontaktu a dialogu církve se současným uměním. Jako šéfredaktoři se v redakci setkaly dvě mimořádné, komplementárně se doplňující osobnosti. Začal tak vycházet časopis s nevídanou dynamikou, který se v krátké době propracoval na jednoznačně nejlepší periodikum ve svém oboru, ukazující do budoucnosti. Couturier, umělec spíše intuitivního založení, našel v Régameym systematiku, který se nemohl obejít bez přesného zdůvodňování a vysvětlování. Samozřejmě, že mezi oběma docházelo k napětím a prudkým diskusím o smě-

řování časopisu, k žádnému výbuchu však nikdy nedošlo. Zaprvé díky praktické organizaci, kdy zodpovědnost za určité číslo přebíral od roku 1949¹⁰ střídavě jen jeden z šéfredaktorů, a zadruhé proto, že oba brzy poznali, že jeden druhého při vedení časopisu mohou jen stěží postrádat. To dokazuje i fakt, že po Couturierově smrti v roce 1954 Régamey ihned z vedení *L'Art Sacré* odstoupil.¹¹ Couturier sám základní rozdíl v přístupu popisoval jako „přátelské, staré a nikdy neukončitelné potýkání.“¹² Jeden příklad za mnohé: Couturier sázel na samotná umělecká díla, na jejich vlastní řeč a veškerou hermeneutiku shledával nejen zbytečnou, ale i chybnou, protože celek vjemu racionalizovala, vymezovala a tím ochuzovala (srov. T 183). Régamey byl opačného názoru a snažil se čtenáři vyjít vstříc dodatečnými informacemi. Snaha a starost o současné a autentické sakrální umění však vždy vítězila nad názorovými rozdíly.

Vydavatelé chápali časopis jako nástroj obnovy sakrálního umění ve Francii. Podle Couturiera tomu měla sloužit časopisem prosazovaná „reforma ideí a obnova senzitivity zraku“.¹³ Chtěli v této oblasti otiskováním zdařilých příkladů přispívat ke vzdělání věřících i kléru, podněcovat dialog, vyhledávat otázky, inspirovat ke konkrétním dílům. Ohniskem byla základní otázka samotné teologické relevance umění. Příklady realizací a tiskem krásných černobílých fotografií se vydavatelé *L'Art Sacré* snažili o prosazování nových vizuálních měřítek, až se sám časopis nakonec stal uměleckým dílem, které nemalou měrou ovlivnilo dějiny církevního umění 20. století.

Jedním z hlavních témat prezentovaných Couturierem na stránkách časopisu byl boj proti rozněznělému, sentimentálnímu pojetí a znázorňování víry. Otiskl například detail expresivního krucifixu spolu s barvotiskovými svatými obrázky Krista a Panny Marie. Svět skutečných věřících symbolizovaný gotickým Kristem tak postavil do protikladu k obrázkům plným timolínových úsměvů. Svět evangelií je kýčem nejen „neutralizován“, ale i degradován ve svět laciné nedůvěryhodné útěchy. Jak jsme již uvedli, problém umění je pro Couturiera odrazem problému spirituálního. Lež umění poukazuje na nevědomou lež života. „Nemoc sakrálního umění poukazuje na nemoc křesťanství.“¹⁴ Na tento problém navazuje snaha časopisu o provázání starého a nového, o hledání podstaty skutečného umění. V čísle 5–6/1950 otiskuje redakce fotografie ocelových konstrukcí, betonových jezů a jen jakoby náhodou se mezi ně přimíchá malý obrázek antického divadla v Delfách. Couturier je přesvědčen o principiální nadčasovosti dobrého umění. „Ve světě umění odolává času jen krása forem. Vše ostatní mizí, vše, co náleží do oblasti úmyslů, a dokonce i nejvyšších zájmů. Krása forem představuje také jejich pravdu. Jejich vážnost.“ (T 160) „Veliká a často vznešená

průmyslová krajina z betonu a oceli je dnes naší Chartres, našimi Delfami. Nic živého se nemůže vyvinout proti tomuto vzestupu forem, neboť nic udržitelného, nic pravého se nikdy neuskuteční proti životu.“¹⁵

Jakmile se umění obrací do minulosti, ztrácí odvahu a převládne umrtvující touha po jistotě vlastních představ. Jakmile převládne obsah sdělení nad obsahem formy, převáží-li aspekt učení nad aspektem adorace, hlásání nad meditací, vytrácí se současně i sakrální. Vyhroceně řečeno s Braquem: „Nechá-li se sakrální umění klesnout, aby se přiblížilo lidem, již nejde o akt víry, ale o věc propagandy.“ (T 114)

2.2 Sakrální totalitarismus Stejnou hrozbu, jakou představuje přeslazení evangelia kýčem, viděl Couturier v některých realizacích sakrální architektury. Bohužel nacházel ve své době mnoho špatných příkladů (baziliky v Lourdes, Lisieux, Madridu, Fatimě...), které věřící utvrzovaly v pokleslém vkusu a v nereálném světě místo toho, aby jazykem architektury poukazovaly k transcenci. Komunikativní a zníterňující aspekt dobré církevní architektury vytlačoval povrchní triumfalismus a dekorativnost. Kaširovaná monumentalita jmenovaných staveb navíc již ani neodpovídala reálnému postavení církve ve společnosti, natož smyslu křesťanského sakrálního prostoru. Forma nebyla *pravdivá* a s tím se *dominikán* samozřejmě smířit nemohl... A do deníku si poznamenal: „Tolik katolíků je ve své církvi a ve své víře uzavřeno jako jiní ve svých politických stranách. Usilují o totalitní stát. Ale to nemá s evangeliem nic společného.“ (T 119)

Celé jedno číslo *L'Art Sacré* (9/10 1953) věnovali šéfredaktoři byzantskému umění. Jako ilustraci otiskli fotografii mozaiky Krista Pantokratora (Světovládcce) z apsidy katedrály v Monreale (Sicílie, 12. století) s dvojznačným komentářem: „Jak daleko jsme od Krista evangelií vzdáleni!“ Nevyřčeno zůstává, zda se tím myslí vzdálenost pozorovatele od spirituality mozaiky, nebo zda je sama spiritualita mozaiky tak vzdálená od počátku křesťanství. Dominikáni sice do čísla zařadili pochvalný článek P. Evdokimova o byzantském umění, ale součástí čísla je i rozhovor Couturiera a Régameyho s otcí Dumontem a Y. Congarem o jeho dnešním významu. Couturier se domníval, že „Byzanc dnes může současné umění inspirovat jen vzdáleně. Již jsem mnohokrát řekl, že dnes začínáme tam, kde kdysi začínaly graffiti katakomb. Toto skromné umění nemá žádný zvláštní sakrální charakter. Bylo to umění své doby, umění celého světa, živé umění.“¹⁶ Na poznámku otce Dumonta, že byzantské umění na rozdíl od západního vědělo jak převést vnitřní vzpouru umělce v eschatologický rozměr, Couturier oponuje: „I někteří současní umělci jsou tomu blíže, než si leckdy dovedeme představit. Matisse se například vždy zřetelně zdráhal do obrazů přenášet vnitřní napětí. Jeho dílo je

plně projasněné. Při práci na kapli ve Vence mi několikrát řekl: „Již nechci nic přidávat k utrpení světa.“ Přes tuto analogii s Matissem však Couturierovi řeč byzantského umění zůstala cizí: „Trochu se bojím. Umění a svět Byzance mi vždy připadaly velice vzdálené základnímu tónu evangelií a jeho svobodě. Když čtu evangelia, přestávám Byzanci rozumět. Ty enormní struktury... Co to má vposledku společného s velice jasnými slovy a jednáním Krista?“¹⁷

2.3 Otázka nepředmětného umění Dnes by asi již jen málokoho napadlo, že by abstraktní umění představovalo principiálně nějaký problém, ale před padesáti lety se jednalo o ožehavé téma. Před válkou byl časopis *L'Art Sacré* sice znám jako zastánce moderního umění, ale jen umění „předmětného“. Couturier se domníval, že křesťanské umění musí být reprezentativní, což vylučovalo abstraktní umění a tvarové deformace moderního umění, které jinak velice obdivoval.¹⁸ V roce 1941 Couturier pod vlivem své americké zkušenosti změnil názor. Ale ještě počátkem 50. let musel na toto téma prudce debatovat se svým spolubratrem. „Pater Régamey: ‚Křesťanské formy umění jistě nejsou nefigurativní. Duch vtělení si žádá...‘ Ne, Régamey přechází nedovoleným způsobem z jedné roviny na druhou. V opravdovém smyslovém nefigurativním díle je obsažen stejný díl vtělení jako v díle figurativním. Vtělení se neuskutečňuje zobrazováním. Srdce J. S. Bacha se v jeho fuze zcela zhmotňuje. Když mi Chagall a mladí nefigurativní umělci říkají, že Mondrian není abstraktní, tak mají pravdu. Mondrian, to je poezie sama.“ (T 182) Couturier odpovídal odpůrcům abstraktního umění dokonce poukazem na to, že předmětné umění, pokud se stane příliš tělesné (a ukazoval na některá renesanční díla), může sakrálnímu charakteru odporovat. Nefigurativní umělecké dílo, stejně jako dílo předmětné může a nemusí obsahovat náboženský přesah. „Dokáží si dobře představit na stěně našeho kostela veliké abstraktní malby, které by hrály podobnou roli jako sakrální hudba, například varhanní. Současně by ale neměly nahrazovat sochy a liturgické nádoby, stejně jako varhany nenahrazují slova gregoriánských melodií nebo zpěv evangelií.“¹⁹

2.4 Kulturní katolicita Při svém hledání živého opravdového umění šéfredaktoři *L'Art Sacré* věnovali mnoho místa i mimoevropskému umění domorodců z tichomořských ostrovů.²⁰ Na příkladu tzv. misijních oblastí ukazovali problematičnost importu evangelia s příměsí danému území cizí kultury, která umrtvuje původní autentičnost a život vlastních výtvarných projevů. Šéfredaktoři bojovali proti jednotlicímu církevnímu umění, které Couturier ztotožňoval s „římským uměním“, které s protireformací od doby renesance a baroka zaplavilo celý katolický svět. To, co Couturier v 50. letech ještě musel zdůrazňovat, se dnes již

naštěstí pod pojmem „inkulturace evangelia“ zdá samozřejmostí. „To nejcennější se vždy zrodí z různosti, ze zvláštnosti. Největší díla jsou v každém věku ovocem nekontrolovatelné spontaneity, která vychází z tajemných a konstantních hlubin ras, zemí a zón.“²¹ Příklad Couturiera nám však ukazuje, že „inkulturace“ není jen problematikou misijních území kdesi v džungli.

Samotný Couturierův svět a estetický ideál je v logice jeho obhajoby domorodých kultur „omezen“ klasickou modernou ve Francii, kterou reprezentují jeho přátelé Braque, Picasso, Roualt, Léger, Le Corbusier a především Matisse. V tomto „omezení“ však právě spočívá Couturierova síla a velikost. Couturierova snaha o současné moderní umění ve Francii je implicitní angažovaností pro skutečně *katholické* (tj. všeobecné) umění. Autenticita, osobitost, regionálnost a katolicita se v tomto pojetí v žádném případě nevylučují.²²

2.5 Unum, verum, bonum, pulchrum convertuntur Na uvedených příkladech lze dobře vidět, že předmět a obsah zobrazovaného nejsou pro Couturiera zdaleka hlavním měřítkem sakrálního umění. Oproštění umění od vší vnější podmíněnosti je jeden ze základních momentů vývoje umění ve 20. století. Toto „odpředmětnění“ umění bylo běžně chápáno jako osvobození umění od „ideologie“ církve, resp. viděno z druhého břehu, jako nepoužitelnost moderního umění pro křesťanskou evangelizaci. Ale právě u čistoty a krásy (*la pureté, la beauté*) se podle Couturiera, jak výstižně podtrhuje A. Stock, otevírá možnost nového opravdového vztahu mezi „l’art“ a „le sacré“. „Krása sama o sobě a skrze sebe je už pravé dobro: *diffusivum sui*.“ Zde se navíc ukazuje, jak dalece vychází Couturierova estetika ze scholastické nauky o transcendentáliích: „Unum, verum, bonum, pulchrum convertuntur.“ Pro Couturiera z toho vyplývá, že opravdové umělecké dílo, které kvůli čiré dokonalé kráse rezignuje na vše ostatní, se samo díky své podstatě přibližuje posvátnu.²³ Pro architekturu podle Couturiera platí, že „sláva Boží nespočívá v přemíře a bohatství, ale v dokonalosti čistého díla. Kdyby naše kostely byly postaveny takto, mohly by opět začít učit svět tomu, že to, co je podstatné, lze dosáhnout i s malými prostředky.“²⁴

2.6 Umění bez umělce aneb nový počátek Když slovinský architekt Josip Plečnik na začátku 20. století uviděl novostavbu kostela sv. Leopolda od svého učitele Otty Wagnera ve vídeňském Steinhofu, tak resolutně prohlásil: „Raději žádné umění, než takové.“ Přes dobrou snahu vytvořit nový moderní kostel se Wagner nedostal podle svého žáka dál než k bezkonfesnímu, strnulému nákypu.²⁵ Couturier o půlstoletí později šel ve svých úvahách ještě dále než slovinský františkánský terciář. Jestliže z křesťanského umění vymizí „upřímnost a čistota,

bylo by lépe nemít umění žádné“.²⁶ Couturier tu nemá na mysli ten či onen pokus velikánů. Zneklidňuje ho fakt, že právě i ve venkovských kostelících převládá kýč. V teologické terminologii je kýč herezí, okleštěnou polovičatou pravdou. Kam se podělo upřímné živé umění? Právě ve „skromných úkolech“ se krize forem ukazuje nejostřeji. Příklad uměleckých děl mistrů zde mnoho nepomáhá, protože jejich napodobování nutně vede k prostřednosti. Podle Couturiera je nutné opět nalézt vnitřní sílu života, který si sám vybírá své formy. Nalézt anonymní umělce, kteří nikdy nečetli *L'Art Sacré*, pro které patří jméno Picasso, pokud ho vůbec kdy slyšeli, do říše mýtů. Na několika příkladech venkovských křížů šéfredaktor *L'Art Sacré* ukazuje, že takoví lidé dosud existují. Někdo jako Rousseau, Bauchant, Caillaud a Bézard.

Couturier miloval následující starozákonní pasáže: „Za časného jitra vzal Jákob kámen, který měl v hlavách, a postavil ho jako posvátný sloup; svrchu jej polil olejem. ... Jákob se tu zavázal slibem: ‚Bude-li Bůh se mnou, bude-li mě střežit na cestě, na niž jsem se vydal ... tento kámen se stane domem Božím.‘“ (*Gn 28,18.20 až 22*) „Uděláš mi oltář z hlíny (země)... Jestliže mi budeš dělat oltář z kamenů, neotesávej je; kdybys je opracoval dlátem, znesvětil bys je.“ (*Ex 20,24–25*) Vyjmutím přirozené věci ze světa vzniká sakrální umění, umění bez umění, umění bez umělců. „Místo zdobených oltářů“, vyvozuje Couturier, „bychom do kostela měli přivalit neopracovaný kámen, možná jen nahore trochu přitesaný, aby se na něj dal postavit kalich a misál. Takový svědek stvoření by nám plně postačoval. O nějakém umění by se pak zase dalo vážně hovořit ode dneška tak za sto let...“²⁷ Couturier se na celkovou situaci křesťanského umění ve své době díval velice pesimisticky. Z „nekrřesťanského pohledu“ šlo o krizi, z které není východiska.

3. Zázraky posledních čtyř

Po Couturierově návratu z USA v roce 1945 následovalo několik intenzivních roků, kdy se veškeré jeho snahy a touhy zhmotnily do pěti konkrétních sakrálních novostaveb.

3.1 Plateau d'Assy aneb pohoršení kř Hned první z nich, kostel v rekreačním středisku Plateau d'Assy, je spojen s velikým skandálem, který názorně ukazuje tlaky, mezi kterými se malíř-dominikán na církevní půdě pohyboval.

Couturier a farář kostela Jean Devémy pozvali k výzdobě nejznámější umělce současnosti. Georges Roualt, Jean Bazaine a Jacques Lipchitz a sám Couturier zhotovili vitraje, Pierre Bonnard obraz sv. Františka Saleského, Henri Matisse obraz sv. Dominika, Georges Braque svatostánek, Marc Chagall vyzdobil křesť-

ní kapli, Fernand Léger opatřil mozaikou vstupní fasádu. A konečně Germaine Richie navrhla do apsidy kovový krucifix, který se stal doslovným „kamenem úrazu“. Inspirovala se veršem z *Izaiáše* 53,2, který je běžně teology vykládán jako předobraz Krista: „Vyrostl před ním jako proutek, jak oddenek z vyprahlé země, neměl vzhled ani důstojnost. Viděli jsme ho, ale byl tak nevzhledný, že jsme po něm nedychtili.“ Ačkoli zde nedošlo k teologickému pochybení, zdvihla se vlna protestů. Například leták rozšiřovaný časopisem *Paternité* s hlavičkou „Z Boha se legrace nedělá“ došel širokého přijetí. Obsahoval fotografii kříže z Assy a pod ním nápis: „Kristus? Ne! Skandál pro křesťanskou zbožnost!“ Předběžným výsledkem bylo nařízení biskupa z Annecy kříž odstranit. V článku v *Osservatore Romano* kardinál Costantini diecézního biskupa za jeho postup pochválil a zároveň vytkl obnovovatelům křesťanského umění protestantský ikonoklasmus. Takové tváře Krista, které „vedou k deformaci a zbloudění vkusu, se musí z kostelů odstranit, protože ve svém důsledku vedou k blasfémii.“ Oběma redaktorům *L'Art Sacré* bylo předhazováno okouzlení „odpuzejícími, monstrózními, satanistickými produkty“ současného umění.²⁸

V článku, který bilancuje stavbu v Assy,²⁹ si Couturier uvědomuje, že se nejedná přímo o mistrovské dílo. Chybí především určitá jednotnost stavby, což ubírá celku složenému z opravdových drahokamů na síle. Assy však zůstává jedinečnou kolekcí toho nejlepšího sakrálního umění své doby a je z dnešního pohledu nepochybně vykročením správným směrem. Couturier hovoří o kytici natrhané na neposvěcené půdě a obětované Bohu.³⁰ „Je to velice jednoduchá myšlenka. Každá generace se musí obracet na mistry živého umění, aby udrželi křesťanské umění naživu. Neboť umění žije jen svými mistry, a to mistry živými,³¹ ne mrtvými, jakkoli cenné by bylo jejich dědictví. Nic se nemůže zrodit nebo znovuzrodit jinak než z života samého. Dokonce ani tradice.“³²

A jak se dnes dívat na „skandál Kříže“ a výtku kardinála Costantiniho? Zde si stačí vedle fotografie odstraněného aského krucifixu položit jakoukoli fotografii současného papeže Jana Pavla II. opřeného o pastýřskou berlu, která je zakončena jen málo odlišnou „moderní podivností“.

3.2 Vence aneb duchovní dimenze umění Čtyři léta intenzivní spolupráce mezi Henri Matissem, M.-A. Couturierem OP a L.-B. Rayssiguierem OP přinesla první ucelené dílo, které za Couturierovy asistence vzniklo. Na počátku však nešl cílený záměr, ale přátelství zdravotní sestry Monique Bourgeois s nemocným Matissem. Oba se znovu setkali po letech ve Vence. Když sestry dominikanky začaly přemýšlet o výzdobě nové kaple, zdravotní sestra Monique, teď již ale jako sestra Jacques-Marie OP, se obrátila s prosbou o obraz na známého malí-

ře, který bydlel ve Vence ve své vile Le Rêve (Sen). Z prosby o obraz se vyvinul projekt kaple samotné. V té době pobýval náhodou v klášteře dominikánek bratr Rayssiguier. Tento mladý dominikán s architektonickými ambicemi se nechal inspirovat časopisem *L'Art Sacré* a zhotovil několik vlastních skic projektu kaple. Byl přizván Couturier. Ten spolu s Rayssiguierem navrhoval jako architekta Le Corbusiera, ale Matisse prosadil jako poradce A. Perreta. Ačkoli se témata výzdoby rychle ustálila – sv. Dominik, Panna Maria a křížová cesta –, hledání pravé formy trvalo několik let.³³

Koncept kaple je založen na kontrastu a souhře bílých kachlových obkladů stěn s černou lineární jednoduchou kresbou a barevných vitrajových oken s motivem stromu života. Matisse sám neváhá tuto kapli, která je podle jeho slov „vedle katedrál pouhou květinou, ale přesto květinou“ (T 176), označit za své mistrovské dílo³⁴.

Podle Picassa (T 149) je nejkrásnější a nejpřesvědčivější částí kaple křížová cesta. Vybočuje jak z klidné a projasněné dosavadní Matissovy tvorby, tak i z charakteru ostatních částí kaple. Couturier s Picassem souhlasí a dodává, „že musí diváky naší doby znejišťovat asi nejsilněji.“³⁵ Nejdříve chtěl Matisse výjev znázornit podobným způsobem jako ostatní motivy v kapli, ale příběh ukřížování se ho natolik zmocnil, že kompozici přeskupil a jednotlivé skici nakonec označil číslicemi. Couturier nabízí vysvětlení, že jde o paralelu ke znakům, které si člověk poznamenává ve spěchu a pod tlakem silných emocí. Ačkoli je nemůžeme snadno rozluštit, působí na nás přesvědčivěji než slova, kterými bychom událost mohli zachytit.³⁶

Přestože kaple návštěvníka ihned uchvátí, její výzdoba zároveň předpokládá jistý stupeň vzdělanosti a Matisse připouští, že by k projektu farního kostela přistupoval asi jiným způsobem. Tradice umění jako „biblia pauperum“ je v kapli ve Vence vystřídána jeho duchovní dimenzí. Znázornění po způsobu fotografické reprodukce či ilustrace skutečnosti přechází v znakové podání smyslu a pobídce k jeho hledání. Tím se zároveň dosahuje otevřenosti, kterou popsala jedna stará žena zcela jednoduše: „Je dobré, že Panna Maria nemá obličej, tak si může každý představit obličej, jaký chce.“³⁷ „Jedině hlava Krista na Veronice roušce má tvář, aby bylo jasně znázorněno, že on nám musí vtisknout svou osobnost, zatímco u svatých si každý může utvořit obraz vlastní.“ (T 185) Pro případného návštěvníka ještě poznamenejme, že modelem pro sv. Dominika seděl Matissovi sám Couturier.

3.3 Audincourt aneb „spolupráce všeho lidu“ Ačkoli se ani kostel Srdce Páně v Audincourtu nestal po architektonické stránce průlomovým (stavěl ho stejný architekt jako kostel v Assy – Maurice Novarina), výzdoba zde působí přesvěd-

čivým uceleným dojmem. Jedinečné sedmnáctidílné vitrajové okno, které zobrazuje předměty utrpení Páně, navrhl Fernand Léger. Neméně působivou křesťní kapli a vstupní fasádu vyzdobil Jean Bazaine.

A ještě díky jednomu aspektu Audincourt vyniká. Podařila se zde totiž spolupráce mezi farářem Prenelem, Couturierem jako „odborným rádcem“, oběma umělci a samotnými budoucími uživateli stavby.³⁸ Potvrdilo se tak Couturierovo přesvědčení, že moderní umění nemusí být srozumitelné pouze elitním vrstvám. Na stavbě kostela totiž spolupracoval „všechn lid“ jako při stavbě středověkých katedrál. Audincourt je navíc převážně dělnickým městem. Zvláště Léger ověřil kvalitu své práce soužitím a mnoha rozhovory s místními obyvateli. Jistě mu pomohla i jeho zkušenost z komunistické strany, jejímž byl tehdy členem (!). Proto byl zvyklý rozmlouvat s dělníky v továrnách, kam umísťoval své mozaiky.³⁹ O Couturierově daru komunikace jsme se již zmínili. Široké přijetí, kterého se kostelu dostalo, jasně vyvrací názory těch, kteří se vysmívají smysluplnosti snahy zprostředkovávat „vysoké“ umění „nižším“ vrstvám.

Po Assy a Vence se Audincourt stal třetím kostelem, kde se církvi podařil skok do vrcholné umělecké současnosti. A Couturier to shrnul následovně: „Datum 20. ledna 1951 se navždy zapíše do paměti dějin obnoveného křesťanského umění. V tomto dni se setkala diecézní komise pro sakrální umění a za předsednictví arcibiskupa a světících biskupů jednohlasně přijala sedmáct skic F. Légera, model mozaiky od Bazaina a plán kostela v Ronchamp od Le Corbusiera.“⁴⁰ V těchto projektech se podle Couturiera opět podařilo dosáhnout úrovně spirituality středověku, který byl schopen vytvořit autentické křesťanské umělecké dílo. I když například v německé jazykové oblasti stavby Rudolfa Schwarze a Emila Steffana již dříve dosáhly jedinečných kvalit⁴¹, u Couturierem ovlivněných staveb se setkáváme s jinde nevídanou syntézou architektury a ostatních uměleckých disciplín – malířstvím, sochařstvím, tvorbou mozaik či vitrajových oken. V tomto smyslu je Couturierova formulace výstižná.

3.4 Ronchamp aneb mů **ěříci stavět kostel?** Zmíněná stavba kaple Notre-Dame du Haut v Ronchamp je příkladem smazání hranic mezi architekturou a sochařským dílem a asi nejjasnějším „důkazem“ Couturierových myšlenek. Tato výjimečná stavba překračuje všechny dosud dodržované hranice v dějinách sakrální architektury a doslova rozděluje jejich moderní část na dějiny *před a po* Ronchamp.⁴²

Le Corbusierova poutní svatyně⁴³ je přesvědčivá svou uměleckou a duchovní silou, uceleností jedinečného výrazu. Dodnes udivuje zástupy návštěvníků její „akustická komponenta forem“. My zde kapli jako takovou popisovat nebudeme,

neboť i u nás již existuje dostupná literatura. Dotkněme se jen kritických hlasů, protože se týkají i ústředních otázek Couturierova myšlení.

Existují v podstatě dva směry kritiky této stavby: První považuje Ronchamp za příliš estétskou. Kouzlo kaple spatřuje v líbivosti forem, která však při druhém pohledu údajně vyvane.⁴⁴ Podle některých jde jednoduše o architekturu Hollywoodu. S odstupem doby lze konstatovat, že jistě nebezpečí v tomto individualistickém a tvarově iracionálním přístupu opravdu je a Le Corbusier si ho i sám uvědomoval. Dokazují to tisíce staveb inspirovaných touto kaplí, z nichž však málokterá dosahuje Le Corbusierovy kvality (například Wotrubův sochařský kostel ve Vídni). Ronchamp je extrémní podobou, leč v Le Corbusierově podání mistrně zvládnutou. Snad je to způsobeno i tím, že Le Corbusier nebyl jen geniálním architektem (pravidla, která vymyslel, si tak mohl dovolit zcela popřít), ale také malířem. Zazněla však i daleko tvrdší a v církevním milieu závažnější kritika, a to zdaleka ne z úst jakéhosi úředníka jakési „inkviziční“ umělecké komise. Zazněla od architekta svými sakrálními stavbami směle souměřitelného s Le Corbusierem. Jeho jméno již také zaznělo – Rudolf Schwarz: Ronchamp, to je prý příklad toho, „jak si ateista představuje náboženství!“⁴⁵

Pomíňme fakt, že označovat Le Corbusiera za ateistu je přinejmenším nepřesné. Schwarz však vystihuje jádro problému, který Couturiera dlouho zaměstnával. Vzpomeňme jen na to, co si zapsal v mládí o profánních malířích: „Profánní malíř, to není nic normálního!“ Znovu ve vyhrocené formě se tato otázka objevila také u debaty okolo kostela v Assy. Ve svých úvahách nakonec nechal Couturier vedle sebe stát odpovědi dvě.

Na jedné straně nemůže Couturier souhlasit s často zastávanou tezí, že umění vede jednoduše k Bohu. Zkušenost ukazuje někdy pravý opak: „Bohem umělců je jejich umění... A není to pomáhající Bůh, je to bůh, který s nimi žije a který je opustí, jakmile ho nutně potřebují.“⁴⁶ Couturier si uvědomuje odlidštění některých moderních děl (T 21). Ví, „že neexistuje religiózní umění bez religiózního postoje srdce,“ a je přesvědčen, že „sakrální umění je určité naplnění umění profánního (nebo chcete-li, umění vůbec).“ (T 139)

Neváhal však na druhé straně angažovat „nevěřící“ umělce. „To, že Matisse věnoval čtyři roky života výzdobě kaple dominikánek, je zázrak. ... Stačí se jen na jeho dílo podívat! Zve ke společenství a k pokoji? Přináší spirituální povznesení? Pokud ano, říkejte tomu sakrální umění.“ „Každý pravý umělec je inspirovaný. Již svou přirozeností, skrze svou bytost je připravený, otevřený pro duchovní inspiraci. – A proč ne pro příchod Ducha samotného, který vane, kam chce? Je slyšet jeho hlas, ale nikdo neví ani kam jde, ani odkud přichází.“⁴⁷ Couturier v sobě nezapře malíře a odváží se riskovat a uvažovat na základě pneumatologické argumentace

o rovnítku mezi spirituálním a estetickým smyslem uměleckého díla. Znovu se tu též dotýkáme Couturierova přesvědčení, že právě skrze ryzí krásu se lze přímo přiblížit k duchovní rovině. Připomeňme jen ještě, že odvolání na Ducha svatého neznamena žádnou bezbřehost. Couturier, jak jsme výše naznačili, rozhodně nebyl naivní a například faktická nemožnost konkrétní spolupráce s Picassem způsobená ideově příliš rozdílným pohledem na svět ukazuje, že Couturier přes veškerou oboustrannou náklonnost rozeznával nepřekročitelné hranice.

Je pravda, že Le Corbusier při navrhování Ronchamp nevycházel primárně z „liturgického provozu“. Šlo mu především o umělecké dílo, i když si byl vědom všech rizik, které takovéto počínání přináší. Přesto působí kaple na první pohled jako posvátné místo a to i nezávisle na liturgickém ději. Nicméně i z hlediska liturgického dosáhl Le Corbusier prostorového řešení, které nejenže „nepřekáží“, ale dokonce liturgické dění umocňuje. Přistupme na chvíli na to, že se dílo křesťana a dílo „pohana“ rozezná i mimo kritéria liturgických předpisů. Pomiňme i zásadní otázku, která by takovému kritériu měla předcházet, totiž, co je vlastně kostel, co dělá sakrální stavbu stavbou křesťanskou. Le Corbusierovi se však přinejmenším podařila architektura, která sakrálně „umožňuje“, a to nevídaným způsobem, jak ukazuje praxe. Kaple Ronchamp, podle předního českého teoretika architektury Rostislava Švachy nejbásnivější stavba 20. století⁴⁸, se tak stala nejpřesvědčivějším důkazem Couturierova názoru, že dobrá architektura, dobré umění je pro posvátno otevřené, „že se autentický výraz sakrálně shoduje s extrémním bodem živého umění.“⁴⁹ A Le Corbusier sám výslovně podtrhuje, že by se tento velkolepý „důkaz“ Ronchamp bez Couturiera nerealizoval.⁵⁰

3.5 La Tourette aneb vznešenost chudoby a pravdivost výrazu Vysvěcení Ronchamp 25. června 1955 se však Couturier nedožil. Již v roce 1953 se u něho objevuje silná svalová ochablost a diagnóza zní myasthenie. Ke konci roku se již nemůže pohybovat a své články diktuje. Posledním z nich je obhajoba Le Corbusiera. 9. února 1954 Marie-Alain Couturier OP umírá.

Krátce před svou smrtí však stihl uvést do pohybu ještě jednu realizaci sakrální stavby. Již jako těžce nemocnému se mu v roce 1953 podařilo přesvědčit své spolupratry na generální kapitule, aby projekt nového dominikánského kláštera u l'Arbresle svěřili právě Le Corbusierovi. Couturier stačil ještě slavného architekta uvést do dominikánského životního stylu, doporučil mu návštěvu „dokonalého“ cisterciáckého kláštera Le Thoronet,⁵¹ a dokonce nakreslil svoji vlastní představu ideálního dominikánského kláštera, které se Le Corbusier se svým spolupracovníkem Iannisem Xenakisem překvapivě držel.

Le Corbusier přistupuje pod vlivem Couturiera k projektu kláštera v La Tourette zcela jinak, než ke stavbě kaple v Ronchamp. Používá pohledový beton, drsné omítky, velikost cel omezuje na minimum a ladných výtvarných architektonických postupů používá oproti Ronchamp nesrovnatelně střídmeji. V La Tourette jde především o pravdivost výrazu stavby, a to jak o souznění s ideálem křesťanského mnišského řádu, tak i o pravdivé vyjádření současnosti, od které nelze dominikánský řád oddělit, aniž by došlo k zpronevěření hlavní myšlenky jeho založení.⁵² Pravdivost je neoddelitelně spojena s ideálem chudoby, jak je zachycen v „základním programu“ křesťanství, v Ježíšových blahoslavenstvích (*Mt* 5,3 a *Lk* 6,20).⁵³ Znamená to – „Nechtít ukazovat více, než je vidět. Nedělat více, než můžeme. Nechtít více, než je nutné.“⁵⁴ Chudoba vede v tomto smyslu k tomu podstatnému, pravdivému. Couturier vidí řešení estetických problémů sakrálního umění jen ve spojitosti se spirituálními nároky. Chudoba a jednoduchost forem zde odpovídá chudobě srdce. Couturier nachází v dějinách (cisterciácká architektura) a současnosti (venkovské kostelíky) příklady jedinečného propojení vnější chudoby s dokonalostí a vznešeností formy, které podivuhodně ruší hranici mezi sakrálním a profánním a podle Couturiera nejlépe vyjadřují ideál evangelia. Chudoba zprostředkovává svobodu dětí Božích na zemi, jak Couturier ukazuje na postavě zakladatele dominikánů: Sv. Dominik nechal strhnout rozestavěné patro jednoho kláštera, protože ho považoval za přebytné.⁵⁵

Tento postoj má důsledek i v dispozičním řešení klášterního kostela. Jestliže u Ronchamp šlo především o vtipné zdvojení oltáře (oltář uvnitř kaple – kaple jako oltář), u La Tourette jde o na svou dobu (1954) odvážné narušení konceptu kostela jako cesty umístěním oltářní menzy doprostřed mezi chórové lavice mnichů a lavice pro ostatní věřící. „Těžištěm kostela je mše, hlavní oltář, sakrální místo par excellence. Kříž je svědek. Svědek nejstrašnějšího dramatu, které se kdy odehrálo,“ tvrdí Le Corbusier.⁵⁶ Tento prostorový koncept navíc architekt ponechal uzavřený v kubusu, tzn. v prosté prostorové formě, která nejlépe odpovídala poválečné době svého vzniku. Couturier: „Klidné formy v architektuře ticha, (skoro) bez barev, černá a bílá, O – P.“ Ano, kostel v La Tourette je krabice, ale krabice dokonalých proporcí a dramatické světelné režie, jejíž výraz směle obstojí při porovnání se slavnými sakrálními stavbami minulých staletí. Podle Rostislava Šváchy spočívá mistrovství dominikánského kláštera především v tom, že se „dramatičnost na jedné a meditativnost na druhé straně právě v La Tourette ideálně spojily.“⁵⁷ Le Corbusier nejenže prokázal znalost věci a obdivuhodnou míru vcítění, ale dokázal vše přetavit do těch nejautentičtějších a nejsoučasnějších uměleckých forem.

Poslední dílo, které Couturier vybojoval a na kterém podstatně spolupůsobil, se nestalo jen nepřekonanou klášterní stavbou 20. století. Stavbami Ronchamp a La Tourette naplnil Le Corbusier Couturierův životní sen o novém zasnoubení nadčasového rozměru posvátna s nejmodernějšími uměleckými ideály současnosti.⁵⁸

4. Svědectví místo závěru

Význam přímého i nepřímého vlivu osobnosti a díla M.-A. Couturiera OP jak v katolickém, tak i protestantském světě je zásadní. Francouzského dominikána a jeho vliv neopomíjí žádná souhrnná kniha o sakrální architektuře či teologii umění ve 20. století,⁵⁹ k výše zmíněným stavbám se stále konají poutě architektů, umělců a historiků umění a dochází k opětovnému vydávání souborných Couturierových článků a úvah.⁶⁰ Svým rozmanitým dílem, inspirací a myšlenkami položil základ, na který bylo, je a bude možné kdykoli navázat, a to ať už pozitivně, nebo jako na odrazový můstek pro formulování vlastních, i s Couturierem polemizujících teorií umění, sakrální architektury i konkrétních děl. V poválečné době, kdy se většina zabývala praktickými organizačními, liturgickými a provozními otázkami, nepřestal klást důraz na primát poezie nad pedagogikou, krásy forem nad pouhou funkčností, osoby nad systémem, otevírání a spoluutváření budoucnosti nad nostalgickou obranou minulosti.

Vyhrocenost a nedořečenost některých Couturierových úvah mohou možná systematické duchy poněkud mást. Např. u teze, že přítomnost kýče ve venkovských kostelech je zaviněna nemocnou vírou, se nabízí otázka, zda spíš nejde o přirozený negativní dopad průmyslové revoluce a rozpadu archaického hierarchického světa s dosud nevídanou populační explozí.⁶¹ Před tím však samozřejmě nelze – a zde se opět ke Couturierovi přikláníme – složit ruce do klína. Couturier si poznamenává, že religiózní umění není možné bez religiózního postoje srdce, a zároveň angažuje například komunistu Légera! Dává u uměleckého díla přednost spirituálním smyslu před estetickým, když tvrdí, že největším dílem má být snaha o čisté lidské srdce, a zároveň obhajuje „nevěřící“ umělce Matisse, Légera a Le Corbusiera tím, že klade rovnítko mezi opravdovou uměleckou inspirací a působení Ducha svatého. Píše o čistotě a kráse forem nezávislých na intenci a předmětu. Ale jak připomíná kardinál Tomáš Špidlík, velké osobnosti mají na jednu věc několik názorů,⁶² jejichž protiřečení se při bližším studiu může vyjevit jako dvě strany téže mince. U otázky, zda může „nevěřící“ umělec zprostředkovat „posvátno“, je Couturierovi navíc milejší pokus o konkrétní dílo než dlouhá teoretická studie.⁶³ Paradoxně tím daleko hlouběji poodhaluje povahu vztahu umění a transcendence. Dnes bychom asi také po zkušenosti se záplavou holých stude-

ných kostelů a multifunkčních křesťanských center k dominikánovu vyzdvihování chudoby a architektonického minimalismu chtěli dodat: „Ano, ALE...“ Couturier by asi na výtky jednostrannosti a vyhrocenosti odpověděl smířlivě, podobně jako to udělal Karl Rahner SJ, když se ohlížel na konci života na své monumentální teologické dílo: Deficity a možná příliš silné důrazy jsou daní za snahu o jasnou a zřetelnou formulaci toho, co má člověk nejvíce na srdci.⁶⁴ Na osobnosti francouzského dominikána je fascinující nejen potvrzení názoru, že v jistém smyslu jsou důležitější samotné otázky a problémy, které formuloval a které se pokusil řešit, než jednotlivé úvahy a odpovědi, ale i to, jak se mu při tom podařilo jako iniciátorovi a spolutvůrci tyto otázky přetavit do několika děl, která dnes představují milníky v dějinách křesťanského umění a umění vůbec.

Zabýváme-li se Couturierovou osobností, nejde jen o jeho „případ“. Příběh malíře v hábitu nám osvětluje vývoj zcela nového vztahu mezi církví a moderním uměním ve 20. století, a to ne studiem nějaké periferní oblasti, ale přímo centra dění. A dodejme, že nejde jen o minulé století a jeho problémy. Dodnes zůstává otázka vztahu církve k současné kultuře otázkou zcela aktuální, jak dokládají protichůdné názory některých současných kardinálů. Stále se například občas předkládá generalizující tvrzení, že je moderní (tím se myslí současné) umění natolik sekularizované, ateistické, že není schopno zobrazit, a tím pádem zprostředkovat transcendentno a posvátno. Za tím vším lze samozřejmě vytušit rozdílné teologické, ekleziologické a antropologické koncepce, které svou podobu nacházejí právě v liturgii a jejím hmotném okolí. Na Couturiera se lze tedy také dívat jako na diferencovanější pokus církve o to, vyrovnat se v určité oblasti se současností a dědictvím moderny, tzn. se sebepochopením člověka na základě principu subjektivity, svobody a historicity, principu umožněného technologickým rozvojem, blahobytem, jasně artikulovanou koncepcí lidských práv a s ní spojenou politikou emancipací realizovanou v demokratickém politickém systému; pokus vyrovnat se se světem, kde se již nesetkáváme pouze s jedním „příběhem“, který poskytuje výklad jeho smyslu. S filozofem Charlesem Taylorem⁶⁵ lze Couturiera přiřadit k těm křesťanům, kteří se nostalgicky neohlížíjí do minulosti velkolepé *Christi-anitas*, (připomeňme, že tento postoj Couturier důvěrně znal ze svého působení v *Action française*), ale spatřují v současném světě nové možnosti opravdového křesťanství, které by se ve „zlatém věku“ ani nemohly realizovat. Každá doba rozvíjí evangelium svým vlastním neopakovatelným způsobem. V tomto bodě není náhodné ani Couturierovo dominikánství. Hábit sv. Dominika je mu připomínkou, že se typicky dominikánská spiritualita projevuje jen tehdy, když se vlastním aktualizujícím způsobem opět přijímá Ježíšův příběh, když se podle Dominikova příkladu spojuje v nové kompozici „to staré“ s dynamikou budoucích možností,

kteřé se hlásí vždy jinak a nanovo.⁶⁶ Pro Couturiera je v rámci sakrálního umění přijetí vlastních mimořádných darů a vědomí kontinuity tradice jasným úkolem (němčina zná krásné Gabe und Aufgabe): „Naší povinností je Bohu a víře přinést to nejlepší, co v dnešním umění existuje.“⁶⁷

Psát *závěr* v Couturierově případě mi však připadá poněkud nepatřičné, neboť jak z jeho teoretického díla publikovaného v *L'Art Sacré*, tak i z Couturierem zásadně ovlivněných realizací mi vždy vyvstává především jeho teologicky jasně ukotvené, svobodné a odvážné poukazování k nejbližší budoucnosti. Odcitujeme tedy místo dalších dlouhých sofistických reflexí o Couturierově geniální dvoudomosti a prolomení bariér mezi církví a moderním uměním některým uším možná až příliš zbožně znějící svědectví jeho spolubratra Félixu Bonduellea OP a otevřeme tak prostor pro vlastní úvahy: „Pro mě byl pater Couturier Božím darem církvi, jako byli v Izraeli například proroci (Amos, Izajáš...) a v novozákonní době takový František z Assisi, svatý Dominik, Lacordaire a mnozí další. Byl darem Ducha svatého, který obnovuje tvář země. Obdivoval jsem a obdivuji u patera Couturiera svobodu a spontaneitu dětí Božích, velikou jednoduchost bratrského soužití, kde se lidský génius vylévá dechem Ducha. Poukázalo se dostatečně na tajemství tohoto pramene, na život modlitby a vzorový kontemplativní život?“⁶⁸

POZNÁMKY:

1/ Bohuslav REYNEK, *Katalog výstavy k 100. výročí narození*, Dům umění města Brna, 1992

2/ COUTURIER OP, M.-A., *La Verité blessée*, Paris, Plon, 1984, s. 425

3/ STOCK, s. 94 a následující.

4/ BISCHOF, Hartwig, *Der Geist weht wo er kann*, M.-A. Couturier „im Gespräch“ mit Matisse, Picasso, Léger, Brague, St. Virgil, Salzburg, 1999, s. 14–20. Dále jen Bischof.

5/ COUTURIER OP, M.-A., *Die Freiheit des Christen*, Gespräche mit Braque, Matisse, Picaso, Tagebuch 1947–1954, Mainz, Mathias-Grünwald-Verlag, 1964, s. 7. Dále v textu jen T 7.

6/ BISCHOF, s. 22

7/ COUTURIER, M.-A., *Sacred Art*, University of Texas Press, Austin, 1989, Byzantium and our Efforts, s. 145. Dále jen *Sacred Art*.

8/ MATISSE, H., COUTURIER, M.-A., RAYSSIGUIER, L.-B., *The Vence Chapel, The Archive of Creation*, Menil Foundation / Skira Editore, 1999, s. 35. Dále jen *Vence*.

9/ BISCHOF, s. 24; O'MERA, T. F., *Modern Art and the Sacred: The Prophetic Ministry of Alain Couturier O. P.*, in: *Spirituality Today*, Spring, 1986, Vol. 38 No.1, s. 31–40

10/ Jako výsledek sporu o obrazový doprovod viz *Sacred Art*, úvod od M. Billota, s. 11

11/ Régamey vtělil své úvahy o sakrálním umění do dodnes inspirativní objemné knihy: RÉGAMEY OP, P., *Kirche und Kunst im XX. Jahrhundert*, Graz, Verlag Styria, 1954

- 12/ BISCHOF, s. 52
13/ *Sacred Art*, For the Eyes, s. 14
14/ *Sacred Art*, Byzantium and our Efforts, s. 145
15/ BISCHOF, s. 60
16/ *Sacred Art*, Byzantium and our Efforts, s. 144
17/ Couturier vůbec často používá slovo Byzanc jako synonymum pohanství a chybné cesty křesťanského umění, která se mylně vyzdvihuje. Viz např. *Sacred Art*, Byzantium and our Efforts, s. 148
18/ *Sacred Art*, biografická poznámka Dominique de Menil, s. 157
19/ BISCHOF, s. 104
20/ *Sacred Art*, The Painful Problem of Arts in Missionary Lands, s. 65
21/ Citováno in: STOCK, s. 213
22/ STOCK, s. 213
23/ STOCK, s. 205
24/ *Sacred Art*, The Magnificence of Poverty, s. 42
25/ ŠLAPETA, V., Chrámové stavby 20. století v našich zemích, in: *Umění a řemesla* 3/91, s. 33
26/ *Sacred Art*, Four Dangers, s. 130
27/ *Sacred Art*, For Fear to Profaning Them, s. 134
28/ BISCHOF, s. 66
29/ *Sacred Art*, What Assy Teaches Us, s. 52
30/ *Sacred Art*, Byzantium and Our Efforts, s. 143
31/ Couturier věří na génia, a to ne z nějakého snobismu, ale proto, že skrze něho se do světa prolomuje život v nejryzejších formách Ducha svatého. Couturier tím neodepisuje méně nadané umělce, jen se nemůže, a ani nechce vzdát snahy po dokonalé kráse, která pro něj představuje jeden z atributů Božích. Pro rozlišení autentického umění zavádí do oblasti umění pojmy *pokora* a *průměrnost*. Při této diferencii může i méně nadaný umělec vytvořit skutečně živé dílo. Že je tento aspekt někdy dokonce primární, jsme ukázali v kapitole *umění bez umělce*.
32/ *Sacred Art*, What Assy Teaches Us, s. 52
33/ *Vence*, s. 15, 16
34/ *Vence*, s. 34, 439
35/ *Sacred Art*, The Stations of the Cross, s. 96
36/ *Sacred Art*, The Stations of the Cross, s. 97
37/ *Sacred Art*, In the late afternoon..., s. 94
38/ Couturier teoreticky, a později i na základě těchto zkušeností, vyzdvihoval *přátelství* jako model a ideál spolupráce mezi umělcem a knězem-zadavatelem stavby, kdy při vší otevřenosti oba zároveň uznávají hranice svých kompetencí, které nemohou překročit, pokud chtějí spolupracovat na opravdovém díle.
39/ V této souvislosti je zajímavý Couturierův názor na právě se rodící oficiální umění v komunistických zemích – socialistický realismus. Přes veškeré uznání snahy o službu a přiblížení lidem

mu vytýká jeho podřízenost jedné výrazové ideologii, která právě v umění uzavírá všechna okna k uměleckému dílu a k transcendenci. Zároveň varuje před podobnou pastí při každé snaze vybudovat umění křesťanské. Couturier, ačkoli oceňuje důležitost otázek, které komunismus nastoluje, jasně rozlišuje a vidí totalitní kámen úrazu komunistické ideologie, jak se projevuje v umění. Viz. *Sacred Art*, Aunque es de noche, s. 106.

40/ *Sacred Art*, If there is one thing..., s. 102

41/ Zvláště E. Steffanna si oba francouzští dominikáni oblíbili a pro jeho františkánský přístup ho na stránkách *L'Art Sacré* vyzdvihovali nad všechny německé architekty. Viz LIENHARDT, C. (vyd.), *Emil Steffann (1899–1968) Werk-Theorie-Wirkung* (sborník výstavy), Regensburg, Schnell&Steiner, 1999 a PEHNT, W. – STROHL, H., *Rudolf Schwarz, Architekt einer anderen Moderne*, Verlag Gerd Hatje, 1997

42/ SCHNELL, H. Kirchenbau im Wandel – „Was ist eine Kirche?“ in: *Das Münster* 1/1971, s. 1

43/ Připomeňme málo známý fakt, že prvním uvažovaným projektem sakrální stavby Couturiera s Le Corbusierem a F. Légerem byla podzemní bazilika v Sainte-Baume v Provence. (T 64)

44/ ŠVÁCHA, R., Cyklus přednášek o Le Corbusierovi na AVU Praha, letní semestr 2001.

45/ PEHNT, W. – STROHL, H., *Rudolf Schwarz, Architekt einer anderen Moderne*, Verlag Gerd Hatje, 1997, s. 138

46/ BISCHOF, s. 108

47/ *Sacred Art*, What Assy Teaches Us, s. 52

48/ ŠVÁCHA, R., *Le Corbusier*, Praha, Odeon, 1989, s. 74

49/ Důkazem, že velké úlohy náleží jen velkým umělcům a že je lepší je zadávat talentovaným nevěřícím než netalentovaným věřícím.

50/ ŠVÁCHA, R., Le Corbusier a Couturier: texty k La Tourette, *Stavba* 5/2003, s. 70

51/ ŠVÁCHA, R., Le Corbusier a Couturier: texty k La Tourette, *Stavba* 5/2003, s. 69–73

52/ ENGEL, U. (ed.), *Dominikánská spiritualita*, Košice, Vienela, 2002

53/ K tématu křesťanské chudoby viz podrobně v *Salve* 3/03.

54/ *Sacred Art*, The Magnificence of Poverty, s. 40

55/ *Sacred Art*, The Magnificence of Poverty, s. 42

56/ ŠVÁCHA, R., Le Corbusier a Couturier: texty k La Tourette, *Stavba* 5/2003, s. 70

57/ ŠVÁCHA, R., Le Corbusier a Couturier: texty k La Tourette, *Stavba* 5/2003, s. 70

58/ Viz studie NERDINGER, W., Architektur ist Bewegung, Le Corbusiers Sakralbauten, in: W.J. STOCK (ed.), *Europäischer Kirchenbau 1950–2000*, München – Berlin – London – New York, Prestel, 2002, nebo např. česky *Stavba* 1/1999, 5/2003

59/ Např.: STOCK, W. J. (ed.), *Europäischer Kirchenbau 1950–2000*, Prestel, München – Berlin – London – New York, 2002

STOCK, A., *Zwischen Tempel und Museum, Theologische Kunstkritik, Positionen der Moderne*, Pareborn – München – Wien – Zürich, Verlag F. Schöningh, 1991

60/ Viz výše citované knihy.

- 61/ HEER, F., *Evropské duchovní dějiny*, Praha, Vyšehrad, 2000, s. 660
- 62/ ŠPIDLÍK, T., *Duše poutníka, Rozhovor s Janem Paulasem*, Kostelní Vydří, Karmelitánské nakladatelství, 2004, s. 160
- 63/ O teoretickou reflexi se postaral Couturierův kolega – viz: RÉGAMEY, P., *Kunst und Kirche im XX. Jahrhundert*, Graz – Wien – Köln, Verlag Styria, 1954, s. 238
- 64/ RAHNER, K., *Erfahrungen eines katholischen Theologen*, Grünewald Sprechkassetten, Mainz, Matthias-Grünewald-Verlag, 1991
- 65/ HEFT, J. L. (ed.), *A Catholic Modernity? Charles Taylor's Marianist Award Lecture with Responses*, New York – Oxford, Oxford University Press, 1999
- 66/ ENGEL, U. (ed.) *Dominikánska spiritualita*, Košice, Vienela, 2002, studie E. Schillebeeckx OP, s. 25
- 67/ RÉGAMEY, P., *Kunst und Kirche im XX. Jahrhundert*, Graz – Wien – Köln, Verlag Styria, 1954
- 68/ Citát uveden in: BISCHOF, s. 158

Norbert Schmidt (* 1975) je architekt. V současné době spolupracuje s ateliérem prof. Ladislava Lábusa, kde se mimo jiné podílel na rekonstrukci funkcionalistické vily Palič (D ED4/2004) od holandského architekta Marta Stama a na projektu vily do Řevnice. Od roku 2001 působí v teologické revue *DO* jako výkonný redaktor.

L'ART SACRÉ

Renée Knecht



DEVANT L'ART PROFANE

5-6

Janvier-Février 1938

L'ART SACRÉ

Renée Knecht



BILAN D'UNE QUERELLE

9-10

Mai-Juin 1937

L'ART SACRÉ

Renée Knecht



Une commission d'art sacré
au travail

BESANÇON

11-12

L'ART SACRÉ

Renée Knecht



Tâches modestes

(11)

5-6

Janvier-Février 1938

Marie-Alain Couturier OP

L'Art Sacré – vybrané texty

I. Velkolepost chudoby

Byla kdysi doba, a trvala po staletí, kdy extrémní chudoba nic neměnila na důstojnosti stavebních forem. Ale dnes, v našem bezhlavém světě, se zdá, že jak bohatství, tak chudoba ztratily svou vlastní moc a že oboje jistým způsobem degraduje vše, čeho se týká – domy těch nejbohatších i domy žebráků jsou často stejně ošklivé, nepochopitelně kýčovitě a nereflektovaně vulgární.

Na těchto stránkách' jsme prostě jen shromáždili působivé důkazy o tom, co dokázala v minulých dobách křesťanská chudoba vytvořit v oblasti architektonických forem, tak jak jsme je náhodou objevovali. Tyto obrázky navozují jistý dojem, především dojem velkoleposti, mohl bych říci velikosti, kterou budovám propůjčuje pravý smysl prvního evangelního blahoslavenství, je-li plně pochopen. Chceme tím říci, pochopen věrně. *Beati pauperes in spiritu*. Nepředstírat, že jsem víc, než doopravdy jsem. Nedělat víc, než dokáži udělat. Nechtít víc, než je nutné. Mít jen ten majetek, který odpovídá potřebám. Pro pravého křesťana totiž platí, že *melius est minus egere quam plus habere*, („je lepší mít méně potřeb než více věcí“ – řečole sv. Augustina).

Odtud také pramení *skromnost* forem. Zdá se, jako by jí chudoba staveb minulosti byla prosycena, vždyť ji lze rozeznat již účinkem linií, proporcí a zvolených materiálů. Ale také díky hluboké prostotě jejich souznění s okolím, které je obklopuje.

Jak se to všechno liší od kostelů, které stavíme již sto let a které ruší soulad na vesnicích! – Jejich nevkusná běloba přehlušuje zídky z hlíny, staré kameny a taškové střechy chudobných domků a uráží je pyšným chladem svých břidlicových střech a rozsochatých zvoníc. Staré kostely se od těchto chudobných domků, semknutých proti dnešním kostelům, na pohled liší jen vznešeností svých forem a větší starostí o trvalejší konstrukci. Tyto vesnické domy Boží přetvořily formy a proporce příbytků lidských, nikdy však nestály odděleně – i tak by se dalo vyjádřit pojetí sjednoceného a živoucího křesťanství. Sjednocené s jednotou samotného života. A přesně v okamžiku, kdy se tato jednota začala rozpadat a kdy církev začala ustupovat ze svých pozic ve všech oblastech života, začal klérus stavět autoritářské násilné monumenty, jako by chtěl prosazovat s křiklavou okázalostí skutečnost, jejíž nedostatek se vlastně snažil zakrýt.

Před několika lety jsem byl v Americe a ptal se architekta, který žil dlouhou dobu v Japonsku, zda tam existují budovy, které by všichni považovali za hlavní díla národní architektury. „Samozřejmě že ano“ – odpověděl mi – „imperální vily.“ Ukázal mi jeden objemný, nádherně zpracovaný katalog. V něm jsem je uviděl. Byly to však jen velmi prosté nízké domy s jedním patrem, postavené ze dřeva a papíru, podobné domům dělníků nebo trhovců. Po krátké chvíli jsem si ale všiml, že se od nich liší téměř nepozorovatelnými detaily v proporcích, které z nich činily cosi výjimečného a propůjčovaly jim opravdu svébytný okouzlující vzhled. Přesto byly rozměry a materiály přibližně stejné a úžasně prosté. Nebyl na nich vůbec vidět žádný luxus, dokonce ani zevnitř. Dozvěděl jsem se ale, že v průběhu staletí, když bylo třeba vyměnit sloupy, používal se pokaždé stejný vzácný druh dřeva, který se nechal po deset let namočený v proudící vodě, aby se změkčila jeho vlákna...

Takové jsou znaky a díla civilizace, jejíž spirituální požadavky a hodnoty zůstaly živé a přirozené. Peníze s tím nemají co do činění.

Může to vyvolat pocit hanby v nás, kteří se již dva tisíce let systematicky odvracíme od nauky evangelia o chudobě ducha, o oproštění a svobodě dětí Božích na zemi.

Sv. Dominik přikázal ve třináctém století, kdy vzkvétal jeho dominikánský řád i křesťanství vůbec, zastavit stavbu jednoho kláštera, protože měl jedno poschodí, kterého nebylo třeba, a nechal to poschodí, které se již stavělo, strhnout. V podobné příhodě zase sv. František vylezl na střechu v Assisi a sám sundal tašky, ze kterých byla složena, protože pro své spolubratry požadoval jen lesní chatrče z větvy pokryté listím. Dnes, když pastýři ztratili tři čtvrtiny svého stáda, staví pevnosti, aby přesvědčili ty zbývající o své moci a o vítězstvích, která nelze doložit.

Kdybychom správně pochopili, jaké poučení nám v tichosti skýtá dlouhá minulost, viděli bychom, že chudoba byla často bezprostředním principem zdokonalení a síly. Kostely v Jobourgu nebo v Saint Romain čerpají veškerou svou krásu a velikost ze své nahoty – kdyby byly vyzdobeny a přetíženy ornamenty, nebyly by ničím. Má-li být dnes nějaký kostel *pravdivý*, neměl by být víc než střechou postavenou na čtyřech zdech. Ale jejich proporce, jejich objem a rozvržení světla a stínu by mohly nastolit takovou čistotu a intenzitu, že by při vstupu každý pocítil, jak je ono místo duchovně důstojné a slavnostní. Sláva Boží nespočívá v přemíře a bohatství, ale v dokonalosti čistého díla. Kdyby naše kostely byly postaveny takto, mohly by opět začít učit svět tomu, že to, co je podstatné, lze dosáhnout i s malými prostředky.

II. Sakrální umění a jeho publikum

Chtěli bychom, aby si naši čtenáři doopravdy uvědomili, jak hluboké nedorozumění odděluje dnes křesťanské umění od jeho publika. Především je tu politováníhodná skutečnost, že křesťané se pro své umění vůbec stali „publikem“ – pasivními a nedůvěřivými diváky, kteří stojí tváří v tvář sakrálním dílům, přestože tato díla by se měla počínat od nich samotných, živě prýštit z jejich života, jejich tužeb. Jejich umění by mělo být zároveň tváří a zrcadlem jejich duše. Mělo by být vším tím, čím sakrální umění bylo v dobách, kdy víra byla živá, vším tím, čím dnes již není. Dnes již je rozestup příliš velký – křesťané se stali „publikem“. To zároveň nekompromisně odkrývá jednu důležitou skutečnost, byť by se donekonečna zástírala, že totiž masa křesťanů postrádá nutný živoucí spirituální prvek a vytvořit právě sakrální umění není dnes schopna. Takový klam v oblasti umění svědčí o nevědomě klamně povaze života samotného.

Máme zde totiž ještě jednu stránku problému. Navzdory všemu ještě existuje katolické umění v univerzálním slova smyslu, které je při životě: jde o to, co se nazývá *l'art de Saint-Sulpice* nebo *pobožná škola*. Nepleťme se však, sentimentální devocionální umění nevdechuje za svůj úspěch šikovnosti obchodníků, nýbrž skutečnosti, že křesťané v čele s klérem se v něm nevědomě poznávají a nacházejí v něm potěšení.

Lidé je mají rádi, protože je na jisté úrovni totožné s tím, čím jsou sami. Je to jediné spontánně křesťanské umění, tj. takové, které se zrodilo ze spontánních přání a preferencí lidu právě tak jako kléru a které souzní s převážnou většinou kněží i laiků. Voláme-li po „živém“ umění, pak toto umění jím je. A nejen že je živé, ale také vzkvétá a dobývá svět od Říma po nejbližší misie. Musíme vidět věci takové, jaké jsou, a k tomu nám stačí jen otevřít oči v jakémkoli katolickém kostele v Evropě, Americe nebo Asii. Anebo se stačí jen podívat na „svaté obrazy“, které zdobí stránky modlitebních knížek.

Zdá se, že nemáme právo odsuzovat toto umění jako hanebné porušení všeho toho, co je na evangeliu a na víře nejčistší. Pokud se tak obecně rozšířilo, je úkolem teologie a snad i na hierarchie, aby promluvíly jakožto ochránkyně pokladu víry, které nesou odpovědnost vůči světu za to, že její projevy budou autentické.

A proto je tak důležité provést správně rozbor těchto problémů křesťanského umění, neboť jsou neodčitelnými znameními skutečného stavu, v němž se katolicismus nachází. Odkrývají skutečnost uvnitř křesťanské duše, kterou nedokážou postihnout ani kongregace, kongresy, ani statistiky, ba i pastorační služba ji dokáže odkrýt jen díky náhodným setkáním a důvěrným sdělením. To, co se nám

líbí, nad námi také vynáší soud. Nejprve v soukromí. A později nás jednoho dne vystaví soudu celého světa.

III. Aunque es de noche^a

Chtěl bych na tomto místě udat důvody pro to, co někteří nazývají naší smělostí. Jestliže jsme na cestě docela přesně vytyčené jmény Léger, Bazaine a Miró zašli tak daleko, jak to jen bylo možné, nebylo to z marné touhy po avantgardnosti nebo ze snahy vyvolat zdání, že jsme avantgardní. Prostě jsme se tím jen snažili získat určitou vysokou úroveň, protože na jakékoli nižší úrovni bychom svoje konání museli považovat za méně hodné Toho, kvůli němuž je podnikáme – a také za méně hodné těch lidí, kteří nás žádali o pomoc při náročných úkolech.

Tím jsme řekli to podstatné a mělo by postačit již jen několik vysvětlujících poznámek.

Jestliže jsme tolik trvali na tom, že nelze činit žádné ústupky a že naopak *sakrální* díla musejí být díla hrdá, vyhrazená úzkému publiku a v jistém smyslu nesnadná, mysleli jsme, že tím konečně získáme onu pravou a prostou poctivost. Po všech stránkách bychom zradili, kdybychom se stavěli „na úroveň lidu“, pokud by kvůli tomu bylo třeba snížit úroveň děl.

Zaprve by to byla zrada na dílech samotných, za něž jsme odpovědní, protože máme moc je vytvořit. A s nimi a v nich také zrada duchovních hodnot, jež mohou ztělesňovat jen taková díla, která jsou ryzí.

Zdalo se nám, že takové ústupky a takové snižování standardů je v oblasti sakrální ještě méně přípustné než jinde. Vždyť kostely jsou stavěny především pro Boha, aby byl přítomný uprostřed nás, a teprve potom pro lidi, včetně těch, kteří je staví a platí svými obětmi a svou prací. Je-li tomu tak, pak v kostelech nikdy nic nemůže být dost čisté, dost vznešené a dostatečně odpoutané od všech kompromisů.

Nebylo snad úžasné, že po tolika letech hanby a profanace jsme se konečně dočkali chvíle, kdy požadavek absolutna, onen hlad a žízeň po absolutnu, které byly od dob Van Gogha a Cézanna úzkostnou i velkolepou stránkou moderního umění, mohl být nabídnut k uspokojení Bohu samému a mohl se prolnout s oním tajemstvím jeho přebývání ve zdech, jež jsme pro něho postavili? Zdalo se nám, že všechno ostatní se musí sklonit před důstojností takového setkání.

Možná si někteří budou myslet, že v našem pojetí je sakrální umění příliš povsnaté. Možná že nedáváme dost velký prostor tomu, co chtějí lidé. A pravda je, že lidé chtějí útěchu, a to útěchu, kterou mohou pocítit na sobě. Ale běda! Již sto

padesát let pozorujeme, k čemu to vede jak v teologii, tak v umění. Když takto snížíme umělecké standardy, všechno pozbyde svou hodnotu. Nebezpečné scesťí tohoto nevědomého degenerování ukazují díla k oslavě světců. Obrazy tak vynikající a příkladné světice, jakou byla Terezie z Lisieux, nemají žádnou hodnotu uměleckou ani náboženskou, to je třeba si uvědomit. Někdo možná řekne, že tím přikládáme výsledkům nevinného trávení volného času více významu, než mají. Jistěže, jenže kdo by přehlédl, že to, co začíná neškodnými obrázky, neúprosne vede k oné kolosální basilice v Lisieux?

Zůstává neméně pravdou, že úkol křesťanského umění je dvojí: tvořit ke slávě Boží, ale také posloužit bližnímu. Kázání, které jen prolétne nad hlavami věřících, je zbytečné. Je to tak. Ale především je třeba říci, že v době, kdy každý umí číst, není již hlavním účelem sakrálního umění poučovat (pokud tomu tak vůbec kdy bylo). Jestliže naopak právě v současnosti na pracující lidi doléhá výjimečně svazující jho otroctví, nemohlo by hlavním účelem umění být vytváření míst okouzlení a osvobození poezí? Dej Bůh, aby kostely byly takovými místy pro ty, kteří sem nevědomky přicházejí hledat to, co jim krutý svět nikdy nemůže dát, ani v domech, ani v továrnách, ani kasárnách.

Zdálo se nám, že takové by mohlo být vpravdě „liturgické“ pojetí sakrálních budov, které by nezapřely návaznost na P. Duployé.

Stále však pokračuje námitka, proč vybírat ty nejpropracovanější a nejnáročnější „poetické“ formy naší doby pro lid, který na ně není připraven.

Na to však odpovíme takto: především tyto formy nebyly vybrány proto, že jsou nejnáročnější (i když v náročnosti forem a jejich strohosti tkví téměř jistě moc očištění a askeze, kterou dnešní „zbožnost“ bohužel zcela postrádá), nýbrž proto, že jsou nejecennější. Jsou jako diamanty, jejichž čistota vyžaduje, aby byly tvrdé, na což si nelze stěžovat.

Shrňme tedy ještě jednou. Zdálo se nám, že více ohledu k těm, kteří v nás vkládají důvěru, budeme mít, když vydáme to nejlepší, i kdyby to nemělo být pochopeno a mělo zůstat nepoznáno.

Kromě toho nepochopení a zahalení v temnotě je jen dočasnou záležitostí. Čistá umělecká díla jako by byla radioaktivní. Působí mlčky a pomaleji, ale působit nepřestávají, jak jsme si stokrát ověřili. Právě formy, ať už jsou figurativní, nebo ne, jsou vždy živé. Když nepoznané aspekty přebývají ve stínu, jejich energie se stádá a přijde den, kdy synové a vnukové budou žít z těchto pokladů, které pro ně s vírou přijali jejich otcové.

Nepopírám, že mohou existovat jiné cesty, po kterých je možné se vydat. Je jisté, že nacházím pramálo zalíbení v socialistickém realismu komunistických malí-

řů, ale přesto se necítím oprávněn jimi pohrdat, či je být i jen soudit. Vždyť ze způsoby, jímž se podřizují požadavkům politického jednání a obětují mu své osobní preference, číší morální síla. Mám o to menší právo jimi pohrdat, když se dnes nepochybně v samotné církvi najde ne jeden klerik či prelát, který má sklon smýšlet podobně. Chci tím říci, že od křesťanských umělců budou vyžadovat, aby se kvůli apoštolátu drželi bezprostředních potřeb prostého lidu, a tedy i jeho preferencí a vkusu. Ale za sebe mohu říci, že budeme i nadále v našem časopise trvat na tom, že duchovní misie církve v oblasti sakrálního umění s sebou nese nesmlouvavou a ještě obnaženější svobodu – jedinou takovou, která je schopná v životě forem dostát právům a povinnostem plynoucím z naší svobody dětí Božích a uznává důstojnost druhých. Vzpomínám si na to, co mi jednou řekl Braque: „Když snížíme sakrální umění na úroveň lidu, už přestává být aktem víry a stává se propagandou...“

Ale chceme-li si uchovat tuto výšku, naléhají na nás ještě jiné, stejně důležité povinnosti, na kterých zcela správně trvá P. Régamey. Dáme lidu věci, kterým „nerozumí“ a jež pro něho, možná nadlouho, zůstanou cizí. Jak tvořit, když jsme pro lid „cizinci“, ke kterým nemá důvěru? Jakým právem budeme po lidu žádat jeho důvěru – což je vždycky ožehavé – pokud jim na oplátku nedáme něco, co jedině může důvěru zaručit, totiž jasné svědectví?

Proto se musíte sebrat a žít s lidmi, pro které máte pracovat. Aby na vlastní oči viděli, že v oněch podivných dílech, v nichž ještě nemají zálibení, je obsažena přesto veškerá láska a všechno to nejlepší, co máte a co jste. Aby si uvědomovali, že jde o úzkostné hledání dokonalosti. Nic tomu nemůže zabránit. Vznikne z toho silné přátelství a vzájemná důvěra, které okolní zlovolnost, závist a hloupost nemohou porušit.

Bazaine a Miró to oba pochopili a také chtěli jít žít do Audincourtu. Miró byl rozhodnut strávit tam několik týdnů, než svoje dílo začne. Řekl: „Budu jíst a pít s lidmi z Audincourtu.“ A opravdu důvěra a přátelství, s nimiž se tam během svého červencového pobytu setkal, ho téměř přesvědčila, aby nevěnoval pozornost nepředvídaným problémům, kvůli nimž nakonec musel proti své vůli odjet.

Pokud jde o Bazaina, jehož obdivuhodné mozaiky lidé zcela jistě jen velmi těžko přijmou, také on si všiml, nakolik jeho přítomnost přispěla k tomu, že si lid pokaždé získal a že dosavadní předsudky padaly. Jednou večer, když už byl na odchodu a unavený neplodnou debatou, bylo pro kostel požehnáním, že náhle přistoupila k jeho ženě docela prostá starší paní a bázlivě řekla: „Paní, řekněte prosím svému muži, ať se nezlobí kvůli tomu, co slyší. My to jednou také pochopíme. Řekněte mu to prosím...“

Pokud jde o okamžitý a jednoznačný úspěch Légerův, přináší nám jiné poučení, i když i to potvrzuje naše svědectví. Vždycky se cítil solidární s osudem dělníků,

ať už ve svých přátelstvích, svých přesvědčcích, nebo svém vkusu, a jakmile dostal příležitost podílet se na výzdobě kostela, instinktivně nalezl řeč, které lidé rozumějí.

O takovém úspěchu, jaký potkal Légera, jsme si mohli donedávna nechat jen zdát. Nyní však se věci hýbou daleko rychleji, než jsme si představovali. Pořád máme sklon podceňovat schopnosti publika a moc pravdy. Toto příliš nízké mínění, které je vždy projevem určité nízkosti srdce, bychom neměli tolerovat, je-li naší snahou oslovit ne publikum v divadle, ale křesťanský lid skrze obrazy víry.

IV. Le Corbusier – Ronchamp

Na první pohled nás překvapí, nakolik jsou tyto formy originální. Brzy však zjistíme, že jednotlivé roviny a formy jsou zde rozvinuty stejně ladně a svobodně, jako se vyvíjí živý organismus, a zároveň tak přesně, jak vyžaduje jejich účel a funkce. Posvátný charakter tu lze cítit na každém kroku a zejména číší ze samotné originality, ba neobvyklosti takovýchto tvarů. Jejich analýza nechá vyvstat všem podstatným prvkům posvátna, především poměru proporcí, zakřivení ploch (které zdánlivě nekonečně rozšiřuje vnitřní prostor, což je stejný efekt, kterého dosáhl Matisse v díle Vence naprosto odlišnými prostředky) a přesným rozložením oblastí světla a stínu.

Zdá se nám, že v takových budovách se nám otevírá přístup k vyššímu typu architektury, který překonává pouhý funkcionalismus – architektury, jejíž důstojný účel se projevuje a také účinkuje bezprostředně skrze krásu forem. V sakrálních budovách naplňují tyto aspekty svůj význam. Opravdová sakrální stavba není totiž totéž co sekulární stavba, která by byla posvěcena prostřednictvím rituálu, popřípadě činností, k níž je užívána. Je sakrální ve své podstatě, díky samotné kvalitě forem, z nichž se skládá. Samozřejmě že tento přechod skrze formy od sekularity k sakralitě se odehrává díky těm nejjemnějším a slovy nepopsatelným odlišnostem, tyto odlišnosti lze nicméně duší zcela zřetelně vnímat (svědčí o tom všechny velké katedrály minulosti), protože tato podivuhodná očistění, tyto bezcenné postupy nepocházejí z inženýrských výpočtů nebo exaktní logiky; vyvěrají přímo z duše. Z duše tvůrců, kteří sami nejsou s to vysvětlit, jak se to děje, stejně tak, jako nejsou schopni je přivést na svět jen pouhou vůlí.

Tyto duchovní dary, řekli bychom instinkt pro sakrální, jsou čistší a hodnověrnější u „mistrů z vnějšku“ než u mnoha umělců, kteří vyznávají víru, ba dokonce, což je smutné, než u mnoha členů kléru. Jakkoli by nám to mohlo vadit, jde v současnosti o nepopíratelnou skutečnost. – „Duch vane, kam chce...“

Pozn.: Marie-Alain Couturier OP zemřel, aniž viděl kapli v Ronchamp postavenou. Avšak často navštěvoval Le Corbusiera a zblízka sledoval vývoj projektu. Tento svůj poslední článek nadiktoval, když už ani nemohl psát, krátce před svou smrtí 9. února 1954.

Z francouzských originálů
Magnificence de la pauvreté (1950),
L'art sacré et son public (1951),
Aunque es de noche (1951) a Le Corbusier: Ronchamp (1954),
publikovaných v *L'Art Sacré*
př

POZNÁMKY REDAKCE:

1/ Článek v originále doprovázely fotografie opuštěných a někdy polozbořených starobylých venkovských kostelů.

2/ „Ačkoli je noc“ je refrén básně sv. Jana od Kříže, kterou napsal ve vězení. Couturierův článek je jednou z reflexí kostela v Audincourt.

Marie-Alain Couturier OP (1897–1954), malíř, dominikán a přítel francouzských umělců se celoživotně věnoval otázce vztahu církve a moderního umění. Byl šéfredaktorem ve své době nejvýznamnějšího francouzského časopisu o sakrálním umění *L'Art Sacré* křesťanského umě

za druhé světové války se podílel na realizaci jedněch z nejkrásnějších sakrálních staveb 20. století: Plateau d'Assy, Vence, Audincourt, Ronchamp, La Tourette.





Le Corbusier

Poslední sbohem příteli

Když byl již upoután na lůžko, shrnul mi na jediném listu papíru důvody pro dispozici kláštera postaveného v duchu té nejryzejší dominikánské tradice: „Tady chodíme ve dvojstupu, tady ve dvou řadách zase zpíváme, a zde se stavíme před oltář, poklekáme a zůstáváme přitom jeden vedle druhého. A přesně tím je také dána forma úseků: chodby, kaple, refektář a tak dále, všechno je přesně vyměřené.“

Celé mi to nakreslil. Potom dodal: „To je pro vás, Le Corbusiere, ten nejkrásnější imperativ, který vám může být dán. Odpovídá totiž hlubinám vaší bytosti: lidským měřítkům.“

Přijel jsem sem do Čándígarhu v Indii a zastihl mě tu onen nelítostný telegram se zprávou o jeho smrti ve chvíli, když už jsme on i já věřili, že je po nemoci! Jak kruté!

Ano, cítíme nesmírný zármutek. Vždyť on dokázal pro svou ideu, pro svůj sen a své poslání nadchnout známé umělce. Dokázal je nadchnout tak, že mu byli oddáni, přimykali se k němu a pracovali pro něj. Byli mezi nimi věční tvrdohlavci. Lidé, kteří k mládí získávanému po celý život přidávali své „mládí“ zralého věku tvrdě nabyté vytrvalostí, odvahou a nápaditostí.

P. Couturier byl naším přítelem, a také přítelem toho, co je pro nás nejsvětější: víry v naše umění. Ale byl také přítelem našich domovů. V jeho společnosti bylo vždy příjemně, živo a našim rozhovorům vládla radost. Zdálo se mi, že je mužem dějin, který několika velkými kroky vstřebal knihy, v nichž „lidé“ překypují činností, živým slovem, neochvějným směřováním k cíli navzdory větru a navzdory mořskému přílivu.

Jeho černobílý hábit byl jako majestátní uniforma, která se velmi hodila ke střihu jeho vlasů, jež byly tak krátké, jaké nosí vojáci.

Nyní tedy přichází smutek.

Dílo P. Couturiera bylo na vrcholu rozmachu...

Čándígarh, 15. února 1954

Z francouzského originálu, který je součástí nekrologů Couturierových přátel
uverejňených pod společným nadpisem
L'adieu de ses amis, les artistes v *L'Art Sacré* 20/1954,
př

Le Corbusier (1887–1965), vlastním jménem Charles-Édouard Jeanneret, je největším a nejvlivnějším architektem 20. století. Vedle nepřehledných publikací lze jeho podrobný portrét nalézt v knize předního českého teoretika architektury Rostislava Šváchy (*Le Corbusier*, Odeon, Praha 1989). Švácha sleduje Le Corbusierův vývoj od krátké epizody hledání v secesním slohu přes okouzlení novou technikou v období purismu a jeho vyústění v poetických vizích „Zářících mě

řeni „béton brut“, neboli holý beton v nejsyrovější podobě: město Čándigarh, kolektivní obytný dům v Marseille, kaple v Ronchamp, klášter La Tourette a další. Nedávno vyšel v českém jazyce výbor rozhovorů a textů:

E L . G L D S P, Arbor vitae, Praha, 2003.





rozhovor s Dom Samuelem OCSO

př

ře

I. Úvod

Není asi příliš přehnané mluvit o zázraku, když v době, kdy se v západní Evropě začíná intenzivně hovořit o prodeji nejen církevních budov, ale i o prodeji, ba demolici kostelů, se staví nový klášter pro komunitu mnichů, jimž se starý klášter stal příliš těsný. Podivuhodné není jen to, že se architektonických plánů novostavby ujal jeden z nejznámějších světových architektů, Brit John Pawson, ale také, že se místo stavby nachází v jednom z nejateističtějších koutů ateistických Čech, kterým ve světovém měřítku může konkurovat snad jen Albánie, či území bývalé NDR. Český spolupracovník Johna Pawsona architekt Jan Soukup nedávno uspořádal v Plzni výstavu, kde zmapoval 64 kostelů v plzeňské diecézi zcela zničených od roku 1945 (zdemolovaných kaplí bylo několik stovek).¹ Tato smutná skutečnost si zaslouží stejnou pozornost a zamyšlení jako novostavba kláštera, která se nachází právě v tomto kraji.

Mniši, kteří se usadili v Novém Dvoře, nepatří k řádu, o kterém by se dalo tvrdit, že povznese např. místní školství, charitu, či alespoň trochu nasýtí ohromný nedostatek katolických duchovních v kraji. Tento řád nepořádá žádné exercicie, není specializovaný na média, nesnaží se proniknout mezi společenskou elitu. Ve vztahu ke společnosti je na první pohled značně „nepraktický“. Přesto se událostí založení kláštera zabývala a zabývají všechna světská i církevní média. Kde kdo o něm hovoří, a to nejen v České republice, ale i v zahraničí. Mniši nestíhají odmítat novináře. Představený kláštera Dom Samuel s lehkým francouzským přízvukem, vlídným úsměvem a podmanivou rozhodností každému naznačuje, že mniši nepřipustí, aby se jejich nový domov stal turistickým poutním místem, jako se to stalo například dominikánům v La Tourette či Čechům v katedrále sv. Víta. Cisterciáci nejsou Bratři kazatelé, jimž dnešní situace v klášteře od Le Corbusiera více než vyhovuje. Cisterciácký způsob života je prostý. Je založen na samotě a tichu. Čas se přesně dělí mezi pravidelnou modlitbu, poměrně těžkou manuální práci a duchovní četbu – lectio divina. Pověstné „trapistické mlčení“ však v žádném případě neznamená do sebe uzavřenou lhotejnost, ba naopak dalo vzniknout propracovanému systému mimoslovní komunikace prostřednictvím posunků a náznaků, kterému není cizí ani humor. Slova tak v tomto klášteře nabývají své

původní síly a významu, přestávají být obalem, kterým se dá prodat cokoliv. Řád cisterciáků přísné observance je posledním výhonkem na stromě benediktinského mnišství. Po založení kláštera v Cîteaux a oddělení cisterciáků od benediktinů na sklonku 11. století spolu s následným působení giganta nového řádu sv. Bernarda z Clairvaux vznikla v 17. století v klášteře La Trappe znovu potřeba vrátit se k radikalitě Benediktovy řehole a k její ještě přísnější bernardovské interpretaci. Současně, ale nezávisle na opatovi de Rancé z La Trappe zahájil podobnou reformu i Dom Eustach de Beaufort, opat starobylého kláštera Sept-Fons založeného roku 1132. Vykristalizovala tak v rámci cisterciáků nová větev, která se roku 1892 konstituovala jako samostatný řád, který se podle jednoho z míst, kde reforma vznikla, lidově nazývá „trapisté“. A právě z francouzského Sept-Fons byl založen i český Nový Dvůr. V klášteře Sept-Fons dnes žije téměř 80 mnichů ze všech částí světa: Francie, Belgie, Itálie, Španělska, České i Slovenské republiky a dokonce i z Asie a Ameriky. Přes 20 mnichů je v noviciátu a nezdá se, že by tendence byla klesající, ba naopak. Mniši zde obdělávají na 70 ha půdy, chovají stádo několika desítek krav a každý den vyrobí tunu dietetických výrobků a zavařeniny.

Cisterciáci si místo pro svůj nový klášter v České republice vybírali z více než 40 lokalit, až v plzeňské diecézi objevili ruinu bývalé premonstrátské zemědělské usedlosti Nový Dvůr. Autorem barokního komplexu byl pravděpodobně stavitel z okruhu Kiliána Ignáce Dientzenhofera. Stav ruiny ulehčil rozhodování jak při rekonstrukci areálu postupovat. Hlavní rezidenční budovu statku bylo možné obnovit, ale zbývající tři hospodářská křídla původního čtvercového dvora byla takřka zničená, takže nic nebránilo nahradit je novou architekturou obytných částí a velkého kostela.

Hlavní architekt kláštera v Novém Dvoře, John Pawson, na sebe upozornil především svým krajně „puristickým“ přístupem k navrhování, který dovedl ve své radikalitě až na samou hranici možností. Minimalistická architektura Pawsonovy kanceláře sestává z hladkých bílých stěn klidných tvarů a z velikých prosklených ploch doplněných jen občas kamenem či dřevem. Rozhodující je vždy proporce prostoru, způsob a kvalita osvětlení. Úkolem postavit cisterciácký klášter dostal Pawson jedinečnou šanci vytvořit komplexní, vnitřně konsistentní stavbu odpovídající jeho prostorovým ideálům. Pawson sám hovoří o svém „životním úkolu a nejnáročnějším projektu kariéry“.

Jak jsme již naznačili, žádný významný architektonický časopis, ať už světový (např. *Architectural Revue* či *Detail*), či český (*Stavba* či *Architekt*) a slovenský (*Arch*) novostavbu kláštera v Novém Dvoře neopominul. Nešetřilo se slovními spojeními jako „klášter pro 21. století“, „zakladatelské dílo 3. tisíciletí“, „ikona české architektonické moderny přelomu století...“ Rozhodli jsme se proto nevěnovat

tolik pozornosti samotné architektuře, ale zkusit poodhalit něco z ideového či teologického pozadí této události významné nejen v dějinách sakrální architektury. Události, která je směle souměřitelná s těmi nejvýznamnějšími stavbami 20. století, jako jsou již zmíněný Le Corbusierův klášter v La Tourette, kaple v Ronchamp či stavby Van der Laana nebo Rudolfa Schwarze. A snad právě proto, že jsme chtěli hovořit především o duchovním životě, před námi otec Samuel dveře fortny nezabouchl. Ačkoli kolem byla ještě trochu cítit hektičnost dokončovacích prací a každý si jistě dovede představit potíže se zakládáním a udržením pravidelného rytmu života nové rodiny, rodiny klášterní nevyjímaje, dostalo se nám milého přijetí.

II. Rozhovor

O vašem klášteře už se vypráví první legenda, a to, že mniši ze Sept-Fons přišli na architekta Johna Pawsona náhodou. Při hledání toho pravého architekta, který by byl v dnešní době schopen navrhnout skutečný klášter, vešli prý v New Yorku do luxusního obchodu Calvin Klein, který navrhl tento architekt, a byli ohromeni. Jak to bylo doopravdy?

Mám-li být upřímný, je to od vás poněkud zvláštní otázka. A co se týče té legendy... Kdo ji vymyslel? U zrodu Nového Dvora stojí komunita, která se skromně, ale poctivě snaží žít mnišský život. Mladí muži z Čech a Moravy se chtěli stát mnichy. Do kláštera v Sept-Fons jich přišlo dost na to, aby za několik let mohla být založena tato nová fundace. A k tomu byl zapotřebí klášter. V západních Čechách jsme našli zchátralou barokní zemědělskou usedlost, která byla úměrná potřebám středně velké komunity. Požádali jsme architekta, aby původní zástavbu uzpůsobil pro mnišský život a připojil k ní kostel. Znamená to snad, že nám na kvalitě architekta nezáleželo? Ne, jinak bychom neoslovili pana Pawsona. Nicméně pokud by se obrázek o nás redukoval pouze na estetickou stránku, realita by tím byla velmi pokřivená.

Promiňte, přece jen bych se rád vrátil k první otázce. Dozvěděl jsem se, že se opat kláštera Sept-Fons zajímá o architekturu. Má prý rád především domy Luise Barragána. Při jedné cestě do USA na generální kapitulu řádu mu padla do ruky kniha o architektuře pana Pawsona, která ho ihned zaujala mimo jiné i pro příbuznost s díly mexického architekta...

Dom Patrik je opatem Sept-Fons už 25 let. Jedním z jeho úkolů je komentovat při kapitule Řeholi svatého Benedikta. Svatý Benedikt zdůrazňuje, že člověk tvoří jeden celek, to znamená, že jeho duchovní život nelze oddělovat od života na

přirozené rovině. Život modlitby v jistém smyslu korunuje lidskou osobnost usilující o jednotu. Jinak řečeno, duchovní život představuje v člověku, který se snaží rozvinout svoje schopnosti podle určité hierarchie, to nejlepší. Když jsem se začal starat o formaci bratrů, otec novicmistr mi řekl: „Ratolest duchovního života nelze roubovat na kmen, který je příliš křehký.“ Čímž chtěl říci: „Naučte bratry, jak se mají modlit, ale naučte je také nalézat lidskou rovnováhu.“ V tomto smyslu je třeba chápat i naši otevřenost pro architekturu, literaturu, historii atd. – napomáhá rozvoji osobnosti, nalezení jisté rovnováhy. To samo však není podstatou našeho povolání, Bůh nás povolal k životu ve společenství bratří, k životu modlitby a práce, který nachází svůj hlavní opěrný bod v každodenním slavení Eucharistie. Náš klášter, náš kostel vzbuzují zájem a přitahují pozornost veřejnosti něčím, co je druhotné – svou architekturou. Proč ne? Nicméně vaši čtenáři, křesťané a řeholníci, očekávají od mnichů asi přeci jen něco trochu jiného.

Během oktávy posvěcení kostela pronesl vždy jeden z bratrů kněží a jáhnů krátkou promluvu. Úryvky z těchto homilií budou vydány v brožuře, kterou připravujeme jako dárek pro přátele Nového Dvora. Jeden z bratří žil a studoval v roce 1989 v Praze. Přijal křest a vstoupil do kláštera v Sept-Fons, kde se stal mnichem a knězem. Ve svém kázání se k nám obrátil těmito slovy: „Bylo by logické a každý by pochopil, kdyby v pošlapané a sekularizované zemi, v zemi, ze které se téměř vytratila křesťanská víra, byl založen konvent s apoštolským či charitativním zaměřením. My však přicházíme s klášterem, v němž jako by všechno směřovalo k nově postavenému kostelu a jehož veškerá aktivita je soustředěna uvnitř, v klauzuře. Způsob našeho života je motivován přesvědčením a vírou, které zdaleka nejsou pro všechny pochopitelné. Je tu však ještě něco více: mnišský život, jak se ho poutivě, v rámci svých možností snažíme žít v kontextu současného, Bohu vzdáleného západního i východního světa, spočívá výhradně v oslavě Boha a přímlově za druhé lidi. Náš život má úzké zaměření, my ale ve víře víme, že má zvláštním a tajemným způsobem široký dosah. V *Konstitucích* našeho řádu je to řečeno ještě lépe – hovoří se zde o ‚skryté, tajemné apoštolské plodnosti.‘ (...) Sami jsme poznali a dobře víme, jak vypadá společnost, z níž se vytratilo umění, anebo – což je ještě horší – společnost, které bylo umění vnuceno panující ideologií. Výsledkem byl zubožený, šedivý a sterilní národ. Stejně tak by tomu bylo s církví, kdyby se z ní vytratila modlitba.“

Vztah mezi vírou a kulturou nás zajímá, ač neleží ve středu našeho snažení. Je totiž osídlené stavět náboženský život bez návaznosti na kulturu. Jako mnich nemám samozřejmě nic proti zbožnosti, naopak. Pokud se však náboženský život jednotlivce nebo skupiny lidí vytrhne z širšího kontextu, hrozí mu, že se uzavře sám do sebe. Na západě existuje fenomén oddělení světa kultury a světa víry již

dlouho. V dnešní době de facto nelze nalézt obraz s náboženskou tematikou, který by byl skutečně krásný. Ano, máme ikony, ale ty představují pouze část křesťanské výtvarné tradice. Máme reprodukce krásných renesančních a barokních obrazů, nejedná se však pokaždé o náboženská díla. A co se týče moderní doby a současnosti? Ve kterém křesťanském knihkupectví najdeme Matisse, Rouaulta, Légera (Francouze znám lépe), Florianu, Reynka a další? Kolik je křesťanů, kteří si jich vážící? Tato cézura by mohla jít až tak daleko, že by izolovala věřící od světa, ve kterém žijí. Někteří z nich vidí věci velmi jasně a ostře, ale mají sklon odmítat svou dobu a hodnoty, které vyznává; jiní naopak tyto hodnoty nekriticky přijímají, bez ohledu na to, že mohou oslabit jejich víru. Žádná z těchto pozic, žádný z táborů, které se s nimi pojí, však nemá nic společného s naším povoláním a ani architektura Nového Dvora nechce být praporem jedné nebo druhé strany.

Mnišský život učí realismu a rovnováze. Pracujete v lese, štípete dříví, abyste měli čím topit, chováte ovce, vyrábíte hořčici – a tak přispíváte na potřeby své komunity. Pracujete v tichu, abyste si v srdci uchovali modlitbu, kratičkou invokaci. V této roční době se z práce vracíte do kláštera v mlze, už za tmy, pak jdete do kostela, kde se o samotě a přitom společně s ostatními modlíte až do nešpor. Tento rytmus vás naučí tomu, co je podstatné. Kristus je přítomen ve svatostánku – teď, zde, pro každého z nás. Eucharistie nám zpřítomňuje Kristovu vykupitelskou oběť – dnes stejně jako včera, pro každého z nás. Jak bychom nemilovali svou dobu, když je to právě ta, v níž se nám dává Kristus? Bdělost potřebná v životě víry, nutnost čelit každodenním nárokům, ať už v práci, nebo ve vztazích s bratry, pravidelná duchovní četba, *lectio divina*, to vše nás chrání před příliš povrchními a vágními myšlenkami. Kdybychom totiž stavěli na takových myšlenkách, dlouho bychom nevytrvali!

Bylo pro vás důležité, zda architekt Pawson je či není věřící? Hrál to roli pro vaše rozhodování?

Albert Camus v proslovu u příležitosti udělení Nobelovy ceny napsal: „Nikdo z nás není hoden takového poslání... Pravda je tajemná: skrývá se, je třeba ji stále znovu dobývat a nalézat. Svoboda pak je povznášející, stejně jako náročná. Musíme směřovat k těmto dvěma cílům – rozhodně, nikoli bez bolesti, už předem si jisti svým selháním na tak dlouhé cestě... Ale možná neexistuje jiný mír a pokoj... než ten, který vládne uprostřed nejlítějších bitev. Jak již kdosi řekl, velké myšlenky přicházejí do světa na nožičkách holubic.“ Camus nebyl věřící. To, co píše, však může napomoci naší věrnosti. Proč se o takový text neopřít?

Pan Pawson by samozřejmě mohl hovořit o svém náboženském přesvědčení, o svých prioritách... Nám šlo ale především o to, abychom spolu pracovali. Mniši

poskytli architektovi informace, které potřeboval k navržení projektu, který by vyhovoval jejich životním nárokům.

Existovali i mniši, kteří byli architektky... V druhé polovině 20. století postavil vlámský mnich Van der Laan klášter. Pawsonovi spolupracovníci se jeho projektem inspirovali.

Kde jste hledali konkrétní inspiraci a radu, jak se postupuje při zakládání a stavbě nového kláštera? Měli jste nějaké další „vzorové stavby“, z kterých jste vycházeli? Jako například stará cisterciácká opatství nebo i moderní stavby 20. století?

Co do proporcí se kostel v Novém Dvoře blíží kostelu v Thoronet, které je jedním z nejkrásnějších a nejmenších francouzských cisterciáckých klášterů tzv. zlatého věku (12. století). Umístění oltáře, svatostánku a sochy Panny Marie, pozice mnišského chóru a části vyhrazené hostům vzhledem k presbytáři jsou principy převzaté z našeho mateřského kláštera v Sept-Fons.² Náš kostel se tedy řadí mezi klášterní kostely. Když pan Pawson začal pracovat na svém projektu, měl před sebou tři plány: opatství Sept-Fons, ze kterého pocházíme, usedlosti Nový Dvůr, kterou bylo třeba transformovat, a kláštera Thoronet.

Místo založení kláštera je v cisterciácké tradici velice důležité. Jako ideální se v literatuře uvádí místo na úpatí hor, na počátku otevírajícího se údolí, místo položené u vodního toku. Jak jste přišli na Nový Dvůr a proč jste si z tolika míst vybrali právě toto?

Mezi středověkou a současnou architekturou existuje podstatný rozdíl. Vždyť až do renesance byly architektura, výtvarné umění, ale i hudba vnímány jinak než dnes – pojem estetiky neexistoval. Uměleckým dílem byla jakákoli poctivě vyrobená věc, sloužící svému účelu. Až v 19. století se umění přesunulo do muzeí a má své specialisty a znalce. Pojem „umění“ je tedy poměrně moderní, dnešnímu umělci by ve středověku nejspíše odpovídal řemeslník.

Zájem o určitou věc – o náš klášter – může snadno vést k tomu, že se přehlíží skutečnost jako taková a soustředí se výhradně na formu a styl. Ale pan Pawson nám chtěl opravdu postavit klášter, náš klášter. Do jaké míry byl ovlivněn touhou, s níž se musí konfrontovat každý nadaný člověk, do jaké míry chtěl „vytvořit své dílo“? To by byla otázka pro něj. Pokud by se však pohled na náš klášter měl omezit výlučně na formu a styl, znamenalo by to deformaci, popření naší identity. Bylo by tedy bývalo lepší spokojit se programově s něčím průměrným, abychom na sebe nepoutali pozornost? Nikdo v Sept-Fons si to nepřál. Nakonec by tím jen zbytečně utrpěly Boží dary.

Velkou inspiraci pro nás představuje cisterciácká tradice, samozřejmě s přihlédnutím ke kulturním a společenským proměnám. Rád bych se k tomu ještě vrátil. Ve Fontenay, což je mateřský klášter Sept-Fons (z 12. století), neměli elektřinu. Do Sept-Fons dorazil telefon na počátku 20. století, avšak rádio i televize si cestu dovnitř kláštera nenašly nikdy. Dříve než bylo možné se nad věci důkladněji zamyslet, pronikla do našich klášterů výpočetní technika, což není bez důsledků pro duchovní život.

Co se týče míst, kde se zakládaly kláštery, cisterciáci se obvykle usazovali v údolích poblíž vodních zdrojů, benediktini prý naopak hnízdili na výšinách. A Nový Dvůr? Náš klášter stojí pěkně na stráni! Při hledání vhodného místa jsme se nedrželi žádných zásad. Když byli první bratři z Čech dostatečně připraveni (nakonec se ukázalo, že to bylo možná přece jen příliš brzy), navštívili jsme biskupy, kteří by byli ochotni novou mnišskou komunitu přijmout. Neznali náš specifický způsob života. Museli jsme jim vysvětlit, že nemůžeme žít na žádném poutním místě, ani se starat o farnost. Vyšli nám vstříc a pomáhali nám hledat místo, které by bylo dostatečně izolované. Přáli jsme si využít nějakou již existující zástavbu. Jednak je to levnější a také proto, že staré domy mají vlastní duši a svou minulost.

Při putování z místa na místo jsme se zastavili v Plzni. Msgr Radkovský nám ukázal nedaleký Branišov. Na břehu rybníka uprostřed rozlehlého údolí lemovaného lesy stojí opuštěný kostel. V padesátých letech do něj za bouřky uhořel blesk, vyhořel a ve vysídleném německém pohraničí byl ponechán svému osudu. Krásné, typicky cisterciácké místo, které nás nadchlo! Poté, co jsme zakoupili několik pozemků, se ale zjistilo, že v přímém sousedství se uvažuje o otevření kamenolomu. Začali jsme hledat znovu.

Následující zimu – přesně 30. ledna 1999 – se otec novicmistr, několik noviců a bratří brodili čtyřicetimetrovými závějemi sněhu, aby se podívali na jedno opuštěné místo kousek od Branišova, které našli na mapě. V mlze se zchátralý Nový Dvůr jevil velmi ponuře a teskně. Brzy však odhalil svou krásu. Podařilo se nám zničenou usedlost koupit a spolu s ní i přilehlé louky a pás lesa kolem. Místem pro náš klášter se stalo to nejchladnější a největrnější návrší v kraji.

Určité životní orientace jsou navzájem neslučitelné. Jednoduše proto, že člověk se nemůže naplno věnovat dvěma věcem zároveň. Zmínil jste, že vlámský mnich Van der Laan postavil klášter, sami věnujete velkou péči stavbě Nového Dvora... Nezdá se vám, že radikální zasvěcení Bohu charakterizující vaše povolání a umělecká tvorba se vzájemně vylučují?

Tak kategorický bych nebyl. Máte však pravdu, existuje určité pnutí a někteří kněží a řeholníci, kteří se soustavněji věnovali sakrálnímu umění, se touto otázkou

vážně zabývali. U některých z nich dokonce přerostla v opravdové životní dilema. Například francouzský dominikán, otec Couturier, který po druhé světové válce patřil k průkopníkům v hnutí za obnovu sakrálního umění, ve své knize *La vérité blessée* (Zraněná pravda)³ píše: „Umělecký a mystický život se obvykle vylučují: opravdové, živé umění totiž čerpá ze samé podstaty člověka a činí si právo na celý jeho život. Ať se nikdo nesnaží tvrdit, že každá z těchto vrcholných lidských činností se pouze obrací na jinou oblast duše. To je pravda jen napůl. Ve skutečnosti si člověk musí vybrat.“ A o něco dále: „Nebylo by snad lepší, kdybych byl knězem jako každý jiný?“

Je pro vás ještě aktuální „hnutí za obrodu křesťanského umění“ ve Francii? Mám na mysli právě otce Couturiera OP a Régameyho OP a jejich časopis L'Art Sacré.

Knihy otců Couturiera a Régameyho patří k těm, které v klášteře čteme. Jde v nich o autentickou zkušenost hledání krásy a pravdy. Vezměme například jiný text z knihy otce Couturiera, z níž jsem právě citoval: „Za žádných okolností nesložít ruce do klína, dokázat přijmout sebe sama takového, jaký jsem. Opravdově, neúměrně usilovat o dokonalost. Jít pořád dál. Jedině tehdy, půjdu-li stále dál, se plně stanu tím, čím mám být.“ Taková slova platí stejně tak o umělci, jako o mnichovi... Čteme-li v klášteře knihy tohoto druhu, není to proto, že bychom se chtěli hlásit k nějakému kulturnímu hnutí nebo abychom šli s dobou! Každý člověk, který žije důstojně a sleduje v životě nějaký cíl, nás může inspirovat.

Péče o estetickou stránku není klášteru Sept-Fons ani Novému Dvoru cizí. Vaše pohledy, kalendáře, knihy a různá oznámení jsou velice vkusně upravené. Proč věnujete takovou pozornost tak „pomíjivým“ věcem? U kontemplativního řádu se to na první pohled zdá až překvapující... Jakou roli a důležitost přisuzujete v řeholním životě cisterciáka kráse?

O výsledky své práce nedbáme jen z estetických důvodů. Řekněme spíše, že se snažíme být dobrými řemeslníky. Svatý Benedikt nás nabádá, abychom s nářadím zacházeli stejně pečlivě jako s „posvátnými oltárními nádobami“. První egyptští mniši ve 4. století považovali manuální práci za jedinečný prostředek k udržení pozornosti při modlitbě. Nikdy nezůstávali nečinní a podle pracovní píle posuzovali vnitřní dispozice a pokroky v duchovním životě. Pletli koše, které prodávali, a svůj výdělek pak rozdali v almužnách. Stejnému ideálu, ale v současných podmínkách se snaží přiblížit i dnešní mniši. Věnují se činnosti, která je schopna finančně zajistit potřeby kláštera a zároveň využívá a rozvíjí jejich schopnosti. Dobré výsledky, kterých dosahují úzce souvisí s prostředím ticha, v němž pracují.

V Novém Dvoře žijeme z plodů své práce, ve spojení se schopnými profesionály, kteří mají stejně jako my rádi dobře udělané věci. Nepředstavujte si práci v klášteře jako poklidnou činnost bez konfliktů a starostí. Zároveň však platí, že práce a modlitba se ubírají stejným směrem. Hledání Boha – ničemu nedávat přednost před láskou ke Kristu, jak učí svatý Benedikt – dodává všemu, co mnich dělá, jakýsi přídech péče a úcty, které se vztahují jak k věcem, tak k lidem.

Stejně jako u výtvarné stránky produkcí vašeho kláštera i architektury Nového Dvora se snažíte při vši účtě k předávané tradici nezapomenout ani u hudby na to nové. Kombinujete například gregoriánský chorál s minimalistickou hudbou atp. Co vás k tomu vede?

Ale my jsme nesložili slib „minimalismu“...! Až do koncilu byla liturgie katolické církve v latině. V průběhu staletí došlo (na Západě) k vzájemnému prolnutí jazyka a hudby. Hudba přiměřeně podpírala text a byla střídým, nebo naopak bohatým doprovodem liturgických obřadů. Když církev doporučila užívat v liturgii národní jazyky, mniši vzali tuto výzvu vážně. Stáli před nelehkým úkolem vytvořit kvalitní sakrální hudbu. Tato výzva trvá a s ohledem na potřeby liturgie představuje opravdovou nutnost. V Sept-Fons od sedmdesátých let pracovali hudebně i literárně nadaní bratři na převedení božského officia do francouzštiny a komunita ho pak užívala po třicet let. První pokusy zestály.

Otec Jeroným⁴ se k této nové tvůrčí iniciativě vyjádřil takto (útržek rozhovoru z roku 1976): „Někde mezi gregoriánským chorálem, jehož nejkrásnější díla naší cisterciácké tradice si rozhodně musíme podržet, a lacinou hudbou na ubohé texty, kterou je teď slyšet všude, existuje prostor pro opravdovou, odvážnou tvorbu, která se dříve či později přihlásí o slovo. Naše liturgie musí zůstat krásná, protože krása je něčím zcela nezbytným na cestě k Bohu. Takováto smělá tvorba nebude samozřejmě úspěšná od samého počátku, ale věřím, že tam, kde je skutečný talent, se jednoho dne po mnoha pokusech a tvrdé práci může zrodit něco krásného. Tak tedy odvahy, začněte již dnes a za dvacet, třicet, možná i více let se dostaví první výsledky.“

Už před založením kláštera jsme se na cestách modlili božské officium česky v Renčově překladu. Proto, abychom je mohli zpívat, jsme se snažili nalézt melodie, které by byly vystavěny na rytmice českého slova. Dnes už máme poměrně jednotný celek. Rádi bychom se přiblížili gregoriánskému chorálu, avšak ne jeho pouhou imitací. Stejným směrem se ubírají i bratři v Sept-Fons. Čas od času užíváme i skladby z jiných dob. Pokud se vaši čtenáři zajímají o duchovní hudbu, mohou nám něco pěkného poslat. Nezáleží na tom, jedná-li se o díla dávné minulosti, barokní či současná – jsme ochotni zpívat všechno. Sakrální hudba ožívá pokaždé, když se stane modlitbou.

V čem vidíte hlavní teologické důvody pro důležitost péče o dobrou sakrální architekturu?

Jak jsem se před chvílí zmínil, otec Jeroným byl hluboce přesvědčen, že „krása je něčím zcela nezbytným na cestě k Bohu.“ Ptáte se proč? Otec Jeroným by nikdy neužil obratu „zcela nezbytným“ (nécessaire) jinak než ve smyslu filozofickém: „něco, co nemůže být jinak, než je“. Pro tuto nutnost existují dva důvody. Člověku se v duchovním životě dostává jen málo citové útěchy; cítit, pociťovat, zakoušet však patří k lidské přirozenosti. Je tedy třeba – je zcela nezbytné – nalézt oblast, kde se může citová stránka plně projevit; oblast, která nejenže nebude v rozporu s duchovním snažením, ale stane se jeho oporou.

Druhý důvod je následující: Poznání Boha, kterého lidský duch může dojít úsilím rozumu či pomocí víry, nemůže odstranit jisté neuspokojení,⁵ nedokáže naplnit touhu po dokonalém poznání, jež je zapsána v dynamice lidského rozumu. Tomuto přirozenému limitu nikdo nemůže uniknout. Tato skutečnost však mnichovi a vůbec každému věřícímu, který to se svou vírou myslí vážně, může působit jisté zklamání! – A přece, čím větší a hlubší naše poznání je, tím více roste naše touha po něm. Na této touze stojí celý duchovní život. Věnujeme-li čas a námahu věcem, které máme na dosah a které jsou v naší moci, povzbuzujeme tuto touhu po Bohu a ona pak prosvětluje temnotu naší víry. Každý mnich, který skutečně praktikuje *lectio divina*, vám to potvrdí. Otevřít se kráse, otevřít se pravdě je zcela nezbytné k tomu, abychom mohli věřit. Není to však ještě víra, neboť ta je jiného řádu. Víra je dar.

Pro kolik mnichů je klášter vlastně stavěn? Kolik vás v Novém Dvoře už žije?

Když začal David počítat svá vojska, Bůh se rozhněval a dal mu na vybranou mezi morem, válkou a hladem. David si vybral mor, neboť jak řekl: „Je lépe padnout do rukou Božích než do rukou nepřátel!“ Povolání přicházejí od Boha a jsou vždy velmi křehká. Je nás více než při založení kláštera. Proč ale počítat? Mohu říci, že věrnost není nikdy něčím definitivním. Každý řeholník prochází obtížnými obdobími, a ačkoli jsme zakládali nový klášter, nebyli jsme nijak ušetřeni, možná právě naopak!

Klášter se blíží dokončení. Jak jste zatím spokojeni?

Dokončení je ještě daleko. Pan Pawson původně plánoval, že projekt bude hotový za pár měsíců. Teď už na něm se svými spolupracovníky, Vishwou Kaushalem a Pierrem Saalburghem, pracuje čtyři roky. V Plzni jim pomáhá tým architekta Jana Soukupa (pan Švehla a pan Cígler). Spolupracujeme rovněž s inženýrskou

firmou Bolid-M (pan Maršík a pan Stránský), se stavební firmou Starkon, jejím majitelem panem Kovářem a jeho spolupracovníky. Pomáhá nám také mnoho konzultantů, specialistů, podnikatelů a dělníků. Všichni pracovali rychle a pečlivě, ve velmi těžkých podmínkách.

Do jaké míry bude klášter otevřen hostům?

Svatý Benedikt vyžaduje, aby v klášteře byli přijímáni zvláště chudí a poutníci. Neorganizujeme sice duchovní cvičení ani zpovědi, ale řeholníci, kněží, laici i nevěřící, kteří si přejí strávit s námi několik dní, vstoupit do rytmu našeho života a modlitby, jsou vždy vítáni. Rozhodně bychom se však nechtěli stát módním turistickým centrem. Udělat si volno a vůbec volný čas – v tom smyslu, že se člověk vzdálí z místa svého obvyklého, každodenního působení, aby si odpočinul – je něco, co je mnišskému životu cizí. Mnich se dokonce zavazuje takzvaným *slibem stálosti*. Když se dostaví těžkosti, musí jim pokaždé dokázat čelit a vyvarovat se jakékoli formy útěku. Turisté jdou jen po povrchu věcí. A před nimi my se chráníme...

Které další velké kroky vás čekají v nejbližší budoucnosti?

Další krok spočívá právě v tom, že nás nic mimořádného, nic viditelného nečeká. Strohost mnišského života je dána jeho jednotvárností. Ta pak představuje průběžský kámen. Zakládání kláštera je vlastně velmi ambivalentní: spousta událostí, zvou se přátelé, o projektu se píše v novinách. Právě tisk nám však umožnil shromáždit skupinu dárců, kteří nám pomáhají s finančním pokrytím stavby. Přesto všechny tyto slavnosti, události, články mají jen málo společného s tím, k čemu jsme povoláni, a s naším každodenním životem.

Nejkrásnější dny v Novém Dvoře jsou v zimě. Během božského oficia v kostele ztraceném v liduprázdném kraji se k Bohu obracíme výhradně pro jeho slávu a věříme, že náš chvalozpěv přispěje ke spáse lidí, našich současníků.

V samém středu našeho kostela, hned vedle kříže a svatostánku, stojí socha blahoslavené Panny Marie. Naleznete ji také po boku kříže v refektáři, dormitáři, kapitule... I hvězda na špičce naší barokní zvonice je mariánským symbolem! V tomto a v mnoha jiných věcech jsme cisterciáky. Kéž nám tento pokorný symbol naší důvěry k Matce Boží zajistí i její ochranu.

Děkuji za rozhovor.

Rozhovor připravil Norbert Schmidt.

POZNÁMKY:

1/ KRČMÁŘ, L. – PROCHÁZKA, Z. – SOUKUP, J., *Zničené kostely*, Průvodce historií západních Čech č. 14., Domažlice: Nakladatelství Českého lesa, 2004

2/ Klášter v Sept-Fons byl založen roku 1132. Kostel ze 17. století byl za Francouzské revoluce až na průčelí zničen. K obnovení došlo roku 1850 a k rekonstrukci roku 1950. Po II. vatikánském koncilu byl dispozičně upraven.

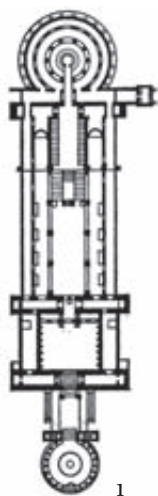
3/ COUTURIER OP, M.-A., *La Verité blessée*, Paris: Plon, 1984

4/ Otec Jeroným se v sedmdesátých letech stal v Sept-Fons duchovním otcem několika mladých noviců. Formoval tak celou generaci a podnítil tím obnovu, která překonala kolísání šedesátých a sedmdesátých let. Jeho spisy nyní posmrtně vycházejí jak ve francouzštině, tak i v češtině. Viz například knihu *Otec Jeroným/ Mnich, Částečný portrét*, Praha: Klášter Matky Boží v Novém Dvoře – Triáda, 2003

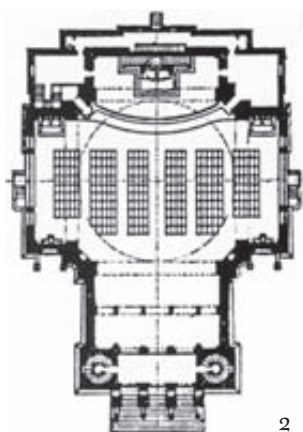
5/ Srov. Kardinál COTTIER, *Le désir de Dieu*, Parole et Silence, 2000, s. 181 a další.

Více o Novém Dvoře se můžete dozvědět také na internetových stránkách kláštera www.novy-dvur.cz, ve filmovém dokumentu režisérky Marie Šandové Prostor ticha (premiéra 28. 11. 2004 na ČT1) nebo v článku Norberta Schmidta Krok z průměrnosti, Klášter Matky Boží v Novém Dvoře u Plzně (Stavba 5/2004).

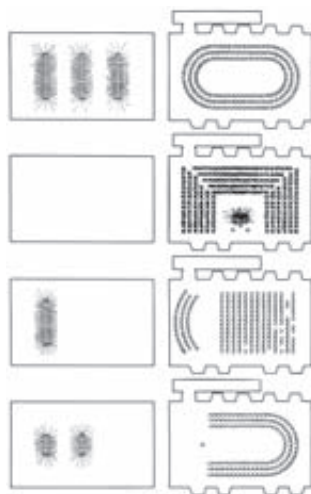
Bratr **M.-Samuel OCSO** se narodil roku 1954 ve Francii v křesťanské rodině. Vzděláním je stavební inženýr, který se v roce 1980 stal knězem, o rok později byl jmenován převorem. V té době do kláštera začali přicházet první Češi. Společně s nimi byl v roce 1998 pověřen předsedstvím v Novém Dvoře.



1



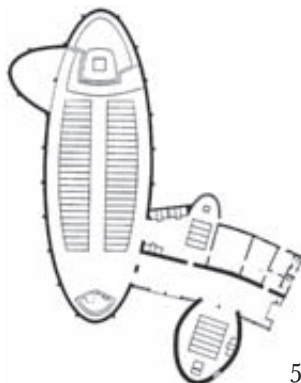
2



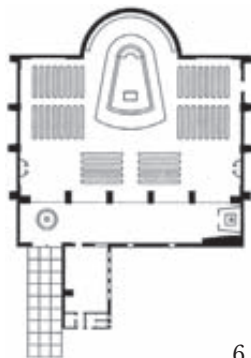
3



4

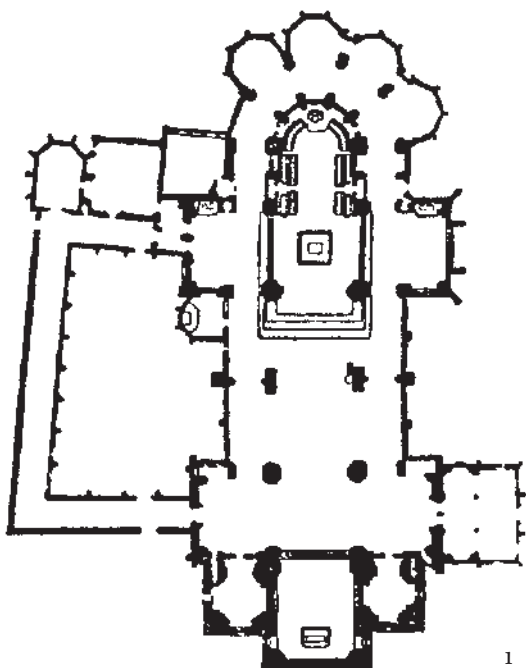


5

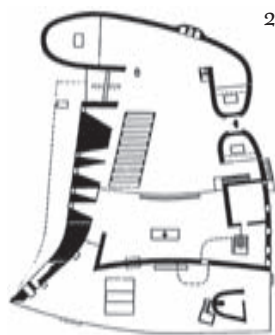


6

1. Peter Desiderius Lenz OSB projekt Herz-Jesu-Kirche, 1866/71 | 2. Otto Wagner, kostel sv. Leopolda, Vídeň Steinhof, 1905-07 | 3. Rudolf Schwarz, Rytířský sál hradu Rothenfels, 1928 (schémata uspořádání) | 4. Rudolf Schwarz, kostel Božího těla, Aachen, 1930 | 5. Rudolf Schwarz, kostel St. Theresia, Linz, 1963 | 6. Emil Steffann, St. Laurentius, Mnichov, 1955



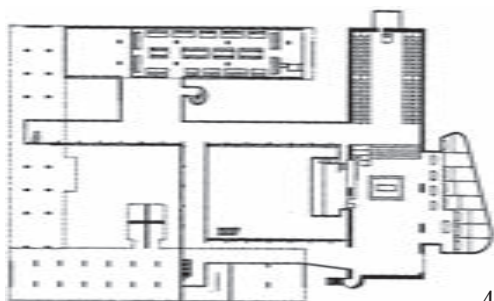
1



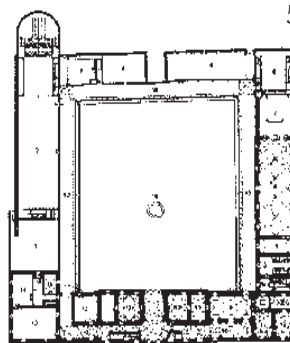
2



3



4



5

1. katedrála v Münsteru po rekonstrukci, Emil Steffann a Fritz Thoma, 1955 | 2. Le Corbusier, Ronchamp, 1955 | 3. Dieter G. Baumewerd, St. Christophorus, Westerland/Sylt, 2000 | 4. Le Corbusier, La Tourette, 1960 | 5. John Pawson, Klášter Matky Boží v Novém Dvoře, 2004

Legenda k obrazovému doprovodu

s. 1, 89, 90:

John Pawson, Klášter Matky Boží v Novém Dvoře, 2004 (foto Štěpán Bartoš)

s. 5, 6:

Martin Rusina, Katolický kostel pro Prahu, diplomní projekt AVU Praha 2002/2003

s. 12, 106, 110:

Le Corbusier, La Tourette, 1960 (foto Pavel Nasadil)

s. 28:

Allmann, Sattler, Wappner, Herz-Jesu-Kirche, Mnichov, 2000

s. 35:

Rudolf Schwarz, St. Theresia, Linz, 1963

s. 36:

Emil Steffann, St. Laurentius, Mnichov, 1955

s. 43:

Desiderius Peter Lenz, návrh ideálního kostela, před 1871 a cca 1890 (nahore); projekt kostela Největějšího Srdce Ježíšova pro Vídeň, varianta II, cca 1870 (dole)

s. 44:

František Bílek, Přátelé, Vaše žádost... zálaví listu 9-11, litografie, 1908

s. 53, 85:

Le Corbusier, Ronchamp, 1955

s. 54:

Marie-Alain Couturier OP

s. 76:

obálky časopisu *L'Art Sacré*

s. 86:

Marie-Alain Couturier OP a Le Corbusier

s. 114:

Fritz Wotruba, kostel Nejsv. Trojice, Vídeň, 1976



Recenze

Jacques Philippe

Vnitřní Svoboda. Síla víry, naděje a lásky

Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2004

Knižka i u nás poměrně známého autora z Komunity blahoslavenství by mohla svým titulem a rozsahem působit dojmem jednoho z mnoha oněch drobných meditativních textů, jakých každoročně vychází celá řada. O to větší a milejší překvapení na čtenáře čeká, když zjistí, že se mylil a že v tomto případě má před sebou rozhodně titul mimořádné kvality!

Kniha je totiž opravdu výjimečná. Spojuje stručnost a vyjadřovací prostotu s velkou hloubkou a vyvážeností obsahu, a to je přesně to, co potřebujeme a s čím se bohužel příliš často nesetkáváme.

Mnohem důležitější a podstatnější je ovšem samotné téma a způsob, jakým je podáno. Onou vnitřní svobodou, o které chce autor pojednat, je totiž Boží dar teologálního života. Jeho základní tvrzení zní: „Člověk si získává vnitřní svobodu v té míře, jak v něm sílí víra, naděje a láska.“ (s. 6) Aby čtenářům přiblížil život teologálních ctností, začíná důležitou opravou našeho často pomýleného chápání svobody – ta není dožadováním se nezávislosti, nýbrž naopak dobrovolným přijetím láskyplné závislosti. Na tomto pro mnohé zprvu překvapivém, nicméně pevně a přesvědčivě doloženém základě se pak Philippe velmi dobře vyrovnává s tak „ožehavými“ tématy, jako je sebezpětí, přijetí utrpení i přijetí druhých osob.

Poté, co poukáže na provázanost svobody s přítomným okamžikem, dostává se k jádru svého pojednání, kdy představuje působení víry, naděje a lásky jako tři podoby vylití Ducha svatého. Velmi nápaditě je přitom spojuje se třemi částmi růžence a jednotlivými událostmi ze života svatého Petra. Vysloveně perlou je pak pasáž, která poukazuje na klíčovou roli naděje v životě křesťana. Ta „je – dalo by se říci – typicky křesťanskou ctností. Podstatou křesťanova boje je uchovat si, díky síle víry, pohled naděje na každou situaci, na sebe samého, na druhé, na církve i na svět. Má-li takový pohled, může na každou situaci reagovat láskou.“ (s. 97) Tuto část vhodně uzavírá dlouhou citací jedné ze skladeb „básníka naděje“ Ch. Péguyho.

Vyváženost autorova pojednání dobře dokumentuje například předposlední část knížky, která je věnována pavlovské dvojí „pasti“, číhající na každého věřícího, totiž pasti nevázanosti (hříchu) a pasti zákona, a zároveň ukazuje, v čem spočívá správný a vyvážený postoj člověka, žijícího z Boží milosti: „Jsme na zemi, abychom se naučili milovat, a to tak, že budeme chodit do školy k Pánu Ježíši. Naučit se milovat je velice jednoduché, znamená to naučit se *zdarma dávat* a naučit se *zdarma dostávat*. Tato prostinká věc je však pro nás, žel, velice obtížná, neboť nás hřích značně zkomplikoval.“ (s. 108)

Poslední oddíl knihy již jen domýšlí věci do důsledku, když pojednává o duchovní chudobě jako základní charakteristice vnitřní svobody křesťana žijícího z víry, lásky a naděje: „Jedině ten

je opravdu svobodný, kdo po ničem nebaží a o nic nemá strach. Po ničem nebaží, neboť všechno, co opravdu potřebuje, mu poskytuje Bůh. A o nic se nebojí, neboť nemá co ztratit, nemá co bránit, necítí se nikým ohrožován, a nemá tedy nepřátele. Je to onen chudý z blahoslavenství, odpoutaný, pokorný, milosrdný, tichý, tvůrce pokoje.“ (s. 122n.)

Co při čtení tohoto textu rozhodně pohladí, jsou také konkrétní příklady a zejména citace z velmi působivých textů nejruznějších autorů, počínaje karmelitánskými a východními světci (což je jistě dáno i charizmatem společenství, k němuž pisatel patří) a konče u nás méně známými postavami jako je Etty Hillesumová, mladá Židovka, která zemřela v Osvětimi roku 1942. Zvláště její svědectví se v knize znovu a znovu objevuje a velmi vhodně dokresluje autorovy teze.

Je tedy třeba konstatovat, že Karmelitánské nakladatelství mělo v tomto případě opravdu velmi šťastnou ruku, neboť českému čtenáři předložilo skutečně nadprůměrně kvalitní čtení a sluší se dodat, že ona šťastná volba se týká i překladatele Jiřího Stejskala, který si s textem poradil na výbornou.

Pavel Vojtěch Kohut OCD

Dariusz Tomasz Lebioda

Descartova lebka

český překlad, doslov a redakce Libor Martinek

Opava: Literatura & sciences, 2003

V osobě Dariusze Tomasze Lebiody se nám představuje významný příslušník střední básnické generace v Polsku. Narodil se 23. 4. 1958 v Bydgoszci, laureát řady literárních cen publikující také v USA, Chorvatsku, Švýcarsku, Litvě, Japonsku a na Ukrajině.

Do češtiny jeho verše přeložil především jeden z nejušlechtilších tlumočnicků současné polské poezie Libor Martinek – ten také převedl a vydal Lebiodův autorský výbor z básnické tvorby let 1980–2000 *Descartova lebka* představující básníka již vyzrálého, opouštějícího rozmáchlá gesta beatnického rebela bojujícího proti někdejšímu totalitářskému systému.

Nynější Lebiodovu poezii bychom mohli nejspíše charakterizovat jako reflexivní a duchovní. Půjde ovšem o duchovno postmoderní, slévající místně a časově vzdálené, přičemž začasť nejde ani tak o hluboký vhled do problematiky, natož o ztotožnění se s tou neb onou naukou, jako o uchopení určitého myšlenkového univerza coby kategorie estetické, šifry, jejíž výklad je v evropském myšlenkovém prostoru na přelomu 2. a 3. tisíciletí znám a dán. K posunu, jež považuji za žádoucí, neboť teprve on zakládá skutečnou tvorbu, dochází tehdy, odváží-li se básník přejít od obecného konstatování k jedinečné zkušenosti – umožňuje čtenářovu superprojekci do textu a souhlasně s tím i jeho eticko-estetické spoluprožití. Z většiny pak jde o básně s minimálním zastupem mezi subjektem lyrickým a autorským.

Dominující křesťanství pokládám spíše za nátěr daný podnebnými podmínkami než za materiál podkladový: „jenom ježíš a buddha nepřestanou hledět / do nekonečna...“ Venkovní nátěr se ovšem dožaduje svého zesílení – aneb, jak praví L. Martinek: „Zaznamenejme..., že autor nezřídka čerpá terminologii ze sféry astronomie a astrofyziky. Hranice času a prostoru dané básníkem jsou hranicemi vytyčenými moderními mágy a proroky z vědeckých ústavů, z laboratoří a observatoří.“

Předchozí slova budtež výtkou především tam, kde jde Lebiodovi více o lidstvo než o člověka, kde se dočkáme spíše obecných pravd, nesených velkými a notně již ohmatanými slovy, než konkrétních detailů, kde je více patosu než pokory, více filozofování než poezie.

Takové básně zhusta bývají příliš dlouhými a popisnými, buď že autor jednotlivé obrazy *přes míru* rozvádí a vysvětluje, buď že k nim dospívá cestou výčtu, nikoliv metaforou či symbolem.

Jako by Lebioda chtěl být *kazatelem*; ale on je mnohem lepším *pozorovatelem*, u něž se jedinec stává synekdochou (*slepý chlapec* na str. 12, cestovní zážitky americké) a věc nabývá povahy symbolné (křížová výprava dětí, modlitby). Osvěživě působí pasáže daliovsky surreálné (apoteóza Homéra nebyla tedy na obálku knihy zvolena náhodou).

Na další možnosti Lebiodovy poezie ukazují básně, které jsou vlastně jakýmisi střípky příběhů, osudů (báseň o bílém chlapci).

Přesvědčivá – neboť z vnitřního přesvědčení, a nikoli diktátu okolí vycházející – je také Lebiodova *vůle k humanismu* – psát s jistotou smrti a bez jistoty boha, proti a navzdory beznaději, která nám našeptává, že „nepřestanou téct slzy nepřestane kapat krev / nepřijde mesiaš čas neskončí.“

Pro někoho možná málo, pro mne dosti na to, aby stálo za to nejen Lebiodu číst, ale aby stálo za to se k němu vracet.

Ivo Harák



English Summary 4/04 – Sacred Architecture

Martin Rusina

A Catholic Church for Prague – A Diploma Design

This issue opens with the diploma design of a gifted young architect at the Academy of Fine Arts in Prague. He set as his goal to solve the difficult architectural task of designing a church for Prague. His task was made all the more difficult by the place of the church. He chose the Prague suburb of Černý Most, a typically disorganized conglomeration consisting of an unfinished communist housing estate and a rapidly growing commercial and entertainment center of the new “capitalist” era. The actual design is completed with an inspiring poetic reflection on the given theme.

The Space Within a Church Sometimes Forms Faith More Deeply Than the Proclamation of the Word. A Conversation with Klemens Richter

Klemens Richter, the noted professor of liturgy at the Catholic Theological Faculty of Münster in Germany, gives extensive answers to questions on the present-day situation of sacred architecture, its theory, and church norms and practice. He touches as much on the present-day debates concerning the latest liturgical documents issued by the Vatican and more general circumstances and questions as he does on successful and less successful examples of specific buildings of the 20th century, the newest theoretical publications, and the most up-to-date proposals. He also addresses the question of why he devoted so much energy for virtually his whole life to the question of sacred buildings for people of today.

Pavel Kopeček

Sacred Space and the Guidelines of Bishops’ Conferences

In his text, Pavel Kopeček, the Brno liturgist, devotes himself to the particular and general meaning of church documents concerned with sacred buildings. He concentrates more closely on the documents of individual bishops’ conferences, a survey of which is attached to the end of the text.

Ctirad Václav Pospíšil OFM **The Church as a Symbol of God's Indwelling in the Person** **and Among People**

In his article, Ctirad Pospíšil, the eminent Czech theologian, investigates the fact that affirmations about God do not have unique verbal representations. Sacred architecture as a constituent part of sacred art presents a specific symbolic theology. Pospíšil supports this conviction with a probing of Scripture and the theologies of Augustine, Bonaventure, and John of the Cross as well as with his own consideration of “parallels that meet at infinity.”

Aleš Filip **Churches of Dreamers – the Architectural Ideal** **of Fin-de-siècle Central Europe**

In reflecting on sacred architecture it is possible to look for inspiration not just in the attainments of actual buildings but also in the realm of ideal designs that have not been realized. As an era of “new idealism,” the *fin de siècle* brought new and up-to-that-time little known impulses to the conception of church buildings. In this article attention is devoted above all to two visionaries of ideal churches: 1) Desiderius Peter Lenz, founder of the Beuron artistic school, and 2) František Bílek, Czech sculptor and all-round fine artist. These artists, both idealistic “dreamers,” were influenced by the art of ancient Egypt, the idea of the path of consecration, and by old Christian and Renaissance themes (Lenz) and in some cases by the *art nouveau* cult of nature (Bílek). Vienna architect Otto Wagner looked for the archetypal elements of sacred architecture above all in the Byzantine tradition. The output and “cultural policy” of his school is an example of the transformation of the ideal vision into the image of a powerful pictorial model, which was actually achieved in several places.

Norbert Schmidt **The Spirit Blows Where It Wills – A Profile of Marie-Alain Couturier OP**

This article is a comprehensive profile of the famous French Dominican. The course of his life included friendships and meetings with personages such as Maritain, Green, Gilson, Denis, Braque, Picasso, Matisse, Roualt, Le Corbusier, Léger, Perret, Ozenfant, Chagall, and others. He was editor-in-chief of the renowned periodical *L'Art Sacré* and the initiator and co-creator of several essential sacred buildings of the 20th century, such as the churches in Assy and Audincourt, the Matisse chapel of the Dominican Sisters in Vence, and Le Corbusier's seminal achievements of the Ronchamp chapel and the La Tourette monastery. The author contends

that the theoretical and “practical” work of Father Couturier remains to this day a great inspirational example of courage, freedom, authenticity, and visionary artistic quality.

Marie-Alain Couturier OP **L’Art Sacré – Selected Texts**

Several translated texts of Father Couturier from the French periodical *L’Art Sacré* complete the preceding article: “The Splendor of Poverty,” “Sacred Art and Its Public,” “Aunque es de noche,” and “Le Corbusier: Ronchamp.”

Le Corbusier **Final Farewell to a Friend**

To illustrate the warm friendly relationship between Father Couturier and leading world artists, *Salve* publishes a text of Le Corbusier, the greatest and most influential architect of the 20th century, which he sent to the editors of *L’Art Sacré* from Chandigarh in 1954, when he learned of Couturier’s death.

We Did Not Take a Vow of Minimalism! **An Interview with Dom Samuel, Superior of the Trappist Monastery of Our Lady in Nový Dvůr**

This issue of *Salve* on sacred architecture closes with a conversation about what is, even on a worldwide scale, the most notable sacred building of recent years – the just completed Monastery of Our Lady in Nový Dvůr near Pilsen (Czech Republic), designed by the British architect John Pawson. Dom Samuel, the present superior of this monastery of the Order of Cistercians of the Strict Observance, not only relates the story of the actual foundation of the monastery but also reflects on the spiritual foundation of the aspirations of sacred architecture and related theological considerations. Norbert Schmidt introduces the interview with a comprehensive overview.



SALVE 2004

ČLÁNKY:

Le Corbusier, Poslední sbohem příteli, 4/04, s. 87

Couturier OP, M.-A., L'Art Sacré – vybrané texty, 4/04, s. 77

Filip, A., Chrámý snivců

Ideální architektura středoevropského fin-de-siècle, 4/04, s. 45

Chudý, T., Přijímání druhého u Emmanuela Lévinase, 1/04, s. 42

Kohut OCD, P. V., Nezapomínejte na pohostinnost (13,2)

Teologická a duchovní východiska jedné křesťanské ctnosti, 1/04, s. 58

Kohut OCD, P. V., Toto tajemství je veliké (*Ef* 5,32),

Společný teologický základ evangelijní č

Kopeček, P., Tajemství za stříbrným plátnem, 2/04, s. 49

Kopeček, P., Posvátný prostor a směrnice biskupských konferencí, 4/04, s. 29

Lukavská, K., O dracích a meditaci nad slovem aneb Tolkien filolog a spisovatel, 2/04, s. 71

Metz, J. B., Křesťanství a cizinci, 1/04, s. 49

Nadolski TChr, B., Čistota srdce a liturgie, 3/04, s. 95

ěcenou čistotu, 3/04, s. 57

Pospíšil OFM, C. V., Č

Pospíšil OFM, C. V., Chrám jako symbol přebývání Boha v člověku a mezi lidmi, 4/04, s. 37

Radcliffe OP, T., Jurský park a poslední večeře, 2/04, s. 59

Rethmann, A.-P., Kdo patří k nám?

Etické aspekty přijímání a integrace přistěhovalců, 1/04, s. 23

Rethmann, A.-P., Počátky etiky migrace

Francisco de Vitoria OP a škola ze Salamanky, 1/04, s. 70

Rusina, M., Katolický kostel pro Prahu – diplomní projekt, 4/04, s. 7

Saský OP, J., Dopisy Dianě d'Andalò, 3/04, s. 85

Schmidt, N., Duch vane, kam chce

portrét Marie-Alain Couturiera OP, 4/04, s. 55

ězný?, 2/04, s. 35

Špidlík SJ, T., Andrej Tarkovskij, 2/04, s. 45

Tobolková, M., Proměny pašiji v Hořicích na Šumavě, 2/04, s. 87

Tugwell OP, S., Blahoslavení čistého srdce, 3/04, s. 7

Vlk, M., Migrace v České republice a ve východní Evropě – výzva pro církve a společnost, 1/04, s. 12

DOKUMENTY:

Obnovená pastorace migrantů a uprchlíků, závěrečný dokument

5. světového kongresu o pastorační péči migrantů a uprchlíků, 1/04, s. 78

Pravá láska a č

Vatikánský seznam nejlepších filmů k 100. výročí kinematografie, 2/04, s. 7

ROZHOVORY:

Pađour OFMCap, J., Otázky a odpovědi na téma celibátu (připravil D. Duka OP), 3/04, s. 81

Richter, K., Prostor kostela utváří víru někdy hloubě

(připravil N. Schmidt), 4/04, s. 13

Rozhovory o fi

(Di Noia OP, Boniecki, Holland, Krajewski, Strózewski), 2/04, s. 19

ře (připravil N. Schmidt), 4/04, s. 91

Voß, J., Cizinec, který je v tvých branách (19,34) (připravil A.-P. Rethmann a N. Schmidt), 1/04, s. 5

White SJ, R. A., Spiritualita v kinematografii (připravil J. Regner SJ), 2/04, s. 11

1/04	migrace a integrace
2/04	víra ve filmu
3/04	čistota
4/04	sakrální architektura

Studia Neoaristotelica

*Časopis pro aristotelsky orientovanou
křesťanskou filosofii*

Ročník 1/2004

Dvojčíslo 1–2

SLOVO ÚVODEM / VORWORT

STATĚ

Lukáš Novák

SÉMANTIKA VLASTNÍCH JMEN A IDENTITNÍ TEORIE PREDIKACE

Petr Dvořák

K MODÁLNÍMU ONTOLOGICKÉMU DŮKAZU

Stanislav Souvdek

G. FREGE A ARISTOTELSKÁ ONTOLOGIE VZTAHŮ

Jiří Poliška

SENSUS COMPOSITIONIS A SENSUS DIVISIONIS V KONTEXTU PROBLÉMU MODALIT
V ORDINATTO I, 39 JANA DUNSA SCOTA

Michal Chabada

ROZUMOVÁ INTUÍCIA PODĽA JANA DUNSA SCOTA – ZÁKLADNÉ PRÍSTUPY

Daniel Heider

LEIBNIZOVA DISPUTATIO METAPHYSICA DE PRINCIPIO INDIVIDUI A F. SUÁREZ

PŘEKLADY

J. Löwen

NUTNÉ A MOŽNÉ

Anthony Kenny

TOMISMUS PÁPEŽE JANA PAVLA II. ENCYKLIKA *FIDES ET RATIO*

DISKUSE

TOMISTICKÁ TEORIE PREDIKACE

EDICE

NEVYUŽITÝ PRAMEN K PROBLEMATICE PRONIKÁNÍ KARTEZIANSTVÍ
DO ČESKÝCH ZEMÍ V 17. STOLETÍ

RECENZE

„Dům můj je dům modlitby“

praví Hospodin

**Slušný člověk v kostele
nešeptá,
nesměje se,
neohlíží se zbytečně,
nevyrušuje jiné
z pobožnosti**

Ženy a dívky

přicházejte jen
v slušném oděvu!

Přečtete si: Katolík v chrámě (Živ. č. 84). Cena 50 hal.

souvislosti

revue pro literaturu a kulturu



schwarzenberg / barkovová / pavese
04 2004

SALVE

číslo 4 ročník 14 (2004)

vychází čtyřikrát ročně

pro Českou dominikánskou provincii vydává:
Krystal OP, s. r. o., Husova 234/8, Praha 1

šéfredaktor: Dominik Duka OP

výkonný redaktor: Norbert Schmidt

redakční rada /

Josef Bartoň, Martin Betinec, Dominika Bohušová OP,
Lawrence Čada SM, Tomáš Černušák, Tomasz Dostatni OP, Dominik Duka OP,
Štěpán Filip OP, Ivo Harák, Tomáš Chudý, Jiří Pavlík, Albert-Peter Rethmann,
Norbert Schmidt, Dora Švachová, Alexius Vandrovec OSB

redakce /

SALVE, Velké nám. 35, 500 01 Hradec Králové
tel. 495 063 625, e-mail: dominika@diecezechk.cz
Redakce přijímá příspěvky bez nároku na autorský honorář.
Odborné články jsou lektorovány.

jazyková korektura: Jiří Pavlík

překlad do angličtiny: Lawrence Čada SM

obálka a grafická úprava: Otakar Karlas, Norbert Schmidt

sazba z písem Baskerville Ten OT a John Sans: Jaroslav Vlček, Lacerta (www.sazba.cz)

tisk: PBtisk, Prokopská 8, Příbram

distribuce /

SALVE, Velké nám. 35, 500 01 Hradec Králové
tel. 495 063 625, e-mail: dominika@diecezechk.cz
Česká pošta státní podnik, Přeprava Střední Čechy
Sazečská 7, 223 10 Praha 10
distribuce pro Slovensko: RODENY, Vinohradnická 11, SK-949 01 Nitra, Slovensko

cena 30 Kč

roční předplatné včetně poštovného 120 Kč, sponzorské 150 Kč

Platí se pošt. poukázkou či přímo na č. konta České dominikánské provincie:
68739004/0400, var. symbol: 60971 (spec. symbol nutno konzultovat s redakcí).

MK ČR 6783. Podávání novinových zásilek povoleno

Ředitelstvím pošt Praha čj. NP 606/1994 ze dne 29. 3. 1994.

ISSN 1213-6301

<http://salve.op.cz>



připravovaná témata:

žena v církvi

eucharistie

mnišství