SALVE

Revue pro teologii a duchovní život

K. Jelínková – Pojem křesťanského umění u Jacquesa Maritaina

Dom Samuel OCSO – Modlitba a kultura

M. Bedřich – Josef Cibulka a moderní sakrální architektura

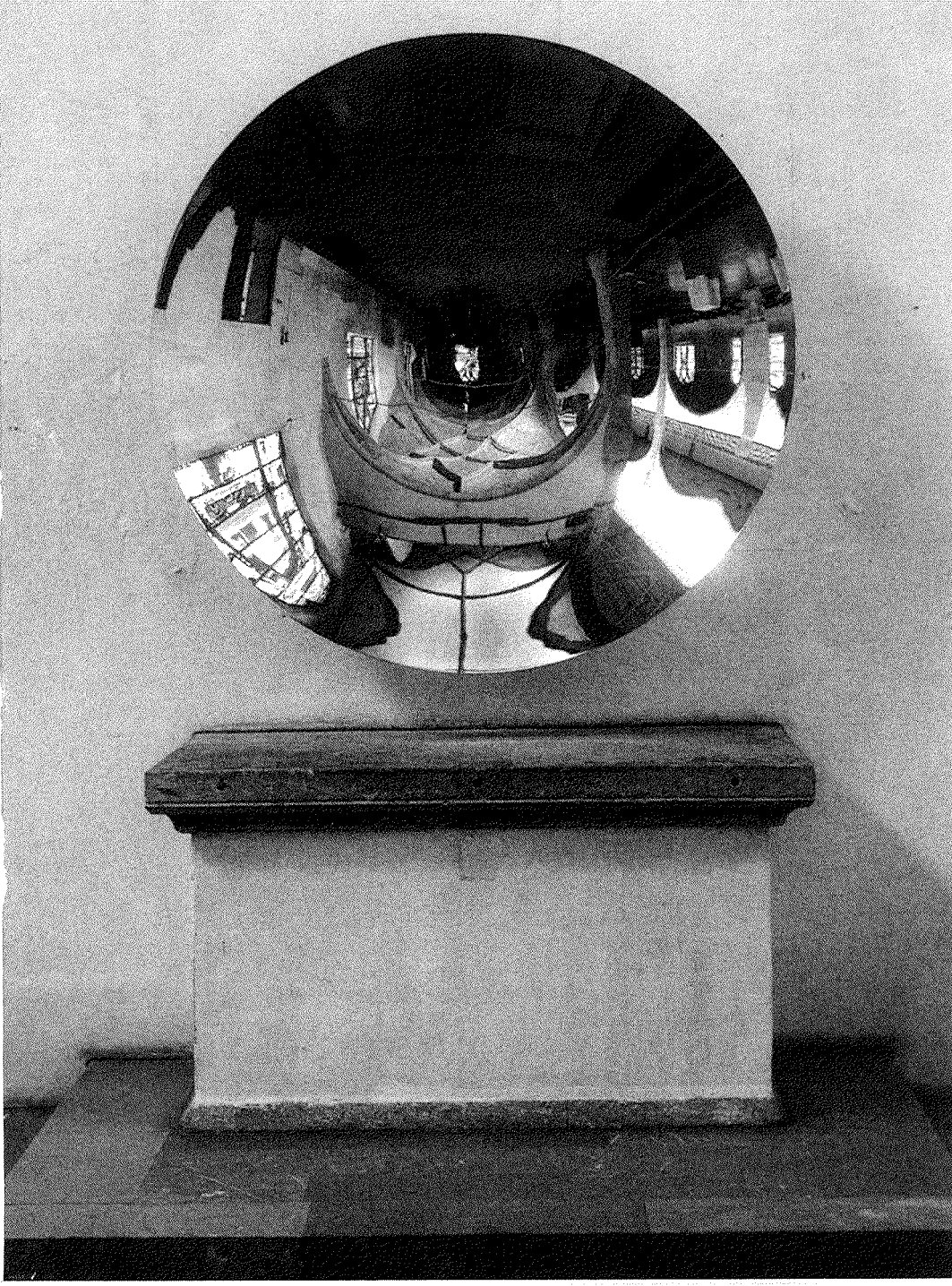
P. R. Régamey OP – Poslušnost vnitřní výzvě

Rozhovor s Joachimem kardinálem Meisnerem

N. Schmidt – Friedhelm Mennekes SJ a Kunst-Station St. Peter

teologie (a) umění

1/07



Obsah

Editorial / 3

Punkta k teologii umění / 7

Klára Jelínková
Pojem křesťanského umění u Jacquesa Maritaina / 15

Martin Bedřich
Josef Cibulka a moderní sakrální architektura / 27

Pie Raymond Régamey OP
Poslušnost vnitřní výzvě / 35

Henri Matisse a kaple ve Vence

Norbert Schmidt
Stavba kaple dominikánek ve Vence / 67

Dom Samuel OCSO
Modlitba a kultura
Matissovy myšlenky – pomoc pro modlitbu? / 71

Úryvky z *Deníku jednoho díla* / 77

Církev a umění v Kolíně nad Rýnem

Experiment *Kolumba*
Rozhovor s Joachimem kardinálem Meisnerem / 91

Norbert Schmidt
Kostel jako prostor pro otázky
Friedhelm Mennekes SJ a Kunst-Station St. Peter v Kolíně nad Rýnem / 105

Legenda k obrazovému doprovodu / 141

Recenze / 143

English Summary / 151

Editorial

Vážení čtenáři,

v krátké době se opět vracíme k tématu vztahu *teologie a umění.*[1] První číslo roku 2007 se nevěnuje výlučně architektuře, ale nezapře se, že redaktor *Salve* Norbert Schmidt je profesí architekt. Jeho návrh byl redakční radou jednomyslně přijat. Proč toto naladění na jednu strunu? Myslím, že to vyjadřuje i postřeh Jana Pavla II., který jasně naznačil, že vztah církve a kultury je požadavkem a znamením doby. Tajemství, kterým je Bůh, nelze vyjádřit pouze v kategoriích pravdy a lásky. Tajemství Boha, nejvyššího jsoucna, vyzařuje krásu. Je to krása celého stvoření. J. Prichard výstižně říká: „Velká umělecká díla, v podobném smyslu jako Slunce a hvězdy na nebi, opěvují slávu Boží. Pro člověka jsou osvobozením, uvolněním, radostí ducha a srdce. Křesťanské umění má velký význam – už vlastně sama jeho existence, nehledě na jeho obrovské bohatství a rozmanitost. Křesťanství není jen nauka nebo morálka, nebo jen mystika a bratrství. Je tím vším, a ještě něčím navíc – uměním, živým zdrojem uměleckých děl, a to ve všech formách a nejrozmanitějších technikách. A to udává míru jeho bohatství. To ukazuje, že křesťanství zajímá celého člověka, a naopak, že i celý člověk zajímá křesťanství..."[2] Současná situace v chápání, či někdy i v odmítání současného umění nás vede k tomu, abychom ukázali historii této diskuze. A to jak v prostředí *Renouveau catholique* či v době formování nové teologie. Tento zápas nám připomínají jména J. Maritaina, P. R. Régameyho OP, H. Matisse a kaple sester dominikánek ve Vence. Připomínka prof. J. Cibulky nám odhaluje, že tato diskuze probíhala v období první republiky i u nás. Rozhovor s kardinálem J. Meisnerem, jako i výstavba nového církevního muzea v Kolíně nad Rýnem a dialog s F. Mennekesem SJ nám přibližují různé přístupy, ale jeden rezultát, kterým je vědomí důležitosti přítomnosti umění v životě církve a v duchovním životě každého jednotlivce. Jistě můžeme pozorovat určitá tápání, což je pochopitelné v této zlomové době.

Není náhodné, že ve 20. století existuje v našem prostoru výrazná nepřítomnost moderního náboženského a liturgického umění. Vyhnání sudetských Němců po II. světové válce, dvě vlny emigrace v letech 1948 a 1968, jakož i represivní tlak komunistické diktatury znemožňovaly vznik nového sakrálního umění. Církev v důsledku zmíněných událostí ztratila téměř ¼ věřících. Nelze však také přehlédnout, že přestupové hnutí ve 20. letech minulého století po I. světové válce k československé církvi způsobilo, že církev neměla výraznou potřebu výstavby

liturgických prostor. Téměř 1,5 mil. přestupů z katolické církve do církve československé představovalo úbytek ¼ věřících české národnosti (neboť toto hnutí se nedotklo sudetských Němců, Slováků, Poláků, Maďarů či podkarpatských Rusínů). A přesto byl v této době postaven Gočárův kostel v Praze-Vršovicích, Plečnikův chrám Božského Srdce v Praze-Vinohradech, sv. Anežky v Praze-Spořilově, sv. Cyrila a Metoděje v Olomouci-Hejčíně, Božského Srdce v Hradci Králové, kostel sv. Vojtěcha ve Čtyřech Dvorech v Českých Budějovicích... Tyto stavby jsou výmluvným svědectvím o úsilí, které komentuje prof. Cibulka.

K hlubšímu uchopení této problematiky vztahu teologie a umění bude potřeba věnovat i v *Salve* prostor dalším formám kultury, jako jsou jiné oblasti výtvarného umění, dále hudba, zpěv, literatura a dramatické umění. Vše ale potřebuje svůj čas. Ilustrační doprovod chce dokumentovat současné umění a zobrazit škálu výtvarných děl vypovídajících o naší době.

Zřízení Ústavu dějin křesťanského umění na KTF UK v Praze je projevem současné touhy po hlubším porozumění dějinám křesťanského umění, ale pomáhá také k rozšíření horizontu studia teologie a odráží i odpověď na zmíněnou výzvu Jana Pavla II.

✠ fra Dominik Duka OP

POZNÁMKY:

1/ *Salve* 4/2004 – *Sakrální architektura*. Viz také *Salve* 2/2004 – *Víra ve filmu*.

2/ IN: Dominik Duka: *Úvod do teologie*. Praha, Krystal 1998, s. 257–258.

Punkta k teologii umění

Unum, verum, bonum et pulchrum convertuntur.

Pokusíme se rozvinout křesťanskou teologii ve světle třetí transcendentálie: pohled z hlediska verum a bonum doplnit o perspektivu pulchrum. [...] ukážeme, jaké ochuzení křesťanskému myšlení způsobila stále silnější ztráta tohoto hlediska, které kdysi teologii tak mocně utvářelo. [...] transcendentálie jsou zkrátka nerozlučitelné a opomíjení jedné se vůči ostatním může projevit jen pustošícím způsobem.
[Hans Urs von Balthasar]

Ex divina pulchritudine esse omnium derivatur.
[Sv. Tomáš Akvinský]

Člověk, který hledá harmonii, má smysl pro posvátné.
[Le Corbusier]

Umění nezobrazuje viditelné, ale činí viditelným.
[Paul Klee]

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.
[Marie-Alain Couturier OP]

To, co člověk říká, je důležité. Ale důležité je i to, co se slovy vyjádřit nedá. Jsou věci Boží, které se vyjádřit dají. Slovo Boží se dá napsat, zazpívat nebo kázat. Ale pak je tu i něco, co se slovem vyjádřit nedá. Vše, co není slovo: zpěv, ticho, světlo vyjadřuje něco z Božího tajemství. Je důležité být přítomen v těchto dvou realitách.
[Dom Samuel, mnich z kláštera Matky Boží v Novém Dvoře]

Proto když z lásky ke kráse Božího příbytku mě rozkoš nad různobarevnými drahokamy vzdálí od pozemských starostí a povznese mě i nad rozmanitost posvátných ctností a hmotných i nehmotných věcí, vznešené rozjímání mě přivede k pokojnému spočinutí [...], pak se mě zmocní dojem, že se ocitám v neznámém kraji kdesi ve světě, který již není ponořen do pozemského bahna, ale zároveň

ještě není povznesen do čistoty nebes, a zdá se mi, že s Boží pomocí mohu být anagogicky přenesen z tohoto nízkého světa do světa vyššího.
[Suger, opat ze Saint-Denis]

Co se týká nepřítomnosti obrazů tohoto svatého prostoru, je přece obrazem sama jeho vyprázdněnost. Řečeno bez pomoci paradoxu: správně formované prázdno prostoru a plochy není pouhou negací obraznosti, nýbrž jejím protipólem. Vztahuje se k obraznosti podobně jako mlčení ke slovu. Jakmile se mu člověk otevře, pocítí v něm tajuplnou Přítomnost. Vyjadřuje aspekt posvátna, který tvarem a pojmem nelze zachytit.
[Romano Guardini o kostele Božího Těla v Cáchách
od architekta Rudolfa Schwarze]

Úběžníkem, k němuž se umění směřuje, jest jedině krása, ve své božské podstatě nepostižitelná žádným výměrem, krása, o níž umělec má svou metafyzickou zkušenost, z které básník slova by mohl označit své umění jako rytmické rozpomínání se na ráj.
[Albert Vyskočil]

Od té doby, co se Kristu, Bohu zalíbilo již nebydlet v určitém prostoru, ale v jednom člověku, přestaly existovat sakrální prostory, a proto také žádné sakrální umění ve smyslu Starého zákona. Bůh jich již nepotřebuje. S Kristem se veškeré umění stává profánním.
[Kurt Marti]

Zákaz zobrazování v Dekalogu není žádné odmítnutí umění, ale zlom uvnitř umění samotného, zlomení jeho kultického hrotu.
[Alex Stock]

Místo zdobených oltářů bychom měli do kostela přivalit neopracovaný kámen, možná jen nahoře trochu přitesaný, aby se na něj dal postavit kalich a misál. Takový svědek stvoření by nám plně postačoval. O nějakém sakrálním umění by se pak zase dalo vážně hovořit ode dneška tak za sto let...
[...]
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 toho, co je podstatné, lze dosáhnout i s malými prostředky.
[...]

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.
[Marie-Alain Couturier OP]

Je těžké pro katolíky mluvit o novém umění jazykem, který by obsáhl jak současnou problematiku umění, tak i celou katolickou a dějinnou šíři zároveň, neboť my katolíci v oblasti umění již nemáme žádný vlastní jazyk. Naše myšlenky se nacházejí uvnitř obecných liberálních vzdělanostních konvencí v diaspoře a jen stěží si navzájem rozumíme, protože naše řeč nemůže být řečí běžnou. Ano, často to vypadá tak, jako bychom si navzájem rozumět nechtěli, protože instinktivně cítíme, že věci se stanou daleko těžší, kdybychom je chtěli uchopit vlastní řečí a katolickým způsobem myšlení, zatímco se nám zdá, že je můžeme liberálním způsobem myšlení lehce ovládnout a tak získat dostatečný kulturní most... Umění je dnes na veřejnosti liberální a radikální věcí a na tomto poli se tam vykonává mnoho upřímné, poctivé práce. Tato práce ale není naší prací a ona upřímnost, poctivost pro nás není pravdou.
[Konrad Weiß]

Bylo by velice osvětlující ukázat, jak jde krize uměleckého vědomí nutně ruku v ruce s krizí sakrálního umění.
[Walter Warnach]

Přece nemůžeme od lidu požadovat, aby se ponořil do hlubokých uměnovědných studií. Opravdové církevní lidové umění bude muset vždy být víceméně lehce srozumitelné.
[Josef Kreitmaier SJ]

Nechá-li se sakrální umění klesnout, aby se přiblížilo lidem, již nejde o akt víry, ale o věc propagandy.
[Georges Braque citován Marie-Alain Couturierem OP]

Odstup, který udržovala církev od moderního umění, odmítnutí, kterým ho v mnoha oblastech vítala, odpovídá skoro jako v zrcadle enormní skepsi, s kterou intelektuální publikum pohlíželo na výtvory novějšího křesťanského umění, ale také odpovídá způsobu, jakým toto publikum ignorovalo či zpochybňovalo výroky umělců avantgardy k možným religiózním souvislostem jejich díla.
[Wieland Schmied]

Je podivuhodné, jak odpovídá postupné sekularizaci umění umělecké vyhasínání náboženské tematiky v církevních dílech.
[Herbert Schade SJ]

Stejně jako jsem zřídka kdy navštívil kostel, o to více jsem navštěvoval Louvre. To byl tenkrát můj Dům Boží.
[Willibrord Verkade OSB]

Oddělení umění a církve je skutečností, u které není co vysvětlovat. [...] Vývoj je nezvratitelný. Jako problém to vnímá jen málo lidí.
[Friedhelm Mennekes SJ]

Pro mě mají náboženství, resp. teologie a umění něco společného: Obojí jsou otevřené systémy, které mají své základy v symbolech. Stejně jako každý náboženský člověk při hledání transcendence najde svou vlastní, individuální cestu, tak se každý člověk dívá na umělecké dílo jiným způsobem. Smysl se konstituuje v setkání mezi člověkem a transcendencí na jedné straně a člověkem a uměním na straně druhé vždy individuálně a odlišným způsobem.
[Christian Boltanski citován Friedhelmem Mennekesem SJ]

Možná je umění liturgií moderního člověka.
[Herbert Muck]

Umění nepodává pozorovateli žádnou přímou informaci, ale odkazuje ho na něho samého, na myšlenky a pocity, které v něm vyvolá. Tyto pak mohou vést ke změně vnímání reality.
[Joseph Beuys]

Církev potřebuje umění... Potřebuje umění, aby lépe rozuměla, co je v člověku: v člověku, kterému má hlásat evangelium.
[Jan Pavel II.]

Jestliže není cílem díla zplodit estéty, ale probudit svědky toho, nad čím sami nestačíme bdít, a povolat další zpěv, který ponese to, co v našem zpěvu zůstává němé, tím spíš je důležité, aby si bylo vědomé své konečnosti tváří v tvář nekonečné kráse.
[Jean-Louis Chrétien]

Cílem umění je obnovené vidění člověka, ne vlastnění jednoho či více děl.
[Friedhelm Mennekes SJ]

Proč toužíš po velikých dílech? Tvé „dílo" je tvé srdce.
[Marie-Alain Couturier OP]

Nejsem si jistý, zda je možný pokrok v umění... Každý rozumí tomu, co znamená pokrok v technice válečného zbrojení. Umění představuje daleko komplexnější případ [...] mnoho uměleckých děl minulosti vypadá někdy současněji než naše soudobé umění.
[...]
Objevil jsem, že stačí, když zahrajete krásně jednu jedinou notu.
[Arvo Pärt]

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.
[Yves Congar OP]

Jedním z chybných zaměření, která pokořují naši moderní industriální civilizaci, je určitý druh asketismu ve službě užitnému, jisté bezbožné umrtvení, které nesměřuje k žádnému vyššímu životu. Lidé jsou ještě schopni vzrušení a spočinutí, ale jsou téměř zcela připraveni o všechnu radost a odpočinek pro duši [...], jejich všednímu životu nic nechybí tolik jako potěšení smyslů spojených s intelektem; a nezřídka se stává, že kostely, kde se modlí, jsou mistrovskými díly ošklivosti. [...] Tento fenomén odlidštění může být překonán. Umění zde má zvláštní poslání. Je to ta nejpřirozenější moc uzdravení a původce zduchovnění, jaké lidská společnost potřebuje.
[Jacques Maritain]

Kaple v Ronchamp. Totálně svobodná architektura. Žádný program než služba mši – jedné z nejstarších lidských institucí.
[Le Corbusier]

Křesťanské umění chápeme jako umění, které v sobě nese charakter křesťanství. [...] Mladý muž o sobě neříká, že se bude věnovat křesťanskému umění, jako by o sobě řekl, že se bude věnovat zemědělství. Není školy, kde by se dalo křesťanskému umění naučit.
[Jacques Maritain]

Vše věčné je současně moderní.
[Marie-Alain Couturier OP]

Umění vyžaduje velmi mnoho klidu, a mají-li se malovat věci Kristovy, je zapotřebí žít s Kristem.
[Fra Angelico OP]

Krása zůstává navzdory všemu jedním z nejmocnějších pramenů života.
[Bohuslav Reynek]

J.BAZAINE

Klára Jelínková

Pojem křesťanského umění u Jacquesa Maritaina

„Umění je přinášení plodů, bude-li míza opět křesťanská, bude křesťanské i ovoce, nutně a aniž by to byl záměr."
(Raïssa Maritainová, Deník, *březen 1919)*[1]

1. Otázka křesťanského umění v Maritainově díle

Otázka křesťanského umění se u našeho autora objevuje velmi záhy. V prvním díle, které umění věnuje, v *Umění a scholastice* (1920),[2] je přímo otázce křesťanského umění věnována 8. kapitola. Tato otázka úzce souvisí s myšlenkou obrody křesťanského světa (*chrétienté*),[3] která patřila v katolických intelektuálních kruzích (F. Mauriac, G. Bernanos, P. Claudel, H. Massis) zvlášť v období mezi válkami k jedné z nejpalčivějších otázek a kterou se Maritain zabývá zejména v *Integrálním humanismu* (1936).[4]

V průběhu 20. a 30. let bude otázka křesťanského umění u Maritaina reflektována jednak teoreticky (*Odpověď Jeanu Cocteauovi* [1926],[5] *Hranice poezie* [1927], *Dialogy* [1928][6]), jednak v podobě dvou edičních projektů, řady *Roseau d'Or* a *les Îles*,[7] jejichž pojetí dobře vypovídá o Maritainově pojetí obnovy křesťanské kultury.

Tyto dvě řady měly být prezentací nejlepších děl soudobé kultury, a to nezávisle na vyznání autora, protože, jak píše Maritain v úvodu k prvnímu číslu *Chroniques du Roseau d'Or*, „krásno se nenechá ohraničit žádnou formou umění ani poezie, neustálá obnova je pro umění nezbytná a uprostřed takového množství padělků je třeba suverénně rozlišovat v jakékoli oblasti, co nese znaky čistoty a autenticity."

V *Situaci poezie*[8] a v *Tvůrčí intuici v umění a poezii*[9] je otázka křesťanského umění poněkud méně akcentována, ovšem rozvinutí teorie tvůrčí intuice jako zvláštního druhu poznání *per connaturalitatem*, které zahrnuje v nerozdělitelné jednotě poznání subjektu a věci, vrhá na problém nové světlo a objasňuje předchozí Maritainovy postoje.

V posledním díle věnovaném umění, v *Zodpovědnosti umělce*,[10] které má být určitou uměleckou etikou, se Maritain k problému znovu vrací a představuje zde kromě vyčerpávajícího pojednání o vztahu umění a morálky také odpověď na otázku, jaké by mělo být ono „umění živené sedmi dary Ducha svatého", zmiňované v *Hranicích poezie*.

Otázka křesťanského umění u Maritaina úzce souvisí s otázkou vlastní důstojnosti umění – umění jako takové je nositelem duchovních hodnot –, s otázkou

vztahu umění a nadpřirozené milosti, která se do umění zvláštním způsobem promítá a je rozhodující pro jeho křesťanský charakter, a s otázkou vztahu umění a morálky. Proto se poté, co se krátce zastavíme u obecnějšího rozlišení pojmů náboženského, sakrálního a křesťanského umění, budeme podrobněji věnovat těmto otázkám.

2. Rozlišení pojmů sakrální, náboženské a křesťanské umění

Pojem křesťanské umění bývá často spojován s pojmem sakrálního umění. Maritain tyto pojmy odděluje. Něco jiného je pro něj sakrální umění, které je přímo výrazem teologické moudrosti, a něco jiného je křesťanské umění, které je prostě ctností křesťanské duše.

Maritain rozlišuje umění sakrální, tj. umění, které je určené přímo k užití v chrámu, při liturgii, umění náboženské, jemuž je vlastní náboženská tématika, ale není vždy nutně určené k náboženským účelům, a které v sobě v podstatě pojem sakrálního umění zahrnuje, a umění křesťanské, které je dílem umělce-křesťana.[11]

Sakrální a náboženské umění je definováno svým předmětem, křesťanské umění naopak svým subjektem, vyrůstá z duše žijící křesťansky. Jako svobodné umění není podřízeno žádnému účelu, je zcela autonomní. Maritain od počátku zdůrazňuje, že hodnota umění na prvním místě nespočívá v tom, co umění říká, v tom, jak zbožná je jeho intence. Umění má hodnotu samo o sobě a křesťanský charakter může mít i umění, které nezpracovává bezprostředně náboženské motivy a není určeno k náboženským účelům.[12]

Sakrální umění, které je určené k tomu, aby sloužilo liturgii, má svá vlastní pravidla a z umění jako takového se svým způsobem vymyká, klade si zvláštní nároky, o nichž pojednává Maritain v přednášce o sakrálním umění z roku 1924.[13]

Maritain ve svém díle neřeší otázku, zda můžeme mluvit také o sakrálním a náboženském umění jiných náboženství. Jeho pojem je však definován natolik široce, že jej můžeme vztáhnout i na ně, jakkoli je situace každého takového umění specifická a žádala by si zvláštního pojednání. U křesťanského sakrálního a náboženského umění se ideálně předpokládá, že bude definováno nejen svým předmětem, ale také subjektem, že bude křesťanské.[14]

3. Problém křesťanského umění

Umění jako takové není vázáno na křesťanskou víru. Jak píše Maritain v *Hranicích poezie*, umění nepotřebuje mít oporu v křesťanských ctnostech a v darech Ducha svatého.[15] Ty jsou nutné ke spáse, ovšem cíl umění, kterým je dílo samo, se liší

od konečného cíle lidského života a umění jako takové má hodnotu samo o sobě (jako jeden z přirozených cílů světa[16]). A přece Maritain už od *Umění a scholastiky* volá po opravdovém křesťanském umění. Po křesťanském umění, které, protože vytryskne z duše, která je v područí milosti, nese ve své kráse odraz jasu této milosti, je živeno láskou, a tak ji může předávat. Než se budeme ptát, jak se tento jas milosti v umění promítne, zastavíme se u toho, jak Maritain zdůvodňuje vlastní důstojnost umění.

3.1. Vlastní důstojnost umění

Maritain hájí autonomii a vlastní důstojnost umění už od *Umění a scholastiky*. Zvlášť v církevních kruzích se někdy objevuje tendence hodnotit umělecká díla podle zbožnosti jejich sdělení.[17] Můžeme si pak ale položit otázku, nakolik se ještě jedná o posuzování umělecké hodnoty díla. Jak píše Guardini, „památník bude připomínat panovníka, i když nebude mít žádnou uměleckou hodnotu,"[18] hodnota umění jakožto umění spočívá v něčem jiném než v konceptualizovatelných významech, které předává.

Umění není pouhým prostředkem, ale je cílem samo o sobě. Jeho hodnota a vlastní důstojnost spočívají v jeho duchovní povaze. Ta je dána tím, že umění je dílem lidského ducha, duchovnost patří k jeho podstatě, všechno opravdové umění je duchovní a bylo by zavádějící chtít hledat nějaké zvláštní duchovní umění, k jakému směřovaly např. tendence čisté poezie.

Poezie jako taková se vymyká volnímu určení člověka, je určitým „darem shůry", nikoli jako milost, která je nadpřirozená a která nám dává podíl na tom, co je vlastní samotnému Bohu, ale jako nejvyšší přirozená podobnost s Božím jednáním. Existuje sice nadpřirozená inspirace vlastní mystickému životu, ale i v přirozeném řádu je zvláštní inspirace, která stojí nad rozhodnutím rozumu. Ve svých ranějších dílech (*Umění a scholastika*, *Odpověď Jeanu Cocteauovi*, *Hranice poezie*) mluví Maritain přímo o Božím působení v nás, o inspiraci, která má božský původ. V pozdějších dílech se Maritainova pozornost přesune k vlastnímu procesu inspirace a geneze uměleckého díla v duši umělce a otázka původu této inspirace bude odsunuta do pozadí. To však nijak nezpochybňuje následující závěry:

Inspirace nepochází odněkud zvenčí, ale je zvláštním hnutím přirozeného řádu, kterým První intelekt uděluje umělci tvůrčí vzmach. Bůh je původce světa, a tedy i původce duše, všechno se pohybuje skrze něj. Je přítomný v nás samých jako princip nadřazený naší inteligenci a vůli.

Podle otce Garrigou-Lagrange[19] můžeme mluvit o dvojím působení Boha v lidské duši. Bůh působí v našem duchu v přirozeném řádu, a to trojím způsobem:

tak, že vnuká člověku touhu po štěstí, pomáhá mu určit si nějaké konkrétní dobro nebo v něm působí prostřednictvím zvláštní inspirace například v řádu poezie či filozofie. V nadpřirozeném řádu působí Bůh rovněž trojím způsobem: na obrácení duše ke svému nadpřirozenému cíli, Bohu, na to, jakým způsobem bude duch užívat vlitých ctností a konečně prostřednictvím zvláštní inspirace, jež nás uschopňuje přijmout dary Ducha svatého.

Inspirace básníka je jiného řádu než inspirace světce, ale je zde určitá analogie: „podobně jako světec v sobě završuje dílo utrpení, tak v sobě básník završuje dílo stvoření."[20] Poezie je obrazem Boží milosti, „protože odkrývá aluze v přírodě a protože příroda sama je aluzí na Boží království, dává nám, aniž by o tom věděla, nejasnou touhou po nadpřirozeném životě."[21] Je však třeba neztratit ze zřetele, že se jedná právě jen o touhu, nikoli o zakoušení konečného cíle života. Toto probuzení touhy má ale samo o sobě velký význam: „Samy o sobě nejsou umění a poezie nezbytné pro věčný život, přitom však jsou pro lidstvo důležitější než chléb, protože je disponují pro život ducha."[22]

Umění, které zachází s krásnem, se podílí na něčem nadlidském, dotýká se transcendentálií, které jsou vlastním jménem Božím. Ze své podstaty otvírá lidi tomu, co je přesahuje, a dosahuje toho cestou, která je vlastní lidské přirozenosti: „umění učí lidi rozkoším ducha, a protože je samo smyslové a uzpůsobené jejich přirozenosti, může je snáze vést k tomu, co je vznešenější než ono samo."[23]

3.2. Je všechno umění křesťanské?

Umění má takový význam, že je jako takové nositelem křesťanských hodnot a mohlo by být do jisté míry nazváno křesťanským: „všude, kde umění dospělo k určitému stupni velikosti a čistoty, je již křesťanské, křesťanské v naději, protože všechno duchovní vyzařování je příslibem a obrazem božské rovnováhy evangelia."[24]

V podobném duchu píše Maritain Jeanu Cocteauovi: „Od chvíle, kdy dosáhne určité úrovně velikosti a čistoty, ohlašuje umění, aniž by jim rozumělo, neviditelný řád a slávu, jichž je všechna krása pouhým znakem; čínské či egyptské, už je křesťanské, v naději a v podobě. (Umění, nikoli umělec.) Jistěže, jak říkával fra Angelico, aby člověk maloval Kristovy věci, je třeba žít s Kristem. Ale na prvním místě je třeba být malířem."[25]

Snad nejobšírněji se Maritain v tomto směru vyjadřuje v úvodním článku k řadě *les Îles*: „víme, že katolicismus objímá ve své duchovní univerzalitě vše, co nese stopy Boha Stvořitele a Spasitele, protože Kristus, hlava církve, je i hlavou celého lidského rodu a všechno, co je řečeno pravdivého či uděláno dobrého

někde na světě, patří tak či onak, viditelně či neviditelně, přirozeně či nadpřirozeně k jeho mystickému pokladu. Tuto nauku představil už ve 2. století sv. Justin se vší přesností, jakou bychom si mohli přát."[26]

Ve své ediční činnosti se tedy Maritain nenechává svazovat konfesijním hlediskem, rozhodující je, jak napíše ještě ve své *Zodpovědnosti umělce*, „hloubka tvůrčí zkušenosti, hloubka tvůrčího zdroje",[27] ta však do jisté míry souvisí s duchovním nastavením umělce, i když mezi duchovním životem umělce a intenzitou jeho tvůrčí zkušenosti neexistuje přímá úměra. „Umění je něco z člověka, jak by mohlo nebýt závislé na dispozicích subjektu, v němž se nachází? Neutvářejí je, ale podmiňují."[28]

Umění má hodnotu jako takové a jako takové otvírá člověka přesahu. Aby povstalo opravdu křesťanské umění, je však zapotřebí, aby se k přirozené inspiraci připojila inspirace nadpřirozená. Ta neruší nic z přirozenosti umělce, ale hluboce ji proměňuje.

3.3. Zdroj křesťanského umění

Bylo řečeno, že křesťanské umění je u Maritaina definováno subjektem. Pro křesťanský charakter umění je určující vnitřní život jeho autora: „je zasazeno do křesťanské duše, na břehu živých vod, pod nebem teologálních ctností, mezi vanutím sedmi darů Ducha svatého. Je přirozené, že nese křesťanské plody."[29] Křesťanství nemusí být přímo inspiračním zdrojem umění, nebude jeho předmětem, ale ze své podstaty dává umělci nahlížet svět jiným způsobem.

Tuto premisu osvětluje Maritainova pozdější teorie geneze uměleckého díla, jak ji představuje především v *Tvůrčí intuici v umění a poezii*.[30] Umělec zachycuje ve svém díle prostřednictvím tvůrčí emoce vždy nějaký skrytý aspekt věcí a zároveň s ním vyjevuje své vlastní já. Vyjevení vlastní subjektivity stojí dokonce na prvním místě, protože právě skrze ni, prostřednictvím subjektivního pohledu, je zachycen nějaký skrytý aspekt věci. Křesťanství tvůrčího subjektu bude nutně formovat jeho pohled, ovlivní i obsah díla, protože ten je nerozdělitelným vyjevením nějakého skrytého aspektu věci a tvůrčí subjektivity.

Křesťanský charakter nemůže dílo získat jinou cestou než tak, že dílo překypí ze srdce obydleného milostí. Nemůže být nijak naplánován, protože dílo nestrpí vměšování cizorodých prvků, které by se do díla dostávaly jinou cestou než skrze tvůrčí intuici. Dílo bude křesťanské v té míře, v jaké je v umělci živá láska.

Neexistuje žádný seznam pravidel, žádný styl, který by zaručil uměleckému dílu křesťanský charakter. Ten je dán něčím mnohem hlubším: „bylo by bláhové hledat nějakou techniku či styl nebo systém pravidel nebo postup, které by byly

vlastní křesťanskému umění. Umění, které klíčí a vyrůstá v křesťanském lidství, jich může mít nekonečno. Tyto formy umění si však budou všechny příbuzné a budou se bytostně lišit od forem nekřesťanských umění."[31]

Křesťanský charakter díla bude vždy obtížně uchopitelný, nelze nastavit nějaká obecně platná pravidla, podle kterých by bylo možné *a priori* určit, které dílo je křesťanské. Jeho křesťanský charakter je dán tím, do jaké míry je dílo proniknuté křesťanským duchem. Je rozpoznatelný, ale zároveň jednoznačnému uchopení uniká.

Tuto neuchopitelnost nám pomůže osvětlit charakteristika duchovního člověka, jak ji ve svém pojednání o darech Ducha svatého představuje Jan od sv. Tomáše.[32] Opírá se přitom o 8. verš 3. kapitoly Janova evangelia, z něhož vyvozuje trojí charakteristiku:

I. „Spiritus ubi vult spirat": sloveso *spirare*, dýchat, vydechovat odkazuje k tomu, že se v působení Ducha jedná o inspiraci, nikoli o diktát. Je tedy zachována úplná svoboda, jedinečnost člověka – a tedy i různost.

II. „et vocem eius audis": působení Ducha se dá snadno rozpoznat. U toho, kdo se narodil z Ducha, vycházejí totiž všechny činy, jeho hlas i jeho slova, z Ducha a Ducha vydechují. Proto může Maritain mluvit o příbuznosti při zachování rozdílnosti.

III. „et nescis unde veniat aut quo vadat": Duch působí v hloubce nitra člověka a vtiskuje nesmazatelnou pečeť jeho činům a dílům, aniž by bylo možné přesně určit jeho původ, vývoj, konec. Když vidíme díla duchovního člověka, neznáme s určitostí jejich božský původ. Duch Boží nám zůstává skrytý.

3.4. Křesťanské umění a křesťanská filozofie

Křesťanský charakter umění, jemuž je vlastní nepojmová cesta, je obtížněji uchopitelný než křesťanský charakter filozofie. Křesťanská filozofie jakožto cesta vědění, jakožto svět pojmů a idejí, je v Maritainově pojetí oproti umění mnohem více určována zjeveným poznáním. Není sice dedukována z teologie – filozofie a teologie zůstávají vždy dvěma oddělenými řády –, má-li však být filozofie křesťanská, nemůže se, jak Maritain zdůrazňuje, se zjevením rozcházet. Ve zjevení vidí zdroj světla, k němuž se zvlášť v otázkách týkajících se člověka potřebuje uchýlit. Jako zdroj světla může být zjevení vnímáno jen díky víře, proto je zde, podobně jako v případě křesťanského umění, důležitý i vnitřní postoj víry subjektu, jeho teologální ctnosti a milost, která v něm působí. Ovšem umění, kterému je vlastní cesta nepojmového poznání a jež ve vlastní linii není ani dobýváním, ani vyjádřením nějakého vědění, ale spíš vytvořením nějakého bytí, je ve vztahu k objektivní víře

mnohem svobodnější. Křesťanský charakter díla není dán souladem se zjevením v konceptuální rovině. Opravdu křesťanské umění se může zrodit jedině „ze současné obnovy umění a svatosti",[33] žádá si „aby byl umělec jakožto člověk svatý".[34]

3.5. Plody křesťanského umění

Křesťanství formuje pohled umělce, dává mu vidět skutečnost v celém jejím bohatství. V tomto kontextu mluví Maritain o „integrálním realismu", který „je možný jedině v takovém umění, které bude vnímavé k celé pravdě světa dobra a zla".[35] Nenese s sebou nutně zvýšení umělecké hodnoty,[36] protože ta je dána na prvním místě hloubkou tvůrčí intuice, ale proměňuje umělcův pohled. Dává mu vidět to, co jinému pohledu uniká.

Ale nejen to. Jedině křesťanství může podle Maritaina zachránit to nejlepší z příslibů moderního umění. Ne tak, že by si z něj učinilo nástroj apoštolátu a podsunulo mu zbožné myšlenky, ale tím, že ho uvede do normálních podmínek jeho existence. Naučí ho respektovat svou vlastní podstatu a místo, které je mu vlastní, v podřízení se podmínkám lidského stavu, a tak bude umění moci být plně tím, co je jeho podstatou, aniž by bylo zatěžováno úkoly, které mu nejsou vlastní. „Jedině v teologálním světle se bude moci završit jeho proces sebe-poznání a bude se moci uzdravit z falešných metafyzik, jimiž je posedlé."[37]

Jedině křesťanská láska může také pomoci překlenout napětí mezi uměním a morálkou. Toto napětí se projevuje ve dvojím vztahu. Jednak ve vztahu umělce k vlastnímu cíli života a k cíli umění, jednak v zodpovědnosti umělce vůči svému dílu a zároveň vůči tomu, ke komu se dílo obrací. Tento dvojí konflikt má jediný kořen, totiž skutečnost, že umění je absolutno, které vyžaduje totální odevzdání sebe sama a nestrpí žádné rozdělení. Toto absolutno však existuje v lidském subjektu a v něm se střetává s jiným absolutnem, oblastí morálky. „Cílem umělce jakožto umělce je jeho dílo, prospěch jeho díla. Ale cílem umělce jakožto člověka je dobro jeho života."[38] Odtud první konflikt. Druhý spočívá v tom, že umělec je na prvním místě zodpovědný vůči svému dílu, ale morálně je zodpovědný vůči lidem. Pokud si dílo žádá, aby tvořil způsobem, který je v rozporu s mravním svědomím, dostává se umělec do neřešitelného konfliktu, protože umění nemůže nic poroučet zvenčí, aniž by to mělo zhoubný dopad na dílo.

Nepřekonatelný konflikt může překlenout pouze láska, která neklade podmínky zvenčí, ale proměňuje subjekt zevnitř: „Když je láska, na níž závisí dokonalost lidského života a která tíhne k absolutnu, integrována do samotného tvůrčího zdroje, nepřináší tvůrčí činnosti žádné rozdělení, protože proniká vším a všechno uvádí v činnost."[39]

3.6. Křesťanské umění a vliv doby

Na náboženský či křesťanský charakter uměleckých děl minulosti měla nemalý vliv atmosféra doby, kdysi živená křesťanským duchem.[40] Umělec moderní doby je o tuto oporu připraven. Jestli v křesťanských staletích mohl být i umělec, který byl dosti vzdálen ctnostem světců, nesen duchem společnosti – a jeho dílo může být nazváno opravdu křesťanským, protože je živeno křesťanskými hodnotami[41] –, musí dnes, má-li být jeho dílo křesťanské, „plavat proti proudu".

Je obtížné být křesťanem a je obtížné být umělcem, ale je dvojnásob obtížné být křesťanským umělcem, a to zvlášť v době, která *„žije daleko od Krista"*.[42] Není to však nemožné, a jak zdůrazňuje Maritain, bude to k prospěchu umělce i díla: „Křesťanství neulehčuje umění. Zbavuje ho mnoha snadných prostředků, zahrazuje na mnoha místech jeho běh, a to vše proto, aby pozvedlo jeho úroveň."[43]

Zatímco Maritain vnímá tuto společenskou situaci jako výzvu, výzvu k opravdovému nasazení se pro ideál nového křesťanství (*chrétienté*), výzvu pro umělce, kteří vytěží ze všeho dobrého, co nové umění přineslo, sebeuvědomění poezie, očištění ode všeho, co je podstatě umění cizí, rozvinutí jejích nevídaných možností, svobodu prostředků..., a zároveň ji dovedou k ještě větší dokonalosti a posvěcení, pro jiného křesťanského myslitele zabývajícího se uměním, Vladimira Vejdlého,[44] je konec křesťanské civilizace také smrtí umění, a to umění vůbec.

Maritain také připouští možnost, že „může přijít chvíle, kdy proto, že se izolovalo od toho, co tvoří nejvyšší život člověka, umění samo zajde na úbytě",[45] ovšem na rozdíl od Vejdlého, v jehož pojetí s sebou celková krize civilizace nutně strhuje i věřícího umělce, může podle Maritaina umělec-křesťan tuto krizi překlenout a umění z ní vyvést. Je pravda, že Maritainův optimistický postoj vyžaduje od umělce heroický výkon, ovšem dějiny umění a literatury 20. století ukazují, že taková cesta, byť není tou nejčastější, je možná.

POZNÁMKY:

1/ *Journal de Raïssa*. OC, t. XV, Fribourg – Paris 1995, 25. března 1919, s. 241.

2/ *Art et scholastique* (zkracujeme AS), citujeme ze 3. rozšířeného vydání, Louis Rouart et fils 1935.

3/ Slovem „chrétienté" označuje Maritain: „určité obecné časné zřízení, jehož struktury nesou ve velmi různých stupních a rozmanitých způsobech pečeť křesťanského pojetí života." (*Integrální humanismus*. Řím 1966, s. 128)

4/ Obroda křesťanského světa se ukazuje jako důležitý úkol křesťana zde na zemi: „Jestliže má, jak věřím, křesťan časné poslání, jak by mohlo být možné, aby pozemská naděje, která toto poslání živí, neměla za cíl vytvořit buď lepší, nebo novou křesťanskou civilizaci? Touha a sen po ustavení

či obnovení křesťanské civilizace jsou snem křesťanů pracujících ve světě." (JACQUES MARITAIN: *Pour une philosophie de l'histoire*. Seuil 1961, s. 165)

5/ *Réponse à Jean Cocteau* (zkracujeme RJC). Stock 1926.

6/ *Frontières de la Poésie* a *Dialogues*, obojí IN: *Frontières de la Poésie* (zkracujeme FP). Louis Rouart et fils 1935.

7/ *Roseau d'Or* vydávaná mezi lety 1925 a 1928 v nakladatelství Plon byla doprovázena sborníkem *Chroniques de Roseau d'Or* a řada *les Îles*, která *Roseau d'Or* nahradila v roce 1932 a vycházela v nakladatelství Desclée de Brouwer, byla doprovázena sborníkem *Courrier des Îles*. V řadě *Roseau d'Or* vyšel mj. poprvé Claudelův *Saténový střevíček* (1925), Bernanosův román *Pod sluncem satanovým* (1926), Berďajevův *Nový středověk* (1927) či *Oidipus král – Rómeo a Julie* Jeana Cocteaua (1928); v řadě *les Îles* vyšly překlady knih Gertrudy von le Fort, Chestertona, Vejdlého *Aristéovy včely* aj.

8/ *Situation de la Poésie*. Desclée de Brouwer 1938.

9/ *Creative intuition in art and poetry*. New York, Pantheon Books 1953.

10/ Responsabilité de l'artiste (zkracujeme RA), Kolbesheim 1961 (anglicky 1960, Princeton).

11/ AS, pozn. z. r. 1935 na s. 111.

12/ „Umění, které nemaluje Kristovy věci, protože se toho necítí být hodné, či z jiného důvodu, ale které dobývá opravdové kousky nebe a působí v setkání s krásou nenapodobitelný šok inteligence, připravuje z větší či menší dálky pro milost." (RJC, s. 713)

13/ *Quelques réflexions sur l'art religieux*, otištěno jako příloha 3. vydání *Umění a scholastiky*, op. cit., s. 169–181.

14/ V *Odpovědi Jeanu Cocteauovi* píše Maritain: „Církevní umění, před kterým se člověk modlí, by mělo být teologální" (RJC, s. 713), na prvním místě se ale samozřejmě musí jednat o opravdové umění – srov. citace téhož textu na s. 5

15/ FP, s. 52.

16/ Srov. *Pour une philosophie de l'histoire*. Seuil 1961, s. 133–140. Svět má podle Maritaina jednak trojí přirozený cíl, jímž je vláda člověka nad přírodou, rozvoj imanentních a duchovních činností (zvlášť rozvoj poznání, tvůrčí činnosti umění a v oblasti morálky pokrok v poznání přirozeného zákona) a vyjevení všech potencialit lidské přirozenosti, jednak cíl nadpřirozený, který je konečným cílem lidského života. Jakkoli není přirozený cíl světa tím nejvyšším cílem, je přece cílem skutečným, není pouhým prostředkem ve vztahu k dosažení nadpřirozeného cíle, nese v sobě určité dobro, pro které si zaslouží být vyhledáván sám o sobě, i když je zároveň také prostředkem ve vztahu k nadpřirozenému cíli. Je nejvyšším cílem v daném řádu, relativním nejvyšším cílem, zatímco jedině nadpřirozený cíl je nejvyšším cílem absolutním.

17/ Raïssa Maritainová si ve svém deníku 10. března 1919 poznamenává: „Katolíci dnešních dnů, kteří jsou pevní v nauce, mají většinou zúžený pohled na to, co se týká vlastní domény umění a jeho civilizační funkce, funkce přirozené duchovnosti, kterou má mezi lidmi. [...] Myslím, že by katolíci měli mít vzhledem ke všemu lidskému opravdu poučenou nauku, v souladu s pravdou, vkusem, inteligencí. Žádnou bázlivost. Žádné farizejství. Žádnou nevzdělanost. Žádnou stydli-

vost. Žádné manichejství. Ale jasnou a úplnou katolickou nauku." (*Journal de Raïssa*. OC, t. XV, Fribourg – Paris 1995, s. 239)

18/ ROMANO GUARDINI: „Über das Wesen des Kunstwerkes". IN: TENTÝŽ: *Über das Wesen des Kunstwerkes*. Topos 2005, s. 19.

19/ RÉGINALD GARRIGOU-LAGRANGE: *La Vie spirituelle*, červenec 1923, s. 419, cit. IN: JM, RJC, pozn. 2, s. 730.

20/ RJC, s. 708.

21/ Tamtéž.

22/ RJC, s. 711.

23/ AS, s. 132.

24/ AS, s. 114.

25/ RJC, s. 713.

26/ *Les Îles, présentation de la Collection „Les Îles". Dans Courrier des Îles* I. Desclée de Brouwer 1932, s. 14.

27/ RA, s. 89.

28/ AS, s. 129.

29/ AS, s. 113.

30/ Viz náš článek „Umění ve filozofii Jacquesa Maritaina". IN: *Salve* 16, 2006, č. 2, s. 29–41.

31/ AS, s. 118.

32/ JEAN DE SAINT THOMAS: *Les Dons du Saint Esprit*, překlad Raissy Maritainové, IN: JACQUES ET RAISSA MARITAIN: OC, t. XIV, s. 222–227.

33/ AS, s. 120.

34/ AS, s. 117.

35/ FP, s. 62–63.

36/ Maritain si je dobře vědom toho, že skutečnost obrácení nemusí nutně znamenat, že se lepším stane i dílo. Upozorňuje na to, že se dílo může stát dokonce i horším – a uvádí také proč: Náboženská konverze nemá vždy pozitivní dopad na dílo, zvlášť jedná-li se o slabšího umělce. Důvod je jasný. Léta se intimní zkušenost, ze které vyvěrala inspirace, živila určitým žárem. Teď je jeho srdce očištěné, ale nová zkušenost je ještě slabá a takřka dětinská. Ztratil svoji starou inspiraci a zároveň se jeho intelekt zabývá velkými mravními ideály. Nebude jimi umělec nahrazovat ne dost hlubokou tvůrčí zkušenost a intuici? Riziko je tu značné. K ničemu takovému však nemusí dojít, má-li básník dostatečně silnou ctnost umění a pochopí-li, že sama jeho víra po něm žádá, aby byl ve svém umění ještě náročnější. (srov. RA, s. 101)

37/ FP, s. 46.

38/ RA, s. 34.

39/ RA, s. 120.

40/ Středověk byl podle Maritaina jedním z nejduchovnějších období, proto přináleží středověkému umění právem titul křesťanského umění. Nelze se však obracet zpátky, čas je nezvratný

a proces sebeuvědomování přinesl v umění své pozitivní plody. Jedině možné je hledat nějakou analogickou podobu, která bude zcela nová a jejíž principy bude zapotřebí nově odhalit. (srov. FP, s. 37–38)

41/ Srov. AS, pozn. 144, s. 283–288.

42/ AS, s. 114.

43/ AS, s. 121.

44/ Wladimir Wejdlé: *Les abeilles d'Aristée. Essai sur le destin actuel des lettres et de l'art*. Desclée de Brouwer 1936; k tomu v češtině Vladslav Chodasevič: „Umírání umění". IN: *Těžká lyra*. Opus 2003.

45/ RJC, s. 717.

Klára Jelínková (* 1981) studuje bohemistiku na FF UK v Praze. Zabývá se francouzskou filozofií, v současné době zejména filozofií umění Jacquesa Maritaina. V *Salve* 2/2006 vyšel na toto téma její článek. Překládá z francouzštiny (Journet, Emery aj.).

Martin Bedřich

Josef Cibulka a moderní sakrální architektura

Cílem tohoto článku je připomenout osobnost českého historika umění, katolického kněze Josefa Cibulku (1886–1968), a zvláště pak jeho postoj k moderní sakrální architektuře, který výrazně prezentoval v souvislosti s architektonickou soutěží na stavbu kostela sv. Václava ve Vršovicích.[1]

Josef Cibulka, rodák z Ústí nad Orlicí, byl všestranně nadaný student, vedle literatury a hudby se věnoval fotografii, matematice, fyzice.[2] Po maturitě se rozhodl pro kněžské povolání – nechtěl však vstoupit do semináře v Hradci Králové, a tak úspěšně zažádal o přijetí na českou kolej v Římě. Vedle teologického studia se Cibulka v Římě věnoval především hudbě a církevnímu zpěvu. Na sklonku roku 1909 byl v lateránské bazilice vysvěcen na kněze, o rok později dosáhl doktorátu bohosloví. Bylo mu nabídnuto velmi lákavé místo archiváře Sixtinské kapely, které však odmítl a vrátil se po pěti letech do Čech. Své domácí působení začal jako vikarista v katedrálním chrámu sv. Ducha v Hradci Králové, jeho hlavním úkolem ale bylo vyučování církevnímu zpěvu a dějinám církevní hudby. Zároveň v této době vypracoval za účelem nostrifikace římského doktorátu obsáhlou dizertační práci o vývoji liturgického zpěvu. Poté toto téma přednášel na bohosloveckém učilišti v Hradci Králové, od roku 1914–1915 spolu s křesťanskou archeologií a dějinami křesťanského umění. V letech 1916–1917 studoval na univerzitě ve Vídni. Vedle teologie, církevního práva a dějin navštěvoval i uměnovědné přednášky významných osobností oboru Josefa Strzygowského a Maxe Dvořáka. Roku 1919 byl Cibulka rozhodnutím prezidenta republiky jmenován mimořádným profesorem dějin církevního umění a křesťanské archeologie na právě zřízené katolické bohoslovecké fakultě v Bratislavě. Ačkoli k faktickému zahájení vyučování nakonec nikdy nedošlo, zařídil zde Cibulka bohatou knihovnu a věnoval se dále studiu a studijním cestám. Přednášet začal až v Praze na Karlově univerzitě ve školním roce 1921–1922, kam v této souvislosti převezl i bratislavskou knihovnu. Roku 1927 se na filozofické fakultě univerzity Karlovy habilitoval pro obor křesťanské archeologie, především svou monografií *Starokřesťanská ikonografie a zobrazování Ukřižovaného* (1924). Badatelsky i pedagogicky plodná doba[3] byla vystřídána válečnými událostmi po roce 1939, kdy byl Cibulka takticky jmenován ředitelem Národní galerie (resp. Státní sbírky starého umění). Dosáhl na tomto poli mimořádných úspěchů – galerie se stala symbolem národní identity, v očích veřejnosti došlo k jejímu velkému povznesení. Cibulkovi se díky jeho kontak-

tům a osobnímu šarmu podařilo významně rozšířit galerijní fondy a zároveň je co nejvíce uchránit německému zasahování. Všechna tato pozitiva ale nesou temné stopy doby – nejasná je Cibulkova politika „viržínka a koňaku" (Vít Vlnas) vůči nacistickým pohlavárům, které hostil ve svém domě, stejně jako původ bohatých zdrojů uměleckých předmětů, které mnohdy vedou k židovským konfiskátům aj.[4] Po válce se Cibulka vrátil na univerzitu, kde stihl ovlivnit další generaci historiků umění. O jistých stínech jeho osobnosti, souvisejících jak s nedávnou minulostí, tak s jeho založením obecně, vypovídá například napjatý vztah mezi Cibulkou a mladým Josefem Zvěřinou, který se stal v této době jeho asistentem. Zvěřina na Cibulku vzpomínal roku 1968 takto: „Kdo jej skutečně znal, ví, jak složitá to byla postava, ví o jeho síle i slabosti, o jeho hloubce i povrchu. Žil alespoň ve třech zlomových situacích obecných – politických i názorových – na rozhraní světského intelektuála a renesančního abbé."[5] Roku 1950 byl Cibulkův seminář na filozofické fakultě zrušen, pražská katolická teologická fakulta byla přemístěna do Litoměřic, kde byl Cibulka do roku 1955 ustanoven vedoucím katedry historickoprávních oborů. V 2. polovině 50. let a hlavně v letech 60. došlo k jistému uvolnění, Cibulka mohl více bádat a publikovat, navázal zpřetrhané kontakty s cizinou. Jeho smrt v roce 1968 jako by symbolicky uzavírala jednu dlouhou a mimořádně bohatou epochu české uměnovědy. Cibulkovými hlavními tématy zůstávaly po celou dobu jeho působení především starokřesťanské a raně středověké umění, hlavně architektura, ale také gotické umění, české korunovační klenoty, deskové malířství. O významu moderního sakrálního umění pro něj pojednáme v následující části.

Do českého uměnovědného světa Josef Cibulka vstupuje postupně ve 20. letech. Nejen však jako pedagog a badatel, ale též jako aktivní člen mnoha spolků. Podstatná je v tomto smyslu Cibulkova činnost při spolupráci na dostavbě a výzdobě chrámu sv. Víta. Cibulka zde vytvářel ikonografické programy bronzových vrat (Otakar Španiel – V. H. Brunner)[6] a figurálních oken a mozaik Švabinského,[7] Kysely, Svolinského, Muchy. Tato doba byla též ve znamení mnohých zakázek na nové sakrální stavby, jejich objednavateli byly ale většinou nekatolické církve. Cibulka v roce 1927 příznačně píše: „Zatímco několikerou soutěží byl v kruzích uměleckých buzen a udržován zájem o krematoria, nedálo se podobně při stavbě kostelů."[8] Pro Cibulku nevede srovnání mezi bohatou církevní stavební činností za Rakouska-Uherska a jeho chudou současností k nostalgickému ohlížení se do minulosti. Naopak – princip snadné objednávky je pro něj spojen s neživými pseudoslohy, demokratické zřízení oproti tomu dává předpoklady ke skutečným uměleckým projektům. Ty jsou však z jeho pohledu zásadně spojeny právě

s institucí soutěže. Podle Cibulky „od Barvitiovy smíchovské basiliky nenalezneme závažného a pozoruhodného díla až k Hilbertovu štěchovickému kostelu a potom již ničeho".[9] Soutěž oproti tomu podněcuje umělecké myšlení a cítění, rozvíruje diskuzi. I nevyspělé návrhy můžou nést nové myšlenky, které mají šanci na realizaci někdy v budoucnu. A jak dodává: „Jestliže by přes to soutěže nepřinášely užitku, pak může býti příčina neúspěchu jen v tom, že jsou příliš zřídka pořádány, takže není pracovní a vývojové kontinuity."[10]

S takovýmto postojem tedy Cibulka sleduje architektonické dění své doby v Praze. V (nejen) katolickém uměleckém prostředí patřily k hlavním událostem té doby stavby kostelů Nejsvětějšího Srdce Páně na Vinohradech (návrh Josipa Plečnika 1920, realizován 1929–32) a sv. Václava ve Vršovicích (realizován podle vítězného projektu Josefa Gočára 1928–33). Již zmiňovaný obsáhlý Cibulkův článek o kostelním prostoru, nesoucí poté podtitul „Několik poznámek k jeho dějinnému vývoji u příležitosti Vršovické soutěže", vyšel na počátku roku 1928 a komentuje návrhy soutěže z předešlého roku (přihlásilo se 49 soutěžících s 52 návrhy) v kontextu celkového vývoje pojetí sakrálního prostoru – je tak jakýmsi pohledem na samou podstatu Cibulkova uvažování, oproštěným od konkrétní realizace.

Cibulka předně velmi vyzdvihuje „zakladatelské" dílo Josipa Plečnika. Kategoricky totiž uvádí, že podoba sakrálního prostoru není věcí v minulosti vyřešenou a definitivně dořešenou, nýbrž stále otevřenou potřebám doby. Plečnikovi se tedy podařilo dát opět další impuls k novému utváření kostelního prostoru tím, že při projektu kostela Nejsvětějšího Srdce opustil jednoznačnou longitudinální dispozici chrámu ve prospěch dispozice šířkové. Proti dosavadní tradici, která nechávala hlavní loď lemovat bočními oltáři (ať již při sloupech, v bočních kaplích či lodích), vystavil Plečnik před zraky věřících všech pět oltářů kostela jako jakési liturgické jeviště vedle sebe na východní stěně. Ačkoli Cibulka neopomíjí nedostatky takového řešení (ohrožení intimity věřícího v prostoru chrámu, praktická otázka, jak by bylo možné sloužit mše u všech oltářů zároveň), chápe tuto realizaci jako zjevné překročení podobných pokusů minulosti (Brunelleschiho Capella Pazzi, Berniniho S. Andrea al Quirinale) novým směrem.

Cibulka především poukazuje na to, jak silný inspirační vliv Plečnikova stavba měla, což je zjevné právě na návrzích vršovické soutěže. Šířkové řešení je v nich buď přejato, nebo právě v polemice s ním nahrazeno výrazně hloubkovou stavbou. Jak Cibulka píše: „Tři čtvrtiny návrhů přejímaly Plečnikův návrh šířkového kostela, nebo jeho myšlenku jevištní stěny oltářní, anebo obé."[11] To ale Cibulka vnímá v podstatě jako pozitivum. V duchu jeho pojetí soutěže je právě toto onen hybný motor uměleckého vývoje: „V tom spočívá veliký a do jisté míry dějinný

význam vršovické soutěže, že totiž bylo bojováno o Plečnikův námět šířkového kostela a oltářní stěny a že bylo usilováno o jejich zdokonalení a zušlechtění."[12] To ale Cibulkovi přesto nebrání na samém závěru studie konstatovat, že se hloubková dispozice přece jen jeví jako nejlepší, „která však, zvláště tam, kde jsou fixní lavice, ještě získá, budou-li vedlejší oltáře místo po boku věřících umístěny jim v čele, eventuelně v kulisovitém odstupnění".[13]

Vršovický kostel nebyl inspirován pseudoslohy minulosti, byl pojímán jako dílo současnosti, a k němu toto napětí vůči předchůdci patří. S touto aktuálností souvisí i materiál, kterým byl ve většině návrhů železobeton. I to Cibulka oceňuje – jak pro jeho modernost, tak i cenovou výhodnost jakožto principy, které jsou důležité i pro církev. S použitým materiálem souvisí základní podoba stavby, která byla opět u většiny návrhů pojímána jako složená ze stereometrických bloků. Cibulka ve shodě s intencí celého článku, totiž nastínit základní principy proměn sakrálního prostoru, vidí tento rys v kontextu celých dějin chrámové architektury. Připomíná římské stavby 2. poloviny 1. století, které nahrazují řeckou tektoniku „hnětením masy", k čemuž římští architekti využívají principů klenutí, litého zdiva apod. K této blokovosti se pak přikláněli i křesťanští stavitelé, jak je to zřejmé u staveb jako San Vitale v Ravenně či Hagia Sofia v Konstantinopoli. Tento postupný vývoj je ale pro Cibulku zásadním způsobem spojen s jiným, paralelním dějem: „V nekonečném prostoru, jenž byl jakýmsi sourodým pokračováním ilusivně neohraničeného vnitřku kostelního, jevily se tu nadzemské postavy světců a světic. Proto také vstoupila do služeb církevních bloková architektura až tehdy, kdy vývojem dobovým byla pročleněna a odhmotněna natolik, že hlavní prostor byl obklopen folií prolomených exeder, za nimiž přítmí ochozů bylo zase jen jakousi ilusivní a optickou hranicí prostoru, z něhož myšlenky se měly vznášeti vzhůru a v nezměrnou dálku, kterou naznačovaly éterické postavy světců na zlaté půdě mosaikové v hlavní lodi."[14] Tento princip, totiž že kostel musí být tím, co překonává hmotu duchem, se mu jeví jako jeden z univerzálních axiomů sakrální architektury. Cibulka proto právem vyčítá vršovickým návrhům: „Bylo uspokojivě vytvářeno hlediště a auditorium, snad i liturgické jeviště, ale zřídka vnitřek svatyně."[15] Důvodem je mu právě ona přemíra hmoty, tíha primitivních blokových tvarů, které nejsou „duchem pročleněny". Cibulka je však dalek toho, aby planě blouznil o duchu deroucím se od země k nebi. I tento rys chápe v jeho formální podobě. Zabývá se proto dále prostředky, jakých bylo, byť nesměle, použito právě pro ono překonání dojmu tlaku hmoty. Nalézá čtyři – barevnost stěn, použití skla, práce s dispozičním trojlodím a členění stěn. Barevnost příliš nerozvádí, je ostatně zcela tradiční. Pozastavuje se oproti tomu nad některými návrhy pracujícími s principem skleněných ploch a připomíná jejich vztah k světelné symbo-

lice gotických katedrál. Zajímavý je Cibulkův rozbor návrhů pracujících s užitím trojlodí, mnohdy jakoby zbytečným a nadbytečným. Uvažuje, zda se za nimi neskrývá jakási potřeba obklopit hlavní loď „nehmotným" ohraničením temných bočních lodí (v tomto vizuálním pojetí cítíme ozvuk „ilusivně neohraničeného vnitřku kostelního" z výše citované ukázky). Sám ale toto řešení ironizuje poukazem na ty návrhy, které proti logice věci osvětlují boční lodě okny, čímž tento efekt ruší a naopak podporují dojem prostoru seškrceného tupou hmotou zdí. Zbývá tak čtvrtá možnost, totiž samotné členění hmoty stěn. Cibulka zde vnímá absenci těchto postupů jako projev konstruktivistických tendencí, vyčítá přesto architektům jejich malé využití moderních technických prostředků, které by přesto mohly dojem stavby změnit. Jak uzavírá: „Mým úkolem je prostě konstatovati skutečnost, a tu je mi říci, že v soutěži nebyla hledána jen členitost prostoru, nýbrž také členitost zdí a stěn, třebaže jen nesměle a neúspěšně."[16]

Cibulkův rozbor návrhů na stavbu vršovického kostela sv. Václava tedy ukázal jeden ze způsobů uvažování o moderní sakrální architektuře. Vyniká v něm vedle fundovanosti pohledu a exaktnosti přístupu především ona otevřenost vůči moderní demokratické společnosti a vůči mechanismům, které produkuje. Pojetí soutěže, mající funkci nejen primární – získat návrh, který bude realizován –, ale hlavně sekundární, tedy podnítit diskuzi a připravit půdu pro soutěž další (a tím si udržet kontinuitu), se takto jeví jako stále inspirativní. Stojí zároveň v protikladu k pojetí osobního propojení mezi umělcem a objednavatelem (jak o tom pojednávají jiné články tohoto čísla *Salve*). Zvolit jednu z variant, či být schopen je propojit, toť možná dilema současného (nebo budoucího?) sakrálního umění.

POZNÁMKY:

1/ Josef Cibulka této problematice věnoval dva články, „Soutěž na katolický kostel ve Vršovicích". IN: *Lidové listy* 6, 1927, č. 300, 30. 12., s. 5.; „O vývoji kostelního prostoru". IN: *Stavitel* 9, 1928, č. 1, s. 1–9; č. 2, s. 17–31, kterýžto druhý byl znovu přetištěn: „Kostelní prostor. Několik poznámek k jeho dějinnému vývoji u příležitosti Vršovické soutěže". IN: *Časopis katolického duchovenstva* 69 (94), 1928, s. 409–427; 513–516; 638–644; 697–702; 872–877.

2/ Životopisné údaje čerpám z obsáhlého článku Josefa Hobzka: „Josef Cibulka. Nástin životopisný". IN: *Umění věků* (edd. D. Líbal – M. Vilímková). Praha, Česká katolická charita 1957, s. 7–20.

3/ Srov. Anna Masaryková: „Paedagogická činnost prof. Dra Josefa Cibulky". IN: *Umění věků* (edd. D. Líbal – M. Vilímková). Praha, Česká katolická charita 1957, s. 21–24.

4/ Srov. především Vít Vlnas: „Josef Cibulka 1939–1945: skica k portrétu". IN: *Práce z dějin Akademie věd, seria C, fasciculus 3*. Praha 1998, s. 233–244.

5/ Vojtěch Novotný: „Josef Zvěřina, teologická fakulta a křesťanské umění". IN: *Regnum Bohemiae et Sacrum Romanum Imperium* (edd. J. Royt – M. Ottová – A. Mudra). České Budějovice, Ústav dějin křesťanského umění Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy v Praze v nakl. Tomáš Halama 2005, s. 38, pozn. 16.
6/ Srov. Josef Cibulka: „Bronzová vrata Svatovítské katedrály v Praze". IN: *Umění* 3, 1930, s. 435–450.
7/ Srov. Josef Cibulka: „Švabinského okno katedrály Svatovítské". IN: *Umění* 9, 1936, s. 203–215.
8/ Josef Cibulka: „Soutěž na katolický kostel ve Vršovicích". IN: *Lidové listy* 6, 1927, č. 300, 30. 12., s. 5.
9/ Tamtéž: s. 5.
10/ Tamtéž: s. 5.
11/ „Kostelní prostor. Několik poznámek k jeho dějinnému vývoji u příležitosti Vršovické soutěže". IN: *Časopis katolického duchovenstva* 69 (94), 1928, s. 513.
12/ Tamtéž: s. 513.
13/ Tamtéž: s. 877.
14/ Tamtéž: s. 697.
15/ Tamtéž: s. 698.
16/ Tamtéž: s. 876.

Martin Bedřich (* 1982) je literární historik a student dějin umění, redaktor *Salve*.

F.L.

Pie Raymond Régamey OP

Poslušnost vnitřní výzvě

I. Nutnost této poslušnosti

161. „Umělec se musí řídit jen svým vlastním vnitřním hlasem." Tento Rouaultův výrok vyjadřuje bezpochyby nejradikálnější požadavek současného umění. Ten je příčinou osvobození projevu, stojí ale také za zásadními problémy současného sakrálního umění, problémy, jež by bylo naprosto zbytečné řešit mimo něj či proti němu.

Pročtěme znovu proslulý a vynikající úryvek prvního Rilkova *Dopisu mladému básníkovi*: „Umělecké dílo je dobré, pokud vzniká z nutnosti. Ta je pro ně rozhodující; žádné jiné kritérium neexistuje. A právě proto Vám, vážený pane, mohu dát jen tuto jedinou radu: jděte do sebe, zkoumejte hlubiny, z nichž tryská Váš život. U jeho pramene najdete odpověď na otázku: Musím skutečně tvořit? A přijměte ji takovou, jak ji uvnitř sebe zaslechnete, aniž byste se ji pokoušel vykládat po svém. Možná se Vám vyjeví, že jste povolán k tomu, abyste byl umělcem. V tom případě se chopte velkoryse svého údělu, bez ohledu na odplatu, která by se Vám nabízela zvenčí. Neboť ten, kdo tvoří, se musí sám sobě stát celým světem, vše nalézat jen sám v sobě způsobem sobě vlastním... S klidem a vážností nechte Váš růst řídit se svým vlastním zákonem. Nemůžete jeho průběhu uškodit víc, než když budete chtít od jiných odpověď na otázky, na které může odpovědět jenom Vaše nejvnitřnější cítění uprostřed Vašeho nejtišššího mlčení."

Stejné životní přesvědčení, v jehož jménu se umělec – hodný tohoto jména – ubírá, je patrné v každém tahu štětce, jejž klade na plátno. Umělec nevyjadřuje nic, co necítí a co necítí právě v okamžiku svého vyjádření. „Tráví život tím," říká Rouault, „že hledá co nejpravdivější prostředky vyjádření, které by byly nejvlastnější *jeho* temperamentu a *jeho* nadání."[1]

162. Nebudeme se zde zabývat otázkou, proč je tento předpoklad, který existoval ve všech dobách, v současnosti zjevnější a naléhavější než kdykoli předtím. Stačí nám, že představuje nejrozšířenější „základní faktor ovlivňující klima", které, jak již bylo řečeno, panuje v naší oblasti. Vše mu podléhá. Vše hodnotné vznikne napříště již jen z těchto hlubinných příčin. Můžeme toužit po jednodušším umění, můžeme se dovolávat příkladů z umění staršího, můžeme vyslovovat tisíce přání, můžeme zrazovat od nebezpečí takového dobrodružství – a tato nebezpečí pře-

sto musíme podstoupit, protože od tohoto okamžiku mohou tvůrci hodní tohoto jména tvořit pouze cestami jim samým neznámými, kam je volá jejich „vnitřní hlas". Nepodlehnou žádné výzvě, která by byla s tímto „hlasem" neslučitelná. Jestliže se jim pokusíme v této poslušnosti zabránit, odsoudíme je k mlčení, protože oni se proti ní nepostaví. Nutnost podřídit se této poslušnosti je o to naléhavější, je-li předmětem tvorby dílo s posvátnou funkcí nebo tematizující nějaké božské tajemství. Za okamžik vysvětlíme proč.

163. Přínos i rizika jsou stejná. Oboje v extrémní míře, protože vědomí člověka, který připodobňuje umělecké tvoření k mystické zkušenosti, je zostřené. Ten, kdo tvoří, je vlečen „tam, kam se mu nechce". Tápá v „nejhlubší noci", poslušen neodbytné a neznámé nutnosti. Stává se kořistí předurčení. Neštěstí pro něj, jestliže neposlechne.[2] Už Nicolas Poussin, ze všech malířských mistrů ten nejosvícenější, napsal: „Nikdo, kdo není veden Osudem, neutrhne zlatou ratolest." V díle, útrpně přijímaném jako chtěném, se projevuje a povznáší celá umělcova bytost; čin je spojen s utrpením, jeho hodnota je přímo úměrná tomu, nakolik je diktován. Svoboda se v něm projevuje jako výsostná poslušnost. Umělec je jako první překvapen tím, co vychází z jeho nitra. Tím spíše jsou pak jeho dílem překvapeni ti, kteří ho uvidí! Překročení všeho vnějšího a pohrdání konvenčními pravidly jsou jen výsledky tohoto vnitřního dramatu. Umělec je vůči tomu bezbranný. Nutnost, které podléhá, je *absolutní*.

164. Tím se umělecké tvoření podobá mystické zkušenosti. Přemýšlíme-li o něm, pohybujeme se mezi dvěma protikladnými koncepcemi. Buď umění, které vzniká takovým způsobem, směřuje ke skutečně posvátnému. V případě, že zároveň zpracovává nějaké křesťanské tajemství, dojde k jeho nejvyššímu naplnění a my máme co do činění s obrodou křesťanského umění takové hloubky a síly, že nemá obdoby. Anebo hrozí, že se tato podoba umění vyhnaná do krajnosti stane tou nejnebezpečnější iluzí, podvodem, který by mohl někdo označit za ďábelský. Aby se takové umění stalo křesťanským, musela by jej proměnit pokora; je však otázkou, zda by to vůbec bylo možné.

Jsme tedy postaveni před velice náročné rozlišování duchů. Je velmi podstatné, že se umělec může přibližovat k posvátnému jedině skrze umění. Zamyslíme-li se nad tím, nemá jinou možnost: sakrální charakter jeho díla se zakládá už *v povaze jeho formy*. „Tento charakter vychází přímo z nejvnitřnějších dispozic ducha a srdce."[3] Výmluvný příklad známe velice důvěrně ze současnosti: *umění je způsob bytí*. Nejde tu jen o to, aby se umělec řídil ve svém lidském životě správnými morálními postoji. Křesťanského umělce si většina lidí představí jako zbožného

člověka, který vtiskuje svým dílům svůj zápal a která tím, že odrážejí jeho víru, slouží k vyjádření jeho náboženských citů. To se ovšem týká, říkáme si, vnějších vlastností formy, které by jako takové měly mít sakrální hodnotu, aby dílo dosáhlo formální kvality. A tak se toto tvoření forem – nezávisle na jakémkoli sakrálním námětu – stává dnes utrpením neznámé transcendence, je to „odchod ze své země, ze svého rodiště",[4] odvrat od všeho stávajícího ve jménu absolutna. Umělec tedy musí počítat s tím, že jeho dílo může získat jistý sakrální rozměr jedině jeho vlastní poslušností určité neznámé vnitřní výzvě. Jde o osudový střet nutnosti uměleckého tvoření a současného významu posvátného, jak jej chápeme.

Budeme se proto věnovat nejprve hlavním aspektům tvorby a pak se pokusíme odhalit její výrazové možnosti schopné vyjádřit to posvátné, které je vlastní křesťanství, a odkrýt nebezpečí, jaké představuje jejich špatné pochopení.

II. Prométheovská mystika?

166. Nejprve se vypořádejme s problémem, který odrazuje mnoho lidí. Moderní umění se jim jeví jako *prométheovské*.

„Řídit se jen svým vlastním vnitřním hlasem," říkají, „taková pyšná *autonomie*! A proč? Kvůli *tvoření*! Přímo *demiurgická* namyšlenost!"

Čtenáři budou jistě souhlasit s tím, že zde nebudeme tyto jednoduché myšlenky dále rozvíjet. Zvolací způsob a obsah oněch několika slov stačí k tomu, abychom si udělali představu o jejich nepříliš vysoké úrovni.

167. Naproti tomu si musíme dávat pozor na zlozvyk takového uvažování, které vytváří skutečnou sílu a skutečné slabiny tohoto přístupu. V našem světě, který se neustále proměňuje, může tomuto nadšení podlehnout každý z nás: útočí na nás příliš mnoho forem a příliš mnoho nečekaných zvratů, kterým se snažíme čelit svými osvědčenými názory, zatímco by našemu uvažování možná naopak tyto změny prospěly. Prostota ducha! Některá rozumová rozlišení jsou příliš náročná. Tím, že je zavrhneme, se jich jednoduše zbavíme. Proroci moderní doby, jako byli Sade, Marx, Lautréamont či Nietzsche, vyvolali fantomy, kteří pak přijali skutečnou podobu. Musíme být vůči nim ostražití. Záslužné by ovšem bylo odlišit od nich ty, kteří se jim jen podobají. Je pohodlnější zahánět zlého ducha, až když se nějaké dílo či umělecký směr zvrhne.

Podívejme se nyní na úryvek textu, který bohužel zastupuje široký proud literatury. Daří se mu zejména v německém, italském a španělském prostředí, kde se odjakživa setkáváme s tendencí ospravedlňovat kladné a záporné city *metafyzicky*. Vzdělanci se svým smyslem pro systém, a vůbec všichni konformně smýš-

lející lidé – neboť „myslet dobře" znamená nahradit život ducha systémem – vítají takový přístup s otevřenou náručí. Chceme-li tedy vytvořit působivé zdání hloubky, můžeme o moderním umění uvažovat způsobem, jaký rozvíjí Marcel de Corte[5] o Assy a Vence:[6]

„Moderní člověk přetrhl tisíc let trvající pouto, které jej spojovalo se skutečným světem a jeho Počátkem. Vytvořil si vlastní svět z jedné jediné látky, totiž ze sama sebe, vyčerpaného touto destrukcí. Čím víc ztrácí živý kontakt se skutečností, která ho obklopuje, tím víc promítá do vzniklého prázdna jak na poli politiky – vida, *politiky*! –, tak na poli umění poslední síly, které mu zbývají: vykolejenou imaginaci a smysl pro systematičnost.

... Mnoho křesťanů se domnívá, že vše, co *vybočuje z rámce přirozenosti* jak v umění a společnosti, tak i politice [znovu ta politika!] se stává iniciací k Božskému, vše, co je *protipřirozené*, se stává povýšením k nadpřirozenému. Náboženství vtělení se postupně mění v náboženství odtělesnění. ... Právě proti tomuto hluboce vkořeněnému modernismu srdce, který v dvojsmyslné optice shledává v ničitelích stvoření nevědomé ctitele Tvůrce, je třeba se ze všech sil postavit. Nebudeme-li vůči němu dost obezřetní, stane se zkázou křesťanské duše."

168. Nebudeme se zde zabývat všemi podobami této bohužel tak časté psychózy. Střežme se však sami před třemi omyly rozumu, které nás mohou strhnout do propasti takové *hloubky*.

První omyl: pod vztahem umělce k Bohu a jeho řádu se rozumí jeho „tvůrčí" síla a nezávislost. Nic ovšem nenaznačuje, že by si umělec musel zahrávat se svobodou překračující hranice, které mu jsou jakožto stvoření vymezené. Uvidíme,[7] jak může být jeho zmíněná „autonomie" otevřená a jeho údajná „demiurgie" pokorná. Avšak farizeové počestnosti (dokonce a především ti, kteří se hlásí ke křesťanské víře) jsou vždy ochotni nařknout z pýchy vše, co se jeví jako vznešené a svobodné.

Druhý omyl: z *moderního umění* či obecně z *moderního umělce* se vytváří jedna osoba, protože jinak by bylo pochopitelně těžko možné nazývat je Prométheem či ďáblovou loutkou. Konformisté neberou v potaz, že tak reprezentativní umělci jako Matisse, Rouault, Bazaine[8] či Manessier[9] tuto prométheovskou mystiku nevyznávali. Co naplat! Farizeové počestnosti mají potřebu odhalovat konspirativní tažení proti řádu, za jehož čelné představitele se sami považují. Proto personifikují zhoubné síly do jedné jediné hydry s nesčetnými hlavami.

Třetí omyl: vzhledem k tomu, že prométheovská mystika patří dnes nepochybně mezi nejrozšířenější tendence, je nasnadě spatřovat v ní inspiraci veškerého *moderního umění*, jednou takto personifikovaného. Tento omyl je obzvlášť závažný, protože mystika sebepřekonávání nabývá v současné době nebývalé naléhavosti.

Podle slov otce Teilharda de Chardine je potřeba k tomu, aby člověk *přežil, žít nad své možnosti.*[10] V oblasti poznání, techniky i uspořádání světa – a ve své podstatě i v umění žít – se člověk potýká s překážkami, které se podivuhodně podobají těm, kterým čelili Faust nebo Prométheus. Je snadné se v nich zmýlit. Člověk dospěl do stadia, kdy cítí vůči zázrakům jistou nedůvěru, a každý křesťan by si měl tento fakt uvědomovat víc než kdo jiný.[11] Hodnota svodů i jejich význam pro člověka se liší podle toho, zda se jedná o ducha ve stavu milosti, který plně přijímá svou úlohu malé prozřetelnosti ve službách Prozřetelnosti Boží,[12] nebo o vzbouřenou pýchu, která chce zbožštit sama sebe.[13] Původ tohoto působení je ovšem natolik nezřetelný a opřádáme ho iluzemi obtíženými tolika předsudky, že nás nakonec představa rozlišování, s kterým duchem máme co do činění, upřímně děsí. Nic není tak nesnesitelně povrchní jako vážně míněný odsudek farizejů počestnosti, kteří během okamžiku rozpoznají, co je špatné.

169. Obviňují Moderního Člověka, tuto *hypostasi*, z toho, že se odvrátil od Boha. Podle toho, co prohlašují, vyznají se neomylně v hříchu, který také vidí ve všem. Mluví o „obrovské vnitřní katastrofě", která z toho pro člověka plyne, přímo o „odlidštění", „ztrátě životního prostoru", jak to nazývá Hans Sedlmayr.[14] Zde se ovšem farizeismus zásadně mýlí. Právě tehdy, kdy se člověk navrací k Bohu i k sobě samému, volá totiž křesťanství redukované na pouhý systém po záporu a revoltě. Takový Sedlmayr shledává, že se člověk u takových umělců, jako byli Cézanne, Seurat či Matisse, rozpadá – u umělců, u nichž člověk naopak znovunalézá svou *konzistenci*, kterou ztratil vlivem „humanismu" rétorů. Ve skutečnosti však není těžké rozpoznat metafyzickou hloubku, jestliže se na věc díváme z nadhledu. Jestliže už na plátně nenarazíme na lidskou postavu, protože již jako taková nemá význam, ale stává se pouhým *motivem*, *záminkou* pro seskupení barev, máme chuť křičet nad touto absurdní nicotou, kterou demiurg profanuje obraz Boží! Kdyby se ovšem ve farizejském soudci znovuzrodilo dítě Boží, kdyby byl schopen s pokorou znovu otevřít své oči, podíval se *prostým evangelním pohledem*, nemetal by napříště svými teologickými blesky! Musel by si totiž u umělců posledních tří čtvrtin našeho století povšimnout pečlivého úsilí a pokory vyvíjených ve snaze „navázat vztah s přirozeností", jak se vyjádřil Rilke, či aby slovy Manessiera „znovudobyli váhu vnitřní skutečnosti", anebo nakonec aby „spatřili dílo Boží", řečeno se Cézannem, který se dovolával *Patris immensae Majestatis*.

170. Mystikové exaltované pýchy, revolty a odvratu, kteří jsou přirozeně přáteli moderního umění a umělců, ve jménu beznaděje a absurdity, které hrají v dnešním světě dobře známou úlohou, zásobují toto umění komentáři, které mu značně

škodí. Někteří z nich chápou umění jako odvrat od přirozeného řádu, jiní jako prostředek zbožštění sebe sama a ještě jiní považují za jeho konstitutivní materiál zakázané zkušenosti. Tato stručná charakteristika postačí k vytvoření představy, jak četné jsou názory toho druhu. Někteří křesťané jsou tak naivní, že je hned berou doslova, a proces umění pak vidí příliš dramaticky. Vzpomeňme emfatické výroky Léona Bloye: „Umění se zrodilo pod hadími šupinami." Takové romanticky zmatené představy sice vyvolávají úsměv, je ovšem velice smutné, že mnozí křesťané tyto výroky, které vypovídají nanejvýš o jejich autorech (a to ještě není vždy jisté, co jimi vlastně myslí), běžně používají proti veškerému aktuálnímu umění.

I výroky takového André Malrauxa by si zasloužily bližší pozornost. Ani ty nás nesmí zmást. Konformisté se jimi ohánějí jako neomylným důkazem demiurgického aspektu moderního umění, který by podle nich měl být dokonce jeho hlavním smyslem. Ve světě, v němž bylo absolutno vyhlazeno spolu s náboženstvím, představuje umění jediné „platidlo". Má svůj účel samo v sobě, a tím přebírá úlohu posvátného. Proto mohou konformisté snadno popírat schopnost moderního umění sloužit Bohu a věřícím. Nepravdivost takového umění, které je svou podstatou pseudoposvátné, protože uzavřené samo v sobě, by z jeho autenticky posvátné funkce ve službách církve učinilo svatokrádež.

Domníváme se, že se zde opět tropí mnoho povyku pro nic. Jde o násilný výklad Malrauxových myšlenek spíš než o jejich ucelený, jasný výklad. Pro Malrauxa je příznačné, že je záměrně ponechává nevyjasněné. Jejich hodnota spočívá v množství dalších výkladů, které nabízejí, což je sice neporovnatelné plus, nicméně je tu riziko, že jejich význam může být zavádějící. A když už je konformisté vykládají podle svého systému, výsledkem jsou ony tři mylné přístupy, o nichž jsme hovořili výše. Ať se tedy soustřeďují na jejich další komentáře, ale ať se nepokoušejí hodnotit skutečné cíle a možnosti moderního umění.

Moderní umění totiž nemá ve své podstatě prométheovské ambice. A jestliže snad někdy ano, pak je stačí nahradit duchem Krista. Jakýkoli myšlenkový systém je jinak soudržný a je těžší jej *pokřtít*, než například umělecké formy nebo postoje umělců. Podobně například sv. Tomáš rozvíjí antické myšlenky, zprostředkované a obohacené Araby. Postoje umělce jakožto umělce nebo umělecké formy nejsou samy o sobě doktrinálně pravdivé nebo nepravdivé, ani morálně špatné nebo dobré. To my sami jim dáváme náplň!

III. Individualismus

171. Jestliže prométheismus často není tam, kde bývá spatřován, je naopak jednou z nejopravdovějších vlastností moderního umění rys *individualismu*. Zdá

se nevyhnutelný, nebezpečný, zároveň však stojí u zrodu úchvatných uměleckých počinů.

Nevyhnutelný, protože jakmile už jednou vnitřní výzva promluví, nemůže už mlčet. Tento hlas je v současnosti velmi naléhavý. Čím víc je náš svět materialistický, racionální, koncentrizující a totalitární, čím víc v něm dochází k sociální mechanizaci člověka, tím víc hledá mysl záchranu v dílech, která skýtají příležitost k vnitřnímu prohloubení a jež jsou svědectvím nevypověditelných hodnot, zprostředkovaných vnitřním citem. A pokud nebude rozum dočista udušen, bude se umění ubírat čím dál tím víc tímto směrem; je to snaha „dýchat v tomto nedýchatelném světě", jak říká Bazaine.[15] Právě tomu lze nepochybně přičíst většinu *revolty*, která se tak často přisuzuje prométheovskému duchu. To je ono *nastolení chaosu*,[16] které se prosazuje tak neúprosně, že tvůrčí reakce na něj je zbrklá a bez euforie. Vnitřní apel z toho viní rys absolutna, který je plodem hlasu rozumu a který by se v méně extrémních[17] podmínkách mohl projevovat tisíci jinými způsoby. Není snad nutno zdůrazňovat, že taková revoluční myšlenka se podobá myšlence evangelní, která vtrhla do světa. Myšlenka navzdory své vůli nutně revoluční zůstane revoluční, dokud to bude potřeba. A tak jako evangelium bude veskrze revoluční a bude podporovat vše vnitřní, to jest *nejosobnější* přístup. Nepřekvapí nás tedy – a přesvědčujeme se o tom dennodenně –, že jedině skrze „individualismus" se může „tvůrčí svoboda plně naplnit v umění". „Vlivem doby může být umění v současnosti pouze individualistické."[18]

172. Nebezpečí, která z toho plynou, se projeví, jakmile má umění plnit sakrální funkci. Největším rizikem je odříznutí se od tradice a bloumání zcela podle svých rozmarů mimo hranice víry. A stává se to. Je překvapivé, že mnoho tvůrců, kteří se považují za pravověrné katolíky, to aspoň teoreticky přiznává. Mají samozřejmě pravdu v tom, že usilují, aby do církve vstoupila, jak říká otec Couturier, „překypující, brutální a šíleně velkorysá živoucnost moderního umění". Je také správné, že otevírají umění všechny možnosti. Vědí, jak neúprosný je vnitřní apel, kolik nevhodných předpisů, které mohou udělat z toho, co by mělo být jen plodem spontánní hry nadání, domácí úkol, se mu staví do cesty. Z druhé strany zase někteří individualisté popírají *křesťanskou* autentičnost církevního umění.

Domnívají se, že vnitřní výzva a předpisy víry nejsou slučitelné, jako kdyby zákony víry vtahovaly umělce do příliš zvláštního a specifického světa, v němž by se „jeho vlastní inspirace mohla ztratit". Takový protiklad je projevem určité konkrétní podoby *modernismu*, která může rozvrátit sakrální umění. Dochází k situaci, kterou někteří lidé dokonce ve své prostotě přiznávají: v rámci církevního umění se napříště budou projevovat dva paralelní proudy: ortodoxní proud, čím

dál tím víc zbavený živoucí substance, a umění, které, aby si zachovalo životnost, se na pravověrnost nebude příliš ohlížet. Na jedné straně liturgie a kázání jakožto „doména kněží", s jejich uměním tím víc ponurým, čím lépe odpovídá normám; na straně druhé umění, jehož posláním je „vnést do církve záblesk citovosti a náboženského života laického světa, který je stále v pohybu". Viděli jsme již, že naši individualisté výslovně požadují, aby díla vzniklá z tohoto proudu byla přijata církví i přesto, že nejsou „striktně křesťanská".[19]

To je nejhorší dilema, kterého se musí moderní umění vystříhat. Tento problém je totiž velice aktuální. Klérus, propadající nenapravitelnému idealismu, se jej snaží vyřešit různými zákazy a příkazy, čímž ho naopak jenom prohlubuje. Individualistický přístup ale zase nemá právo znevažovat poslání církevního sakrálního umění. Řešení se nenachází v kompromisním smíření obou přístupů. Můžeme k němu dospět jen neustálým prohlubováním a větší otevřeností, jež danému problému nejlépe odpovídají, jak se ještě přesvědčíme.[20]

173. Ačkoli důsledné následování vnitřní výzvy neodvádí umělce na scestí, pole jeho inspirace je často skutečně velice úzké. Jak strohé jsou dnes projevy „autentičnosti"! Při všeobecném ústupu kontemplativního života se život umělce jeví neplodný jako kamenitá pláž. Tvůrce navyklý čerpat veškerý materiál svých děl pouze ze svého vlastního nitra se i v případě práce na sakrálním díle – bude-li k němu přistupovat s předsudkem, že jej křesťanská kultura nemá čím obohatit, natož aby snad byla nutná k tomu, aby mohl člověk důstojně sloužit církvi – bude motat v bludném kruhu svého vnitřního světa. Díla současných umělců příliš často vypovídají o vlastní spokojenosti tvůrců se sebou samými, místo aby přinášela věřícím Boží poselství.

174. Co se týče uměleckého výrazu, nepřikláníme se k často slýchanému nářku, že „umělci minulosti byli hrdí na to, že napodobovali styl svých mistrů. Díky této návaznosti mohla být jejich díla začleněna do církve. Moderní individualisté se ale chtějí podobat jen sami sobě. Tím se odtrhují od tradice, která zaručovala hodnotu posvátného obsahu." Tyto řádky jsou pěkným příkladem tendenčního nepochopení několika odlišných věcí, které nelze zaměňovat. Povrchní pohled na díla Courbeta a Moneta a Moneta a Cézanna mezi nimi spatří propastný rozdíl, zatímco „muzejní umění" se mu jeví jako navzájem úzce příbuzné. Ono kýžené napodobování mistrů malíři minulosti je ovšem pouhým mýtem,[21] který vyvolává úsměv, stejně jako by bylo mylné se domnívat, že se moderní umělci do jednoho usilují za každou cenu odlišit od svých předchůdců. Pro jedny i pro druhé je primární prioritou následovat své povolání, které je v obou případech

odlišné. Staří mistři prostě své osobní nadání realizovali pomocí souboru osvědčených prvků, které *předcházely veškerou myšlenku* a které byly vnímány tak přirozeně jako místní klima. Autenticky osobní projev se dříve uskutečňoval skrze rámec předem daných prostředků, kdežto dnes dospívá k bodu, kdy už žádný obecně platný kánon nenachází. S tím se nedá nic dělat, je to stav daný asi jako tropické horko na rovníku nebo zima v arktickém pásmu. Tím spíš dochází k tragické roztržce mezi postuláty tradicionalistů a individualistů. Jedni se domnívají, že lze myšlenkou a vůlí vytvořit soubor tradičních prostředků, přičemž tyto prostředky nejsou ani tak vědomě osvojovány tvůrčími schopnostmi umělce jako spíš – zopakujme to ještě jednou – *pevně danými body, které předcházejí každou myšlenku*. Individualisté zatím ve valné většině nevědí, čeho se chytit, a upadají do nutné průměrnosti. Někteří z nich, na různé úrovni podle stupně osobního nadání, hrdinsky usilují o nalezení „*vlastních* autentických výrazových prostředků, které odpovídají *jejich* temperamentu a *jejich* nadání". Ztráta tradičního souboru uměleckých prostředků však ještě neznamená nutně ztrátu určitého tradičního ducha, jehož kontinuita nás uchvacuje na výstavách a v muzeích, kde se takoví umělci jako Cézanne, van Gogh či Matisse ocitají v sousedství nejen jeden druhého, ale i proslulých starých mistrů. V žádném případě však nesmíme tuto ztrátu zaměňovat se ztrátou náboženské tradice, o niž se opírají sakrální díla.

I dosažení té nejobyčejnější umělecké kvality se stává hrdinstvím. Pod nevyhnutelnou vládou individualismu lze pouze úzký počet umělců a jen malé množství děl považovat za hodnotné samo o sobě a cenné pro církev. Příliš povrchní a scestný pohled je bohužel nedovede rozpoznat. Nechává se klamat mrtvými odlesky hodnot minulosti nebo uměle obnovenými starými technikami sakrálního umění (ať již „modernizovanými", či nikoli). Pohoršuje se nad každým hlubším autentickým projevem, který sice nakonec i přes svůj povrchní přístup pochopí, ale se zpožděním čtvrt, nebo i půl staletí.

175. Musíme také přiznat, že spolupráce umělců různých odvětví je čím dál tím těžší. Nenechme se šálit a nepodléhejme hnutí jedné jediné osamělé myšlenky. Je to jednak individualismem, o němž byla řeč, a jednak povahou úkolů, na nichž ke spolupráci dochází. Nesnesitelná disonance vedle sebe navršených prvků, se kterou se setkáváme v některých kostelech jako Saint-Esprit či Saint-Ferdinand des Ternes v Paříži, Sacré-Cœur v Dijonu ad. svědčí o neschopnosti jednotlivých účastníků dohodnout se mezi sebou. Povrchní individualisté se pak utíkají ke školským a dekorativním postupům, aby dosáhli zdání jednoty. Různé skupiny, „teamy" a propagátoři teorií si v nich přímo libují. Především sami sebe opájejí iluzí, že svým proklamovaně hrdinským a laciným individualismem „obnovují

středověké stavební hutě". Nechápou však ani nezbytnost takového individualismu, ani cenu, kterou je za něj třeba zaplatit. Tomu je totiž veškerá spolupráce cizí a nikdy se nebude podílet na takové týmové práci. Umělecký génius s celou svojí potřebou velikosti a svým úchvatným smyslem pro řemeslo, který je tak příznačný pro moderní umělce, nepochybně touží po společné práci. Jenomže nenachází nikoho, s kým by se na ní mohl podílet, vyjma snad úkoly značně materiálního rázu, které jsou pod úroveň jeho vyhlašované „nezávislosti". Že silně výrazný umělec vychází špatně se svými souputníky, natož s někým z jiného výtvarného odvětví, není nic nového a není třeba z toho vinit moderní individualismus. Proč je vůbec umělecký tvůrce v dnešní době tak osamělý? Zdá se, že příčinu toho lze do značné míry hledat ve vnějších podmínkách uměleckého tvoření, ještě spíš však v samé tajuplné povaze tvůrčího aktu. Umělec je jako slepec, který má dost co dělat sám se sebou, aby v temnotě, která ho obklopuje, postupoval kupředu. Jeho individualismus je důsledkem *mystické* povahy jeho tvoření, nikoli součástí originality či odvratu od tradice.

Výsledkem jsou dva proudy církevního umění (a obecně umění sloužícího nějaké skupině lidí, jež bychom mohli nazvat „monumentálním", přičemž v sakrálním umění je rozpor mezi nimi přirozeně hlubší). Tyto dvě koncepce snad kdysi byly slučitelné, dnes však je jejich shoda nemožná. První z nich přistupuje k uměleckému programu zvenčí a zaměřuje se na hmotnou stránku věci. Takový dekoratér klidně přijme nabídku na vitráže čtyřiceti velkých oken nebo na mozaiku, která vystele celou baziliku od hlavy k patě. Druhý typ umělce vede hluboký vnitřní život, v němž se utváří jeho dílo. Neviditelná kritéria, jimž se podřizuje, jsou velice *náročná*. Víc vylučují, než schvalují, víc hledají (a nacházejí), než že by zúročovaly dosavadní zkušenost. Tomu, koho by si takový umělec vzal na pomoc, by mohl zaručit jedině nesnesitelný život plný nejistot. Hmotné podmínky současného života spolu s čistě uměleckými aspekty tvorby vedou ke znehodnocení mnoha prvořadých děl, jakkoli byl úmysl jejich tvůrců ve své podstatě čistý.[22] Takoví lehkomyslní umělci neváhají ani okamžik. K všeobecné spokojenosti slíbí hned každou práci. Avšak umělecký génius – a tím spíš, čím vážněji přistupuje k sakrálnímu dílu – se uskromňuje a obklopuje samotou.

176. Člověku, který se zabývá myšlenkou opravdového sakrálního církevního umění, se nyní nabízí velká otázka, jak do něj zapojit moderní individualismus.

Odpověď na ni můžeme hledat jedině v hloubce umělcova ducha a křesťanské skutečnosti.

Pokud bychom žádali na umělci se vším, jaký je, aby se cele přizpůsobil cítění věřících, nelítostně ho tím odsoudíme k jeho vlastní odlišnosti. Žádejte na tako-

vém Rouaultovi, aby namaloval Krista tak, aby byl „hezký" kanonickou krásou, s odůvodněním, že věřící člověk ho tak potřebuje vidět. Výtky namířené proti individualismu takových autorů jsou obecně vzato především výrazem hněvu křesťanů zatvrzelých v určitých formách, na něž se, a to velice „lidsky", omezila jejich víra. Ani zavedení teologických předpisů by nebylo o moc účinnější, jak o tom sní někteří puntičkáři, kteří jen hoří touhou zadávat umělcům náměty školních úkolů.

Ve skutečnosti jde o zvláštní druh opozice mezi církví a jednotlivcem. Čím víc se jedinec uzavírá ve své soběstačnosti, nebo čím víc církev ukazuje svou vnější tvář, tím víc se konflikty násobí a stávají se neřešitelnými.

Avšak hluboký člověk, který přijme pravdy, jimiž žije církev, v nich najde svoje nejvlastnější naplnění. Jakožto křesťané, kteří jsou si dobře vědomi své víry, oplakáváme hloupost (v biblickém slova smyslu) plynoucí z nepochopení individualismu. Každý z nás totiž může říct o onom Absolutně Jiném v souladu se svou neopakovatelnou osobitostí: *je ve mně víc já než já sám*. Jak by se pak mohlo jevit zvláštní něco, co se k němu vztahuje, člověku, který si je této spojitosti vědom? Ve své nejhlubší podstatě chápe člověk sám sebe jako neomezitelnou svobodu, jako společenství s Bohem a ostatními lidmi.

177. Existují tisíce podob setkání. Ta nabývají konkrétní psychologickou podobu podle rozmanité situace, temperamentu a různých aspektů křesťanství. Uveďme jen několik značně obecných rysů, které se nám jeví jako obzvlášť podstatné.

Proč bychom nemohli chápat poslušnost vnitřní výzvě jako exkluzivní výsadu individualismu? Proč by měl takový vnitřní apel nutně obnášet, aby se umělec choval jako malý, naprosto nezávislý bůh? Není snad lidská svoboda svobodou stvoření podřízeného svému údělu? Poslušnost vnitřnímu hlasu vede ve skutečnosti spíš k jeho přijetí a zřeknutí se sama sebe, než k pýše. „Řídit se výhradně svým vnitřním hlasem" neznamená obyčejně žít sám ze sebe, čerpat jen z vlastního, víceméně vyčerpaného zdroje.

Pro kolik umělců v našem světě, stále ještě proniknutém křesťanskými myšlenkami, je vnitřní hlas více nebo méně explicitně spojen s křesťanstvím? Když jim předložíme nějaké křesťanské téma, snadno ho přijmou za své. Dokládá to fakt, že si sami taková témata vybírají a naplňují je často hlubokým významem. Jestliže je tvůrce od narození i svým životem katolík, jako například Rouault, je jeho vnitřní svět světem člověka, který se cítí být a chce být dítětem církve, jíž se nechává formovat.

Umělce, který odmítá zákony víry *vykřikované pedantickými hlasateli*, je třeba odkázat na velké prameny křesťanství – Slovo Boží a liturgii, základní učení

církve, poselství svatých všech dob i poselství jednotlivých srdcí, která žijí z víry mezi námi v katolickém společenství! Jakmile se umělec jen trochu uchýlí k těmto zdrojům a nenechá-li se odradit často nemalým úsilím, jež taková cesta obnáší, najde v nich základy vlastního obnovení. Jeho vnitřní život se upevní a obohatí o nový, specifický život. Obrat k nadpřirozeným pravdám je pro něj *upřímný*.

178. Princip individualismu je tedy stejně dobře vlastní těm, kteří se od víry odlišují, jako ortodoxně věřícím, a to ve smyslu „miluj a dělej, co chceš" sv. Augustina. Čím víc takovou zásadu bereme *vážně*, tím víc se stává pravověrnější, anebo alespoň má všechny předpoklady se jí stát. Takový optimismus je na místě: umělecké povolání je přece povoláním k dílu, které je třeba vytvořit. Úkolem umělce je pouze přijmout a přetvořit to, co přijal a co řídí vznik díla. „Nic by z něj nebylo," poznamenal kdysi pravdivě Valéry, „kdyby nebyl jen hříčkou své práce."[23] Identifikuje se s *posvátnými* náměty. „Člověk to musí znát natolik nazpaměť, aby to mohl kreslit se zavřenýma očima," řekl Matisse otci Couturierovi o své křížové cestě.[24]

Matisse nám poskytuje jiný, výmluvnější příklad. V lednu 1948 řekl jednomu mladému řeholníkovi větu, kterou pak často opakoval během svého života: „To Bůh mi vede ruku, já jsem nezpůsobil nic z toho, co jsem udělal." Bratr Rayssiguier odvětil: „Proč se tedy nepokusíte namalovat nějaký náboženský námět, třeba Pannu Marii? Bůh se do toho zase vloží a bude z toho něco určitě zajímavého." „To nejde," řekl Matisse. „Takové motivy necítím v sobě. Zpracoval bych je tudíž příliš vědomě, byl bych to *já*, kdo by se tlačil dopředu. Když maluju nějaký světský námět, Bůh mě vede, jde to mimo mě. Kdybych chtěl namalovat Pannu Marii, musel bych se nutit. Bůh by mě nechal a já bych si musel poradil sám." Jinými slovy, tehdy v sobě *necítil* taková témata. Tři měsíce nato pociťoval vnitřní *nutnost* vyzdobit celou kapli. Od projektu vitráží a barevného zpracování sakrálního prostoru byl nakonec postupně – během tří let – vtažen do pokorné práce, která jej zavedla mnohem dál, než by kdo předpokládal.

179. Jak zdůrazňujeme od počátku naší knihy, umělec by měl čerpat z pramenů křesťanské víry již ve stadiu *velmi předběžné přípravy*. Není třeba tuto fázi chápat nutně jako nějaké časově vymezené období, po kterém by následovala fáze tvoření. V mnoha případech, zejména jde-li o dílo komplexní a s širokým záběrem, mohou nastat období, kdy umělec záměrně nabírá od svého díla odstup, vrací se ke zdrojům inspirace s novými dispozicemi, leckdy i zpochybní všechno, co vytvořil. Vyjma těchto průběžných změn je důležité si uvědomit, že tvoření se *během* svého vzniku může vnějšími vlivy jenom pokazit. Vnější informace

se mohou uplatnit jen jako předpříprava. Během práce samé, kdy už bylo *předem dokončeno* jejich osvojení, je nutné, aby vnitřní perspektiva, vyhraněná a sledující vlastní cíl, diktovala svá pravidla s plnou svrchovaností. Není nic zhoubnějšího než komplikace způsobené různými kleriky, kteří do díla zasahují uprostřed práce. Měli své představy vyjádřit dřív. Pak jsou jen dvě možnosti: buďto umělec návrhy uzná za přijatelné, nebo je není schopen pravdivě zpracovat a pak mu znemožní další postup.

Kolikrát si umělci stěžují, že jim kněží *na začátku* dostatečně neobjasnili, jak si dílo představují, a pak umělcům komplikují práci tím, že jim předkládají příliš přesnou představu, anebo jsou naopak jejich přání úplně mimo koncepci. Otec Couturier, který sledoval vznik mnoha sakrálních děl, tvrdí: „Ti největší umělci vyžadují naprosto jasný program a nijak se neobávají ani přísných nároků liturgických pravidel."[25]

Pakliže je *individualismus* hluboký, stává se jednou provždy spíš pozitivním než negativním postojem a zaslouží si název „osobitost". Svou hloubkou se otevírá nadpřirozeným pravdám – je uměleckým ekvivalentem všeobecného zákona a jedině *člověk*, u něhož bychom mohli předpokládat, že je vymezován především tím, co ho uzavírá do sebe, je schopen takového otevření. Pojímají-li tito umělci, u nichž bychom čekali, že budou zatvrzele lpět na své originalitě, církevní náměty a úkoly opravdu vnitřně, plní postupně i ta nejbanálnější vnější přání věřících a kněží. Dávají si s nimi až dojemnou práci. Mohou jim však vyhovět jen potud, pokud se řídí svým „nejvnitřnějším pocitem", svou „nutností tvořit".

IV. „Vedeni, kam nechtěli"

180. Vnitřní apel vede umělce, jak již bylo řečeno, na neznámé cesty – neví, kam ho dovedou. Mezi nimi a mezi cestami vytyčenými a jistými, *certae vitae*, které byly vlastní umění starých mistrů, panuje bezesporu zvláštní kontrast. Ve skutečnosti je ovšem rozdíl mezi nimi menší, než se jeví na první pohled. Podstata umění tím není nijak zasažena. O tom jsme již mluvili výše. Podívejme se nyní na věc tak, jako se člověk rozhlíží z horské cesty po krajině, ale z větší výšky. Bezesporu uvidíme, že se zásadně proměnilo vymezení uměleckých prostředků. Z přístupu vyzdvihujícího *udělanost* uměleckého díla se hlavní důraz přesunul na pojetí jeho *zrození*.[26] Umělecké tvoření se stalo víc *plozením*, než *výrobou*, alespoň u skutečně živoucích umělců. Rozdíl mezi na jedné straně akademickým umělcem a na straně druhé klasickým nebo primitivním tvůrcem může být formulován takto: pro akademika je umění pouhou výrobou, kdežto pro primitivního umělce či klasika –

přestože si jej teoreticky formulují stejně – je *ve skutečnosti* záhadné jako zrození všeho živého. I pro takového Boileaua všechno závisí na tomto tajemství: *z nebe přichází tajemné působení.* Neboť *vnitřní světlo*, je-li obdařeno nadáním a životem v poslušnosti, klade v *souladu* se *smyslovým světem* stejné nároky jako budoucí funkce vyráběného předmětu na jeho výrobu.

181. Postřehy Jeana Bazaina na toto téma by se měly stát klasickou autoritou. Nač se pokoušet postihnout jinými slovy to, co on tak výstižně vyjádřil na stránkách svého pojednání? Zaslouží si proto obšírnou citaci. Ve svých *Poznámkách o současném malířství* píše: „Náhoda, která tak často uvádí věci do pohybu a která může být příčinou objevů, nemá proti všemu zdání místo ve vývoji umělecké invence. Na jednotlivých etapách tohoto procesu není nic fantastického. Jsou jen odrazem větší nebo menší, anebo větší a ještě větší poslušnosti určité nutnosti. Cítíme dobře, že tato nejasná intuice, která stojí za vším, nás vtahuje do neúprosného mechanismu a že nás pevně vede k tomu jedinečnému a nejuniverzálnějšímu v nás, zatímco tápeme v temnotě, v níž nám rozum už nemůže poskytnout žádnou pomoc.[27]

Tvoření je, můžeme-li to tak nazvat, automatickým procesem ‚s omezeným trváním', citlivým a trpělivým výběrem mezi nabízejícími se znaky, pomalá práce přibližování se k jistému podvědomému preexistujícímu schématu: ‚nehledal bys mě, kdybys mě už předtím nenašel.' Vidíme-li vznikat plátno, máme dojem, že jej pomalu poznáváme, aniž bychom však předem věděli, jaká přesně bude jeho skutečná podoba.

Všichni malíři, ať už ‚figurativní', nebo ne, pro které je malba vtělením, znají dobře ono pomalé tápání formy či barvy během práce, při hledání jejich nejhlubšího poslání: tělo ležící v trávě se stává stromem na nebi, znak změní svůj význam, z ňadra se stává slunce a náhle, aniž by se cokoli zjevného změnilo, dosud mrtvé plátno ožívá.

...Kolik malířů, a mezi nimi i slavní umělci, se nechává takto slepě vodit sem a tam neznámem, vedeni hrubým, neformulovatelným pocitem k nejasnému počínání až k plnému rozvinutí díla, bezpochyby přesně předzobrazeného v podvědomí, *jež má sice jasný rozum pod kontrolou, o němž by však jen stěží mohl předvídat, jaké bude, natož se je pokusit vyvolat. ...*

Umění se vyvíjí nejprve v podvědomí a každá nová forma přichází k umělci dříve, než si ji sám jasně uvědomí. Nový krok je tak alespoň u několika malířů dílem nutnosti, o níž cítí, že jde mimo ně, že ji nedokáží ovládnout. A jestliže se jim podaří dospět k nějakému novému pohledu, jsou jako první překvapeni jeho nutností.

Opravdovost umělce spočívá bezesporu v tom, že se nechá vést, aniž by věděl kam. Zároveň to ale znamená, jakkoli to zní zdánlivě protikladně, nezbytnost vědomí vlastní hranice vymezené dobou. Geniální umělec se z nich nepokouší vymanit, ale naopak je završuje a tím vyniká. Nejde o zákon skromnosti, ale *zákon růstu: každá doba má svou oblast, kterou musí objevit, a žádnou jinou.* Tak Delacroix, který se občas snažil malovat jako současník Tiziana, byl tu a tam špatným malířem.[28] Mezi ty největší umělce, kteří neustále narážejí na to, co sami považují za vlastní hranice, patří například Cézanne. Nepovažujme se hned za primitivy, jestliže si nejsme vždy jisti, zda jsme ho dobře ocenili. A ‚poplatné' umělce ponechme jejich zbytečné služebnosti.

Nejde o to, aby člověk maloval, jak chce, ale aby až do konce maloval, jak může, to znamená jak mu to umožňuje doba. A to se neděje vůlí rozumu nebo za pomoci historických znalostí, nýbrž nejskrytější prací instinktu a citlivosti.

Platí jen jedno bezvýhradné pravidlo: s každým novým plátnem začínat nanovo.

Každá doba se před tímto nepřijatelným světem, který musí stále vynalézat a který jen nejasně tuší – ne-li jeho podobu, tedy alespoň jeho nároky a požadavky –, přetvařuje, podvádí a snaží se nalézt pohodlná řešení z lenosti..."

182. Všechno je řečeno. Po přečtení těchto mistrovských stránek (z nichž jsem vyzdvihl několik řádek) už zbývá jen je znovu pročíst a soustředit se přitom na několik hlavních linií. Nacházím jich nejméně sedm, tak je ten text bohatý živou zkušeností:

Platónské schéma, podle nějž dílo existuje nejprve v umělci ve stavu vědomé, osobité, vůlí zpracované idey, která je pak přepracována do hmoty, idealistické schéma, které se vždy mýlilo svou naivností, se stává výsostnou absurditou. Srovnávání způsobů zrodu je obzvlášť přínosné zejména tehdy, když je člověk schopen co nejlépe přetvořit jeho *podmínky*, aby byly co nejpříhodnější a nejblahodárnější. Otázkou je, „co z toho vzejde"... V procesu tvoření však může být úloha rozumu značná; tato „kontrola", o níž mluví Bazaine, může ovlivnit mnohé v závislosti na různém temperamentu umělců, za předpokladu ovšem, že máme stále na mysli tělesný rozum cele vycházející ze smyslového světa.

Postupné *rozpoznávání* vykonávaného díla, předem obsaženého v podvědomí, kde se „nejprve vyvinulo", tato polarizace každé umělecké činnosti vnitřním řádem, který se plně projeví, až *když je po všem*, ta právě činí proces tvoření tak záhadný, bolestný a plný nejistot. „Takový Matisse například," řekl kdysi otec Couturier,

„o sobě tvrdí, že ze sebe prostě souká jednotlivé věci, z nichž pak vyvozuje nějaké zákonitosti, ale nikdy nevymezuje předem, jak bude postupovat."

Umělec netvoří, jak chce, ale jak může, *jaký je*, *kým je*, se vším všudy. Tvorba jej pohlcuje celého. To je nepochybně nejdůležitější konkrétní aspekt, který má na mysli Lionello Venturi, když říká o Rouaultovi, že tvorba je „umělecké ztvárnění morálního absolutna": absolutna, které formuje lidský život jako celek v každém jeho okamžiku.

Člověk je nutnost sebepřekročení. Není možné, aby umělec nesměřoval stále za. Nemůže nechat umění v bodě, kde ho našel, nemůže nechat své dílo v bodě, kam je přivedl. Je, i když jakožto stvoření, *tvořitelem*. Čeho? Určité nevýslovné *povahy*, která z něj vyzařuje.

Právě proto je osmóza umělce a jeho doby tak úžasným fenoménem. Bazaine výstižně a pozoruhodně tlumočí uměleckou zkušenost: mísí osobní tvořivost a vývoj umění v tom kterém okamžiku, a zároveň přijetí vlastních omezení s invencí. To jsou nepochybně čtyři odlišné věci. Je ovšem naprosto zásadní si uvědomit, že v umělecké zkušenosti dochází k jejich sjednocení, ba k jejich ztotožnění s uměleckou zkušeností. Bylo by velkým omylem vytýkat hmotnému vývoji formy množství způsobů, jakými se tyto vztahy projevují. Nabízejí naopak úchvatné, stěží vyčerpatelné pole studia. Zároveň je nabíledni, že je není nikdy možné jasně obsáhnout, poněvadž se na něm mísí příliš mnoho složitých věcí, a to, případ od případu, odlišným způsobem. Tím spíš, že se jedná o hlubiny, které jsou doménou spíš instinktu než jasného rozumu.

Z těchto postřehů vyplývají dvě hlavní myšlenky. První z nich se týká nepřijatelnosti toho, co dnes nazýváme „služebným uměním". To se týká sakrálního umění natolik naléhavě, že tomuto bodu budeme muset věnovat širší výklad.

Druhá myšlenka říká, že využití umění pro nějakou předem vymezenou funkci je stále obtížnější. Termín dokončení díla je nejistý a výsledky nepředvídatelné. Tak tomu bylo vždycky. S naléhavostí vnitřní výzvy rostou nebezpečí s ní spojená, jako menší stabilita, horší podmínky pro úspěch a ztráta hodnotných tradičních vazeb. Avšak viditelné úspěchy – ať již jsou to díla proslulá, nebo málo známá – dokazují, že jeho věrné plnění, ať už vede kamkoli, neobnáší jen samá negativa. Rozumíme nyní lépe, do jaké míry je chybné přistupovat k umělci jako k dodavateli, u nějž si můžeme objednat zboží, které chceme.

V. Nemožnost „služebného umění"

183. Sakrální umění „slouží" ve dvojím smyslu. Jednak tím, že pracuje s vybranými programy a tématy, takže samo vypovídá o tom, koho opěvuje, a zároveň tím, že slouží nějaké záležitosti. V rámci těchto dvou linií, tedy řekněme předmětu umění a jeho funkce, se na něm uplatňují tyto krajní požadavky: absolutnost dogmatu, které se mu předkládá, a předpoklad, že by se sakrální umění mělo stát pravdivým jazykem víry a zbožnosti.

Některé struktury lidské společnosti se dnes ovšem stávají fanaticky *totalitní*. Ty také usilují o ovládnutí umění. Věc již došla tak daleko, že se pojmem *služebnosti* umění rozumí podrobit se takové ponižující podřízenosti. Právě to je podstatné. Dochází k němu tehdy, když služba dané moci vyvolává v umělci konflikt mezi jeho přesvědčením člověka bojujícího za danou věc a vnitřním hlasem, v jehož jménu tvoří.

A protože tento hlas vychází z jeho přesvědčení, nikdo nemá nárok jej posuzovat, pokud samozřejmě není zvrhlý, vyprahlý, neplodný nebo vynucený. Courbet měl svá revoluční přesvědčení natolik v krvi, že když maloval své *Štěrkaře*, *Atelier* nebo *Pohřeb v Ornans*, na nichž je přece možné vidět snahu o propagandu a polemiku, zůstal jako malíř nanejvýš nezávislý. Takový soulad je ovšem výjimečný. Vyznává-li malíř nějaké myšlenky – a to myšlenky umění cizí –, budí v něm velice často abstraktní uvažování, které je zhoubné pro kvalitu díla. Vmísí se do něj emoce a propagandistická vášeň mu propůjčí strašlivou sílu. Dílo se dál nevyvíjí jako ovoce skrytě napájené šťávami. Mimovýtvarné záměry znemožňují vnitřní rozlišení tvorby stejně jako odsuzující názor sektářů na hotové dílo.

Čím víc nějaké přesvědčení prostupuje pole imaginace a vnímání, tím víc *hrozí* pravdivosti srdce a ducha umělecká lež. Výraz *hrozí* sice úplně stačí, ale přesto je to málo. Tak jsou nacistické umění a „socialistický realismus" sovětského režimu spolu s uměním, které obecně převládá v církvi, nejžalostnějším uměleckým projevem celého 20. století. Být bezprostředně srozumitelný, zejména masám, zpracovávat témata jako školní úkoly kvůli dobrým známkám, a dokonce se na povel ztotožnit s určitou výrazovou normou, vzdát se nejkrásnější svobody, která člověka vymrští do vnější temnoty – to jsou složky smrtonosné práce.

184. Otázka je, zda k ní církev odsuzuje sakrální umění. Jaký postoj zaujmeme, ať už jako kněží, nebo věřící. Jestliže budeme umělecká díla chápat utilitárně, demagogicky, budeme-li vyžadovat, aby probouzela (byť opravdovou) zbožnost v jejím sentimentálním rozměru, jestliže budeme diktovat jako umělecký program ideály zděděné z dávných dob, jestliže chceme *ohromit masy*, jestliže zkrátka budeme při-

stupovat k církvi jako k *politické straně*, ohromné *sektě*, o jejíž zcela lidskou slávu zcela lidsky usilujeme, umělce tím naprosto *odepíšeme*. Když si Jean Cassou[29] stěžuje na podřízenost, k níž je umělec odsouzen sovětským konformismem, srovnává tento konformismus s tím, o němž se domnívá, že je fenoménem celé církve. Je pro něj axiomem, že církev ve své „úzkostlivé obavě o moc je totalitní... Ze všeho nejvíc ji děsí a příčí se jí jakákoli tvůrčí snaha," dodává. Církev je podle něj „uzavřený svět, který žije sám v sobě a jehož myšlenky se točí v bludném kruhu."[30] Jestliže je církev skutečně taková, pak musí svým skličujícím nátlakem umrtvovat vnitřní hlas umělce. Jak naivní je představa, podle níž požadavky kladené církví, už jen tím, že pocházejí od ní, okamžitě probouzejí pravou svobodu a každý, kdo se jim protiví, je zasažen nákazou prométheismu a je vinen z estetismu.

Pobuřují nás Cassouova slova? Je *na nás* usvědčit je ze lži. Jsme-li v oblasti umělecké tvorby věrni Duchu, v němž, jak hlásáme, žijeme, nebudeme umělci poskytovat zkušenost s církví jako s uzavřeným a totalitním světem, ale jako s prostředím, kde se završuje veškerá lidská důstojnost. (Je velmi důležité, aby šlo skutečně o ni. Ale také důstojnost umělce, se kterou se setkávají osoby zodpovědné za jednání ve věci nějakého díla, má na otevřenost ducha církve veliký vliv.) Neřešitelnost konfliktu mezi tvůrčí svobodou a sovětskou ortodoxností je přirozená. Ale díky nekonečné transcendenci křesťanské pravdy jakožto vnitřního rozměru všeho, co má zde na zemi nějakou hodnotu, se křesťanská témata stávají umělcům nepopsatelně blízká. Hluboce chápaná liturgie oslovující umění svou *kontemplativností* by měla rychle utnout snahy doktrinálního pedantismu, sentimentality a propagandy. Je víc než přirozené, že v každém mocenském zřízení není přes hlasitý křik propagandy slyšet hlas skutečného významu. Avšak každý skutečně křesťanský umělec usiluje, slovy Elviry Jan,[31] o „tajné předávání z jedné duše do druhé". „Jedině ze dna *úplné samoty*," vyjádřil se kdysi Bazaine, „může dnes umělec oslovit jiné lidi."[32]

VI. Chudoba

185. Samota, temnoty, obnažení. Vnitřní apel dnes nařizuje chudobu. Nařizoval ji samozřejmě ve všech dobách, alespoň těm umělcům, kteří jeho hlas brali vážně. Prostředky mohou být velice bohaté, efekty nádherné, ale čím větší byla jejich honosnost, tím víc jejich mistrovské zvládnutí předpokládalo odstup od nich. Význam slova *sakrální* přivádí k oběti. A to platí stejně dobře i v dobách euforie, kdy mohli někteří opravdu velcí umělci prožít svou tvorbu i život v hojnosti. Tak hovoří Cassou strhujícím způsobem o „Rubensovském mýtu".[33] V Rubensovi dochází k největšímu rozkvětu umělecké a lidské psychologie velkého *majetku*,

který nejvlastněji potřeboval, aby mohl naplnit své povolání, a který nacházel všude kolem sebe.[34] Dnes ovšem poslání umění vyžaduje nouzi, uvědomuje si ubohost a bere na sebe mnohotvárnou podobu chudoby, jíž se pokouší změnit.

186. Pro každého člověka je *bída* natolik nepřijatelným fenoménem, že se může smířit se životem jedině tak, že se ji snaží ze všech sil vyhladit. Tím je každý člověk křesťanem, ať už to o sobě ví, nebo ne. A kdo se za křesťana považuje, ale k bídě se staví chladně, jím není. Říkám záměrně *bída*, exces chudoby, který není pouhým materiálním nedostatkem, ale který zasahuje celou *integritu bytí*. Tragédie současného světa je tragédií *bídy*. Následkem technického pokroku a vědeckého poznání narůstají nároky tohoto světa všeho druhu. Tyto nároky již nejsou umělé, a jestliže takové původně byly, jsou nyní velice skutečné. Do té míry, že je člověk, kterému se jich nedostává, ponížen na úroveň, na níž již není schopen žít jednoduše *lidský* život. Půjdeme-li ještě dál, spočívá bída tohoto světa ve slabosti duše. Člověk by potřeboval zázračný „duchovní doplněk", který by odpovídal nárůstu jeho těla. Podmínky, jaké si vytvořil, vyžadují nápaditost, velkorysost ducha a srdce, které po něm nechtěla žádná vrtkavost dějin. On však ztratil smysl člověka a jeho údělu a věřící, kteří slibují žít v duchu tohoto smyslu, zase většinou nejzatvrzeleji odmítají rozum a lásku. Přibývající šílenství, zatrpklost vůči životu a lidským bytostem, revoluce, války a dokonce hrozba vyhlazení lidského druhu – což by dozajista nebyl ten nejhorší úděl[35] – jsou jen projevy této nezměrné bídy. Není možné se v této knize takovými otázkami zabývat. Bylo však nutné se o nich zmínit: ony diktují současný význam tragédie, o níž budeme hovořit; všechna neštěstí, včetně chudoby, jsou provázena často děsivě jasnou předtuchou propasti, do kterých všechny vedou.

Stáváme se tak svědky předjímání posledního soudu. Mnoho věcí, které nás dříve ohromovaly, se ukazují jako směšné. Neprošly zkouškou ohněm. Co bude oním ohněm, kterým budeme muset projít? Tak málo věcí představuje jistotu. Odmítáme jít pro ono málo jistot, které máme. Příliš se bojíme, abychom se pro změnu my nestali podvodníky. Oheň, jímž jsme prošli, a oheň, který nás ohrožuje, v nás zažehly nemilosrdnou schopnost rozlišovat – naštěstí. Spaluje nás. Mám jen velice málo jistot – o to jsou ale silnější. Na poli duchovním jsme zasáhli jakoby jádro našich atomů. Je z čeho uvolňovat úžasnou energii. Zatím ale poznáváme především její strašlivou sílu.

187. V oblasti umění představuje největší mizérii obrovský a rychle se množící klam, zvrácená citovost a vše, co se za poslední čtyři nebo pět staletí, ale především za posledních sto let, provedlo k oslavě její zlovolnosti. Kolik doktrín bylo

vytvořeno, kolik škol, soutěží, odměn, institutů, komisí a budov, které hyzdí tento svět, kolik očekávání, které svedlo z cesty tolik ubožáků, kteří se narodili bezpochyby pro skutečně vznešené cíle, co domýšlivosti, která ubíjí ducha! K tomu ještě lpění na haraburdí, které snad kdysi mohlo představovat skutečné bohatství. Tisíce „umělců". Ti nejméně nadaní se honosí největším množstvím diplomů, medailí a zakázek.

Baziliky v Lourdes a Fatimě, obří náboženské sochy, do jejichž hlav je možné vylézt, aby se člověk podíval na svět očima Panny Marie, kilometry čtvereční vitráží, zkrátka vše to, co hovoří o ubuovské domýšlivosti konformistů. Pohrdají pokornými svědky čisté jednoduchosti svých otců – kostely, které nechávají zřítit se nebo je proměňují k nepoznání, obrázky, které považují za primitivní. To je to velké století, v němž se jejich *nahrazovací* představy setkávají s oficiální lží umění, a společně pak vynucují tak falešné zobrazení křesťanského světa, že i ti nejnáboženštější géniové na něj odmítají přistoupit. Jestliže vedle vás někdo zpívá falešně, můžete jedině mlčet. I ten ve své podstatě nejvíce náboženský současný umělec, jakým byl Rouault, se musel v období, kdy směřoval k dosažení plného mistrovství, vzdát celkově náboženských témat: měl obavu, jak se sám vyjádřil, že by namaloval díla, „do nichž by se vkradla zlomyslná konvence". Jaká ubohost „nastoleného chaosu", který hlásá své lži s tak klidnou domýšlivostí a který umrtvuje veškeré hodnoty tak hloupým, zjevným a krutým způsobem, že je potřeba velkého hrdinství, aby se člověk nevzbouřil proti hluboce pravdivému řádu, který je diskreditován!

Oproti tomu prostota, redukovaná v očích mnoha na ubohost, postupuje tápavě – jak na poli duchovním, tak na poli umění. Tvrdošíjně odmítá zneužívání vyšších hodnot, snadnou vznešenost a snadnou hloubku, krásné city a marnou líbivost. Má ráda evangelní jednoduchost, v každé práci dává přednost prostým prostředkům. Vznešený úděl lidstva i církve v neustále se měnícím světě, hmotná bída i veškerá bída ducha a srdce, blahoslavená duchovní prostota a prostota opravdových uměleckých prostředků, to vše se sbíhá. Za takových podmínek musí být umění nutně povrchní a lživé, jestliže se neomezí jen na to nevyhnutelné. Totiž – může být umění stále ještě *sakrální*, jestliže není oproštěné? Máme nárok na velmi málo věcí. Nacházíme zalíbení jen ve velmi málu. Potřebujeme to, co je dokonalé a čisté. „Aby dnes byl nějaký kostel *opravdovým* kostelem, musel by to být jen strop na čtyřech stěnách." Naše kostely by měly „ukazovat světu, že k tomu nejpodstatnějšímu stačí velice málo."[36]

188. Hovořili jsme o prostotě pravdivého umění. Ve své nejhlubší podstatě velké dobrodružství živého umění, zahájené před sto lety Delacroixem, Corotem, Dau-

mierem a vedené hrdinsky zejména od impresionismu, Cézanna a Van Gogha, vždy bylo a je víc než co jiného dobrodružstvím duchovní chudoby. Ta zbavila čistě umělecké hodnoty všeho, co jim bylo cizí, tím, že je vyzdvihla v jejich čisté nahotě. Tyto hodnoty očistila také od všeho, co je tvořilo jakožto nabytý kapitál, od veškerého *vlastnění*, od „všeho udělaného": kopírování starého umění, definic „stylu", umělých prostředků, rétoriky, od uměleckého kumštýřství – a tím umělce nutila znovu vynalézat umění v každém díle, dokonce v každém tahu. Umělec se tak ocitá tváří v tvář svým úkolům jako nuzák. Začíná od nuly v katakombách svého umění. Ty nejjednodušší věci dělá s velkou námahou. Je si překvapivě jasně vědom toho, že nadání není něco, co je možné uhnat, ale může být přijímáno jedině jako *přídavek navíc*, jako něco zadarmo. Je to dar nejistý a křehký a jeho výsledek, dílo samo, se vymyká a mizí.

Tvar, barva, soulad,
Troje úzké dveře
S nápisem
Hlavu vzhůru
Zde končí veškerá naděje.[37]

Milované umění
celý život uctíváme
vzdáleného Boha
žárlivého Boha
bez bláznovství a zvrácenosti
sami sebe nepovažujíce za víc než
nejnuznějšího ubožáka
v duchu nazí
jestliže se nám dostane této milosti
Eurydiko! Eurydiko
opakuje zoufalý Orfeus
když mu před očima mizí
prchající postava.

VII. Tragédie

189. Není možné, jak již bylo řečeno na počátku této knihy, aby umělec, který tak citlivě vnímá svou dobu, nebyl hluboce zasažen tragickým údělem, k němuž je odkázán tento svět. Tak jako v očích grafologa odhaluje písmo svými tahy zármu-

tek, tak je možné přirozeně sledovat v různých formách umění drama vepsané do jejich rukopisu, nezávisle na námětu a na výrazech zobrazovaných tváří, a to až na úroveň vztahu dvou odstínů. To je velmi podstatné zejména u sakrálního umění, jehož posláním je pomoci křesťanskému lidu oslavovat tajemství jeho věčných zásnub s *oslaveným* Kristem.

Jeho svatost Pius XII. pronesl ke všem křesťanským umělcům, nehledě na to, zda kdy pracovali pro církev, tuto dojemnou výzvu:[38] „Tváří v tvář kultuře bez naděje sešlete na tuto zemi a na lidstvo úsměv a odlesk božské krásy a božského světla a tím, že člověku pomůžete milovat vše, co je pravdivé, čisté, správné, milování hodné, přispějete velice k dílu míru."

190. To, oč jde především, je – v této oblasti jako v každé jiné – určitá kvalita duše a zejména určitá hloubka. Neexistuje žádné povrchní řešení.

Aby člověk vyjádřil *nemožnost*, *zármutek*, *nedostatek naděje*, nepotřebuje být nějak zvlášť hluboce zasažen oním tragickým údělem – anebo lépe, jelikož jím jsme všichni zasaženi v *hlubinách* svého podvědomí –, není třeba si jej jasně uvědomovat. Zlehčovat ovšem *způsob* vyjádření prožitku tragična, to je také podlehnout pokušení *snadné hloubky*, na kterou bezesporu často narážíme: je příliš zřejmé, že tragično se stalo slušivým oděvem, jehož výrobci dbají na dobrý střih. Není to však tím, že jsme jím bez výjimky všichni vyšňořeni? Pohled hodný opravdového člověka spatřuje ubohost, z níž čerpá tato *móda* své efekty, a nemůže se jen hloupě posmívat jako rádobyvzdělanci. Je mezi nimi bohužel přehršel křesťanů.[39] Vysvětlují drsnost, násilí a zálibu v dramatických námětech jako reakci proti přesládlosti takového Saint-Sulpice nebo Maurice Denise. Povrchní přístup odhaluje samozřejmě jen povrchní rozměr věcí. Příliš často se setkáváme s tím, že dobří křesťané, a to i ti obeznámení se základními informacemi o naší době (což není vždy samozřejmé), jsou mírumilovní jen ve svých představách a často *nevědí, co říkají*. Nevědí to nejen ve vztahu k sakrálnímu umění, ale ani ke *křesťanskému* přístupu k němu. Jistý slovutný „myslitel" „hlubokomyslně" prohlašuje, že je „samo o sobě rozporuplné" hovořit o „křesťanské tragice", jelikož „křesťanství je antitragické". Jistě, ovšem jen *v nejhlubším významu*. To, co nás však zajímá, je křesťanské vnímání tragiky, které může být drsnější než kdejaký spontánní dojem nebo reakce nějakého filozofického směru. Víra je nikterak nezmírňuje, ba naopak – aby do něj vlila svou jemnost a svůj pokoj, musí napřed převrátit jeho *smysl*. Ten se však může jevit v jejích očích jako nekonečně tragičtější než přirozenému pohledu.[40]

191. Chceme-li však z této tragédie udělat umění, aniž bychom ji přetvořili, zůstaneme na povrchu, přes všechnu hloubku, z níž pochází její smysl.

I když umění vytryskne jako výkřik hrůzy nebo znechucení, představuje alespoň začátek spásy. Pravda a její uvědomění osvobozují. *Uvědomit si*, ať jde o cokoli, *vědět o něčem* znamená si to podrobit. Prvoplánová expresivita jakožto akademický postup, která bují v německém a holandském prostředí a která má u nás tolik následovníků, a jež by někdy mohla aspirovat na hluboké citové vyjádření, se však projevuje příliš prozaicky: umělecké vědomí, v němž se utváří, je tak omezené, že se cele soustředí na aranžování děsivých výjevů pokřivených grimas tváří i těl. Tento přístup ovšem znamená vyhýbání se skutečnému problému, jaký představují na poli umění takové náměty. Jde totiž o to nalézt výtvarný ekvivalent toho, co pro sluch představuje souzvuk, jakkoli drásavý, ale přesto *nefalešný a přesný*.

Každý umělecky hodnotný výraz předpokládá vnitřní soulad: hlas, který vybízí umělce k tvoření, který, dalo by se říci, magnetizuje celou jeho podstatu. A umělec pak musí přistoupit na určitý způsob života, který je prostoupen tímto pocitem, který jej cele definuje. Takový koncert všech jeho sil má v sobě něco euforického. Může se stát, jakkoli se to jeví paradoxní, že tato imaginace, tento duch, tato citlivost je prostoupena vnitřním protikladem úzkosti a tragédie. Tak se tragická díla povznášejí k pokoji, pokud dosahují určité velikosti, jelikož každé mistrovství představuje nastolení řádu.[41] *Modlící se Kristus* by měl vzbuzovat hrůzu, a zatím probouzí zbožnost, která v sobě má určitý prvek něhy; z Grünewaldova *Ukřižování* vyzařuje nadpřirozená krása; *Avignonské slečny* a *Plačící žena* či jiná děsivá Picassova díla dosahují díky své vnitřní soudržnosti úchvatné a paradoxní harmonie. Zároveň je však jen velmi málo skutečně *velikých* děl doopravdy tragických. Dokonce i ti největší umělci, kteří mají velkého ducha, ve svých v mnoha ohledech velikých dílech rezignují ve prospěch deklamační rétoriky na tajemné napětí instinktu, jež vede umělce až na dno nejvyšších nároků. Takový je například Botticelli ve své velké *Pietě*, jistě obdivuhodné, avšak obdivuhodné vypočítaným způsobem – cílený frenetismus však způsobuje strnulost gestikulace.

192. Jestliže *nahlédneme* alespoň trochu do procesu vzniku díla, nakolik je to vůbec možné, můžeme vysvětlit přemírou tragična, proč je dnes tak málo skutečně velkých tragických děl – a proč jich většina nejen není mistrovská, ale ocitá se jen těsně nad *hranicí* kvality. V *křesťanské* linii tragična považuji za skutečně podstatná pouze Rouaultova díla, Matissovu *Křížovou cestu*, *Ukřižování* Germaine Richierové a vitráže Fernanda Légera v Audincourtu. Jak se tedy projevuje v dílech mistrů obecný nárůst tragična, kterou reflektují více či méně zjevně, ale vždy intenzivně? Tady se můžeme jen dohadovat. Vidíme však, že kromě Picassa – Rouault v posledních letech doznává určitý kontemplativní rozkvět suverénního pokoje – zpravidla žádnou tragiku *nevyjadřují přímo*. Jak se u nich projevuje nestálost

a nevyrovnanost obecně lidského údělu? Zdá se nám, že dvěma způsoby: z jedné strany a především se u mnohým autorů setkáme s onou obdivuhodnou reakcí na lidskou vznešenost, která se zračí v dílech tím svobodnějších a povznesenějších nad obecné drama, čím víc je toto drama aktuální. Mýlím se snad, když spatřuji královský výkřik pošlapávaného života v Matissových veselých koláží, v posvátné a hluboké vznešenosti některých velkých Braqueových zátiších? – Z druhé strany je tento otřes nutí velkoryse přijmout to zlomené, rozervané, srdcervoucí, nestálé, riskantní, se kterým se setkáváme v každém současném velkém díle. Mám na mysli slova Pierra Emmanuela:[42] „Dnes jde především o to naučit se žít, udržet se na nohou ve světě, kde jsou všechny zákony rovnováhy zpochybněny."[43] Přesně tak! Jelikož se země chvěje, nezbývá umělci než hrdinsky tancovat. Nikdy dřív se mu nedařily tak úžasné skoky. Postrádá už ale onen druh jistoty, který kdysi čišel z poklidných pláten.

193. Mezi tímto moudrým odstupem od tragického vyjadřování a obvyklou průměrností expresivity – často ještě zhoršenou chtěnou lehkostí napodobující Picassa a fresky v Tavant, zatímco dříve by umělec sáhl po studené školské kaligrafii – se stává poměrně často, že kvalitní umělci čerpají z tragické inspirace. Určitá dávka beznaděje prorůstá současné umění i literaturu. Zdá se, že zplodí několik, i když jen velmi málo kvalitních děl.

Úzkost na sebe snadno bere náboženskou podobu. Lidskou tíseň dokonale chápe jedině Bůh, a také ji, když už jsme u toho, pro nás nejpravdivěji vyjadřuje Písmo. Proto se nemálo umělců chápe tématu *Jóba* a *Apokalypsy*. Ukřižovaný a Panna Maria Bolestná představují nejsilnější obrazy bolesti. Jejich ztvárnění sloužilo jako vyjádření utrpení naší doby, jako bdění ženy u těla svého zastřeleného syna. Kalvárie, Snímání z Kříže, Bičování, zastavení křížové cesty, apokalyptické katastrofy se staly náměty, s nimiž spontánně souzní mnozí umělci.

Chápou však jejich *křesťanský* význam? Tak jako jejich tragický charakter nestačí umělecky vzato k vytvoření skutečně velkých děl, chybí mu zároveň čistě nadpřirozený rozměr. Ten by sice v ničem nezmenšil lidskou tragédii, naopak, ale přesáhl by ji božským pokojem.

Kristus na kříži nebude nikdy ve svém utrpení, opuštění a pokoření zpodoben *příliš* tragicky. Jako vykupitel ale svým Utrpením a svou Smrtí vítězí nad utrpením a smrtí. Díla, která o tom nic nevypovídají, ale která naopak obracejí tajemství spásy v čisté a obyčejné zoufalství, nejsou křesťanská, anebo jimi jsou, ale *naruby*. „Nedá se nic dělat," prohlašuje André Marchand,[44] „pro mě je Kristus jedním z těch mužů z kostnice v Dachau, [ten] člověk 20. století, pošlapaný a ponížený, [který byl] štvaný, ponížený, snížený na úroveň

dobytka a nakonec spálený zaživa v kremační peci." Tento malíř má větší pravdu, než si myslí: jelikož Muž Bolesti na sebe vzal všechnu lidskou bolest, musíme v každém lidském utrpením, a to tím spíš, čím je větší, rozpoznávat Kristovy rysy. Jak se ovšem vytratil jejich evangelní význam! Neboť Marchand dodává: „Kdyby Kristus žil v naší době, je víc než pravděpodobné, že by s rázností sobě vlastní nevyháněl bičem kupce z Chrámu, nýbrž by dynamitem zničil výrobce těžkých bombardérů s dlouhým dostřelem atd." Současný člověk, který nepochopil převrat, jaký nastává tím, že Kristus neseslal na své pronásledovatele blesk, ani na ně neposlal legie andělů,[45] může jen donekonečna bezvýsledně opakovat tuto hořkou otázku: „Co dělá člověk na této rozvrácené planetě? Všude vidíme naprostý úpadek." Takový člověk může v Kristu spatřovat jen prohru, a jen takového Krista nám také může ukazovat. To by byl také konec sakrálního umění, které by mělo věřícím zprostředkovat Boží poselství, hovořit k očím ozářeným jeho srdcem. I kdyby do tajemství spásy umělec vylil všechnu tragédii dneška, nic se nestane, pokud nenajde způsob, jak třeba i sotva postižitelně ukázat, že v pohledu víry je i pod vnější slupkou katastrofy Bůh vítězem. Jak je to možné? To nevím, to je záležitost umělců.[46] Můžeme se však domnívat, že v době, kdy jsou svahy vedoucí k zoufalství tak kluzké, si mnoho umělců přitahovaných tragickými náměty taková témata odřekne – pokud ovšem budou chtít vytvářet církevní sakrální umění.[47] Opakuji, že již jen z uměleckých důvodů se budou takovým tématům vyhýbat, jestliže je, jak říkal Matisse, nebudou umět namalovat „se zavázanýma očima". I zde se musíme znovu smířit s vlastní ubohostí.

194. Moderní posvátné umění musí tedy vznikat obzvlášť hluboko. Žádá si „alchymie bolesti",[48] jak ji úchvatně charakterizoval Manessier. Hovořili jsme o pokoji a něze, která prostupuje celé dílo fra Angelica. „Jen velmi málo lidí dosáhlo tohoto nevypověditelného pokoje, a tím, že jej prožili, mají právo jej takto vyjádřit. Předpokladem je být jím nasáklý jako houba. Fra Angelico vyzrazuje svůj pokoj v Bohu, ani hledaný, ani chtěný (běda v těchto věcech všem lživým vyznáním!). U všech skutečných umělců můžeme pozorovat vzestup, cítíme u nich úsilí, touhu, a přesto samo toto úsilí a sama tato touha nestačí. Vyznání se stává patetické a trýznivé. Fra Angelico přijal tento pokoj a tuto něhu jako vrozenou milost. V každé době je jen velmi málo věcí schopno vyjadřovat pravdivě takto dokonalý mír, *avšak pokrytectví se často opičí.*"

Následují zásadní Manessierova slova: „Dnešní bytostně tragická doba činí i lidský úděl tragickým. Nemohli bychom předávat naše poselství, kdybychom jej takový nepřijali nejen v jeho existenci, ale také v umění. *Víme však, že tragičnost lidského života*

se může dokonale kloubit s božským pokojem, a to vnitřním praktikováním křesťanské víry. V takto prožívané jednotě dnes spočívá veškerý význam silného křesťanského umění."[49]

Taková „alchymie" jistě dojde svého cíle. Znovu docházíme k *chudobě*. Morální a hmotná bída naší doby a duchovní chudoba dnešního umělce představují dva póly, mezi nimiž přeskakuje skutečně strašná jiskra. A zatím věřící a kněží podporují umění jakožto prostředek oslavující prestiž všeho druhu, ve jménu nejasných citů, které prožívají na konto jeho úpadku.

Přistoupíme-li na tuto chudobu, budeme-li věrně sledovat tenkou nit zjevných věcí, jimiž si můžeme být jisti, zjistíme, že máme k dispozici mnohem více možností, než jsme čekali. Naše doba prostoty je totiž překvapivě bohatá! Je však bohatá duchovními a jakoby divokými hodnotami. Jsou to díla jako kostely, které staví Baur,[50] jako Pampulha,[51] jako skromné kostely Bartninga[52] a Steffanna,[53] samozřejmě výjimečné celky jako Assy, kaple ve Vence, vitráže a mozaiky v Audincourtu. Jsou to také mnohá další skromná, ve svém druhu hodnotná díla jako neokázalé sochy citlivého sochaře, příjemné keramiky, které člověka potěší tu i onde, tapiserie, vitráže..., díla, která oplývají nadáním, ať už jsou různé velikosti a různého druhu, nenásilná, z nichž cítíme, že ani jeden jejich tah není neuvážený, ale vychází z vnitřní jistoty autora, který se v něm plně nasazuje. Dnešní umělci jako by tvořili na zakázku skutečných *chudáků*.

Tak málo je těchto děl. Představují zdroj geniality, která se stále znovu obnovuje jako míza v přírodě. A toto malé množství musí vyhovět našim zvyšujícím se nárokům, musí být s to iniciovat uměleckou obnovu. Její krása ovšem odpovídá naší době prostoty.

Na druhou stranu mnohonásobně přibývá děl, kterých si žádají pobožní věřící pro jejich účinek na zbožné city, s odvoláním (poněkud obhroublým) na bohatost výrazových prostředku dávných časů. A těch – nemějme obavy – nebude nikdy nedostatek. Bude jich tolik, že abyste je zaplatili, budete muset sáhnout po penězích, které dnes způsobují tolik bídy. Tímto způsobem budou umělci stále průměrnější a průměrnější, stanou se ohavnými obchodníky.

195. Rozpor je zjevný. Přemýšlejte o lidském faktoru, který stojí za objednávkou sakrálního umění – o jeho společenských, ekonomických, psychologických, morálních a duševních strukturách a ještě hlouběji o krizi všeobecného nárůstu, v níž hrozí lidství smrt. Zamyslete se nad aktuálními podmínkami vzniku umění a jejich vnitřními zákony, jejich úpadkovostí, když předstírají vlastní tradičnost. Nad tím, že jediný možný způsob, jak vytvořit něco hodnotného, je v duchu chudoby a s prostředky chudoby. Zamyslete se nad uměleckými ekvivalenty blahoslavenství – a vždy dospějete ke stejnému závěru: Bůh, nebo Mamon. Jako tomu

bylo vždy. Avšak v dnešní době se toto dilema jeví s mnohem větší prudkostí, odpovídající současnému stavu nuzoty.

Z francouzského originálu L'obeissance à l'ordre intérieur, *který je III. kapitolou knihy* L'art sacré au XX^e^ siècle, *Paris, Les Editions du Cerf 1953, přeložila Zuzanna Bedřichová.*

POZNÁMKY:

1/ Text z roku 1937 v revue *La Renaissance*.

2/ Narážka na sv. Pavla: „Nemohu se chlubit tím, že kážu evangelium; nemohu jinak, běda mně, kdybych nekázal." [1K 9,16]

3/ Otec Couturier.

4/ Gn 12,1.

5/ Marcel de Corte (1905–1994), belgický filozof, autor mnoha knih, reprezentant extrémně pravicového katolicismu bojujícího z aristotelsko-tomistické pozice proti všem kompromisům s moderním myšlením – pozn. red.

6/ *Libre Belgique* z 5. února 1952.

7/ Viz č. 176–179.

8/ Jean Bazaine (1904–2001), francouzský avantgardní umělec, autor vitráží v kostele v Assy a mozaiky na fasádě kostela v Audincourtu aj. – pozn. red.

9/ Alfred Manessier (1911–1993), francouzský nefigurativní malíř, představitel nové École de Paris – pozn. red.

10/ Revue *Psyché*, č. 26, prosinec 1948, s. 1326.

11/ Viz můj článek „La déification de l'homme selon athéisme mystique". IN: *Vie Spirituelle* Nov. 1939. Viz také M. CARROUGES: *La mystique du surhomme*, 1948.

12/ „Adjutores Dei sumus" (1K 3,9 [„Jsme spolupracovníci na Božím díle"]). „Dii estis." (J 10,34 [„Jste bohové"])

13/ Nepopíráme samozřejmě *objektivní* morální ohodnocení určitého jednání, které nemůže nikdo „legitimovat" (např. umělé oplodnění).

14/ *Verlust der Mitte* (1948), kniha, která má velký a politováníhodný ohlas v německy mluvícím katolickém světě. [Hans Sedlmayr (1896–1984) studoval architekturu a dějiny umění ve Vídni a stal se významným rakouským kunsthistorikem, který do debaty o hodnotě a významu moderního umění vstoupil především svým do dnes vydávaným a diskutovaným dílem, které uvádí Régamey. Jeho obsah lze shrnout do dvou hesel: ztráta lidskosti a, jak zní i název knihy, ztráta středu. *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom der Zeit*, 1. vydání 1948. Další jeho významná díla jsou: *Die Entstehung der Kathedrale*. Zürich 1950; *Das goldene Zeitalter. Eine Kindheit*. München 1986 – pozn. red.]

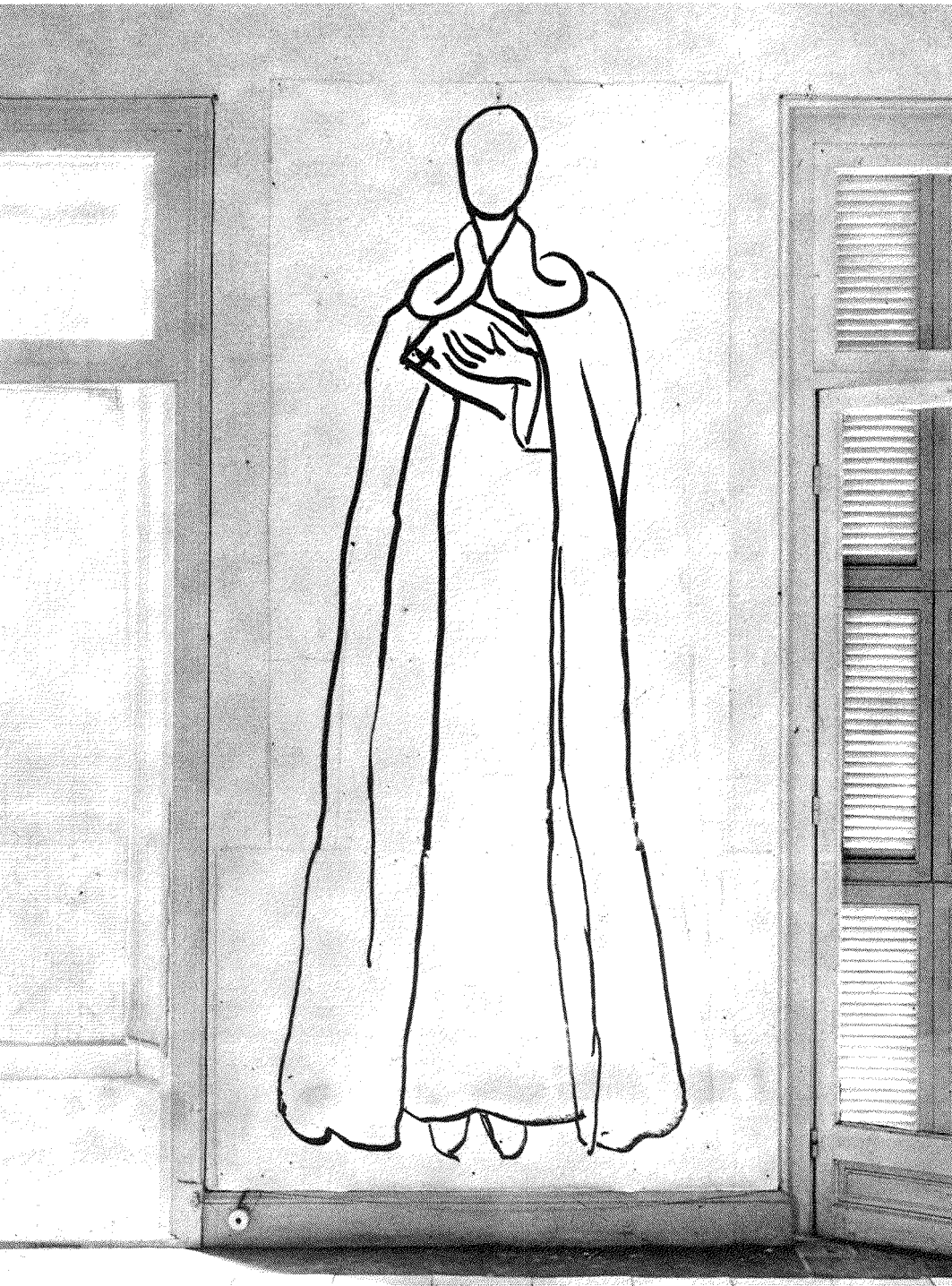
15/ Viz anketa provedená BOURNIQUELEM, *Esprit*, červen 1950, s. 959.

16/ Tento výraz používá Mounier.
17/ Podmínkách méně eschatologických, viz č. 186.
18/ Alfred Manessier: *L'art religieux actuel* (sešity budoucích kněží). Toulouse, Servir 1948, s. 7.
19/ Č. 86. Neuvádíme zde žádné odkazy, protože takové názory jsou natolik šokující, že by jejich autoři, kteří se samozřejmě považují za pravověrné, byli sami překvapeni. Jistě by náš názor popřeli, a proto jim ho nebudeme explicitně přiznávat.
20/ Č. 176–177; kap. VII.
21/ Zase jedna hluboce zakořeněná přetvářka, ve které si libuje povrchní a zběžná znalost. Reakce každého umělce v každé době na aktuální stav umění je jedno z hlavních témat *Voix du Silence* [*Hlasu Ticha*].
22/ Uvědomme si také rychlost, s jakou se dnes vykonávají díla, která kdysi vznikala mnohem pomaleji, na nutnost placení poplatků za ateliér, na prohřešky proti akademismu, které vadí citlivým divákům, na rozmary módy, na koncese, bez nichž zase umělec nezíská souhlas poroty a dalších komisí atd.
23/ *Variété*, díl V, s. 121.
24/ *L'Art Sacré*, červenec 1951, s. 16.
25/ *L'Art Sacré*, květen 1950, s. 6.
26/ Když otec Couturier trávil studijní pobyt ve Vanves v roce 1948, vzpomněl si na slova Henriho Pourrata: „Umělecké dílo je mnohem spíš *zrozeno*, než stvořeno." Viz č. 182.
27/ Viz Poussinův výrok, č. 163.
28/ Souhlasíme s Bazainem, ale Delacroixovi se to stává velice zřídka.
29/ Jean Cassou (1897–1986), francouzský spisovatel, umělecký kritik a básník, posléze hlavní konzervátor Musée national d'Art modern, horlivý stoupenec mírového hnutí Mouvement de la Paix – pozn. red.
30/ „Revoluce a Pravda", IN: *Esprit*, prosinec 1949, s. 947.
31/ Viz anketa provedená Bourniquelem, *Esprit*, červen 1950. [Elvire Jan (1904–1996), ve Francii žijící malířka arménského původu, přítelkyně mimo jiné i Jeana Bazaina. Představitelka abstraktního nefigurálního malířství – pozn. red.]
32/ V rozhlase, Paříž, 10. března 1952.
33/ *Situace moderního umění*, s. 117.
34/ Viz symbolický výrok Bossueta: „Kdybych se u sebe cítil stísněně, ztratil bych polovinu svého nadání."
35/ Kdyby nedošlo ke katastrofám, které si lidstvo chystá, vítězství jeho materialistického ráje by bylo děsivé. Jestliže lidstvo ony katastrofy přežije, stav, na který bude redukováno, si můžeme představit jen jako ještě mnohem horší než jeho stav současný.
36/ Otec Couturier: *L'Art Sacré*, červenec 1950, s. 8.
37/ Rouault: *Divertissement*, s. 56. Následující citace s. 59.
38/ Promluva z 4. září 1950.
39/ Musím se velice ovládat, abych nejmenoval alespoň některé z těchto povýšených a lehkovážných věřících!...

40/ Pokusil jsem se obecně nastínit utrpení v *La Croix du Christ et celle du chrétien*.
41/ Mám na mysli tradiční definici pokoje: „klid řádu".
42/ Pierre Emmanuel (vl. jménem Noël Mathieu, 1916–1984), francouzský křesťanský básník – pozn. red.
43/ *Qui est cet homme?*, s. 235.
44/ *Cahiers de l'Art Sacré*, 7 (1946), s. 35.
45/ L 9,51–56 a Mt 26,53.
46/ *Ukřižovaný* Germaine Richierové.
47/ Už si zkrátka nedovolí patetická díla konce středověku nebo španělského baroka!
48/ Ta je také jedinou odpovědí na přání svatého Otce, č. 189.
49/ Citováno v *Cahiers de l'Art Sacré*, č. 8, 1946, s. 19 a 20.
50/ Hermann Baur (1894–1980), významný švýcarský architekt z Basileje, který postavil několik moderních „halovitých" kostelů, jako např. kostel sv. Mořice a kostel Všech svatých, které Régamey uvádí jako zdařilé příklady ve své knize v části obrazového doprovodu – pozn. red.
51/ Kostel svatého Františka z Assisy (1939–42) v brazilském městě Pampulha projektovaný architektem Oscarem Niemeyerem. Ve své době šokující a kontroverzní stavba neobvyklé formy a provokativních nástěnných maleb Candida Portinariho – pozn. red.
52/ Otto Bartning (1883–1959). Tento nejvýznamnější německý protestantský architekt se proslavil svým kostelem ze skla a oceli na výstavě Pressa v Kolíně nad Rýnem (1928). Důvodem, proč ho Régamey uvádí, jsou spíš ale slavné „nouzové kostely" navržené z lehce montovatelných a demontovatelných dílů, jichž v poválečném období postavil na 48 kusů (1947–1949) – pozn. red.
53/ Emil Steffann (1899–1968), německý architekt, který je dodnes jak teology, tak kritiky architektury ceněný pro své františkánsky jednoduché, výtvarně silné, ale i půdorysně progresivní návrhy kostelů pro katolickou církev. Vedle tajného kostela-stodoly v Boust (1943) je známý především jeho sv. Vavřinec v Mnichově (1955), který svým centrálním uspořádáním *versus populum* předjímá úpravy po II. vatikánském koncilu – pozn. red.

Pie Raymond Régamey OP (1900–1996), francouzský dominikán, který se v roce 1936 spolu s Marie-Alain Couturierem OP stal šéfredaktorem nejvlivnějšího francouzského časopisu o sakrálním umění *L'Art Sacré*. S Couturierem se ve vedení časopisu vzájemně doplňovali. Couturier byl spíše umělecké, rozevláté, intuitivní povahy. Régamey tuto stránku doplňoval vědeckým přístupem, kritikou a pedagogickou systematičností. Vedení časopisu se Régamey vzdal po Couturierově smrti v roce 1954. Své praktické zkušenosti a teoretické znalosti shromáždil a systematizoval ve svém monumentálním díle *Sakrální umění ve 20. století* (*L'art sacré au XX^e siècle*, 1953). Z jeho dalších knih, v nichž převažuje zájem o spiritualitu dominikánskou, řeholní i obecně křesťanskou, uveďme například: *La pauvreté* (1941), *Portrait spirituel du chrétien* (1963, 1988), *La Croix du Christ et celle du chrétien* (1949), *Le Vie religieuse selon Jean-Paul II.* (1981).

Henri Matisse a kaple ve Vence



Norbert Schmidt

Stavba kaple dominikánek ve Vence

Vaše Excelence,
ve vší pokoře Vám předkládám růžencovou kapli dominikánek ve Vence. Omluvte mě, prosím, že Vám tuto práci nemohu předložit sám, zabraňuje mi v tom můj zdravotní stav.

Toto dílo si ode mě vyžádalo čtyři roky soustavné, neúnavné práce a je výsledkem celého mého aktivního života. Přes všechny jeho nedokonalosti je považuji za své mistrovské dílo. Kéž budoucnost tento úsudek potvrdí vzrůstajícím zájmem o tuto stavbu i mimo její vyšší význam.

Spoléhám, Vaše Excelence, na Vaši dlouhou zkušenost s lidmi a Vaši hlubokou moudrost při hodnocení úsilí, které je výsledkem jednoho života zasvěceného hledání pravdy.[1]

Henri Matisse

Tento dopis adresovaný Mons. Rémondovi, biskupu v Nice, přečetl při svěcení kaple 25. června 1951 otec Marie-Alain Couturier OP, hlavní postava poválečné obnovy sakrálního umění ve Francii.[2]

Na začátku příběhu slavné kaple však nestál cílený záměr, ale přátelství řádové sestry Jacques-Marie se slavným malířem. Seznámili se v roce 1942 v Nice, kde se (tehdy ještě jako zdravotní sestra Monique Bourgeois) dlouhé noci starala o těžce nemocného Matisse. Přátelství přetrvalo i poté, co vstoupila do dominikánského řádu. Od roku 1946 pobývala v klášteře ve Vence, kam se přestěhoval do vily Le Rêve shodou okolností i Matisse. Jednoho dne se mu svěřila s nápadem sester, že by si chtěly postavit novou kapli. Ukázala mu obraz Panny Marie, který namalovala, a Matisse jí doporučil, aby z něj udělala vitraj, a dokonce slíbil pomoc při její realizaci.[3]

Stavba kaple se ale dala do pohybu až další náhodou. Na podzim roku 1947 pobýval v klášteře dominikánek mladý bratr Louis-Bertrand Rayssiguier OP. Matka představená mu navrhla, že pokud by se chtěl setkat s někým významným, tak ve Vence bydlí Henri Matisse, kterému se může představit jako jejich „architektonický poradce". Bratr Rayssiguier proto rychle zhotovil skicu kaple, k níž se nechal inspirovat časopisem *L'Art Sacré*, v němž právě vyšlo číslo o moderní švýcarské sakrální architektuře. Byl totiž přesvědčen, že je Matisse „mocen náboženského díla". Doufal, že by ve Vence mohlo vzniknout něco podobného kostelu v Assy, kde otec Couturier spolupracoval s umělci jako Legér, Bazaine, Lipschitz a Rouault. Nápad, že by Matisse výtvarně navrhl celou kapli, předložil Rayssiguier malíři hned při jejich prvním setkání. A osmasedmdesátiletý malíř tuto smělou nabídku od dvacetisedmiletého dominikána spontánně přijal. Z formálního hlediska ho patrně lákalo

zpracování velké plochy, možnost výtvarného „prolomení" prostoru a realizace vitrajových oken, která nikdy předtím nedělal. K plánování kaple byl přizván i otec Couturier. Ten spolu s Rayssiguierem navrhoval jako architekta Le Corbusiera, ale Matisse prosadil jako poradce a odborného garanta Rayssiguierových plánů Augusta Perreta. Ačkoli bylo o tématu výzdoby rozhodnuto rychle – sv. Dominik, Panna Maria a křížová cesta –, hledání pravé formy trvalo dlouho.[4]

Matissův 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. Všechny ostatní prvky jako krucifix na oltáři, kování dveří či dokonce mešní roucha pocházejí také z ruky slavného malíře. Matisse sám neváhá tuto kapli, která je podle jeho slov „vedle katedrál pouhou květinou, ale přesto květinou",[5] označit za své „mistrovské dílo". Kaple je podle mnohých „poselstvím radosti". „Výbuchem čisté, klidné, jednoduché a slavnostní radosti."[6] Přesto je podle Picassa nejkrásnější a nejpřesvědčivější částí kaple křížová cesta.[7] Vybočuje jak z klidné a projasněné dosavadní Matissovy tvorby, tak i z charakteru ostatních částí kaple. Couturier s Picassem souhlasí a dodává, „že zřejmě právě ona nejvíce znejišťuje diváky naší doby". Nejdříve chtěl Matisse výjev znázornit tradičnějším způsobem, ale příběh ukřižování se ho natolik zmocnil, že jednotlivá zastavení zpřeházel – každé zastavení opatřil číslicí a seskupil v jeden obraz. Couturier nabízí vysvětlení, že jde o paralelu k poznámkám, které si člověk načrtává ve spěchu a pod tlakem silných emocí. Ačkoli je nemůžeme snadno rozluštit, působí na nás přesvědčivěji než slova, kterými bychom mohli událost zachytit.

Několik desetiletí po stavbě kaple vybral a sestavil Marcel Billot z archivu otce Couturiera za podpory manželů Menilových a jejich Menil Foundation[8] pozoruhodnou knihu *La Chapelle de Vence – Journal d'une création.* Úryvky rozhovorů s Henrim Matissem, které si zaznamenával bratr Rayssiguier, poznámky z deníku otce Couturiera a veškerou dochovanou korespondenci, skici a další dokumenty poskládal tak, že můžeme takřka den po dni sledovat vznik a realizaci růžencové kaple. Kniha končí smrtí otce Couturiera v lednu 1954, Matisse umírá téhož roku o několik měsíců později.[9] Před čtenářem se tak na více než 450 stránkách odkrývá fascinující svědectví jedinečného přátelství a intenzivní spolupráce při realizaci předního sakrálního díla 20. století.

Níže uvedené úryvky z tohoto *Deníku jednoho díla* vybral Dom Samuel, současný představený kláštera cisterciáků přísné observance v Novém Dvoře, v době, kdy byl ještě převorem ve francouzském opatství v Sept-Fons. Ke kopiím s podtrhanými větami přiložil dopis, ve kterém píše: „Četl jsem tuto knihu v létě roku 1994, dříve než bylo možné vůbec pomyslet na to, že jednoho dne založíme klášter. To, co mě zajímalo, nebylo estetické hledisko, ale analogie mezi snahou umělce a snahou mnicha."[10]

Napadlo nás, že vybrané úryvky nejsou jen historickou sondou do dění při vzniku kaple francouzských dominikánek na přelomu 40. a 50. let. Úryvky nám totiž nabízejí především unikátní vhled do konkrétního setkání a prolnutí světa náboženství se světem umění. Navíc vhled hned dvojitý. Zaprvé nám zevnitř zachycují setkání světoznámého malíře (který do té doby nebyl se sakrálním uměním vůbec spojován) s úkolem ztvárnit kapli. Zadruhé nám odkrývají pohled cisterciáckého mnicha, který knihu o kapli ve Vence bere do rukou se zkušeností *lectio divina*. Úryvky také nepřímo osvětlují pohnutky a myšlení mnichů, kteří na přelomu století postavili klášter v Západních Čechách. Požádali jsme proto Dom Samuela, zda by nemohl svůj pohled trochu více přiblížit, a on nám k naší velké radosti vyhověl.

POZNÁMKY:

1/ *L'Art Sacré* 1951/11–12, s. 3–4; česky vyšlo též v knize Henri Matisse: *Pozdní texty*. Praha, Arbor vitae 1999, s. 75. Tento překlad Jitky Hamzové zde citujeme.

2/ O otci Couturierovi viz více i v článku Norbert Schmidt: „‚Duch vane, kam chce.' Portrét Marie-Alain Couturiera OP". IN: *Salve* 2004/4, s. 55–75. Zde naleznete i další odkazy na cizojazyčnou literaturu.

3/ V roce 2003 natočila profesorka Barbara Freed dokumentární film *A Model for Matisse*, který přibližuje stavbu kaple ve Vence právě z pohledu sestry Jacques-Marie.

4/ Henri Matisse – M.-A. Couturier – L.-B. Rayssiguier: *La Chapelle de Vence. Journal d'une création*. Paris, Cerf 1993, s. 11–29.

5/ Marie-Alain Couturier OP: *Die Freiheit des Christen*. Gespräche mit Braque, Matisse, Picasso. Tagebuch 1947–1954. Mainz, Mathias-Grünewald-Verlag 1964, s. 176.

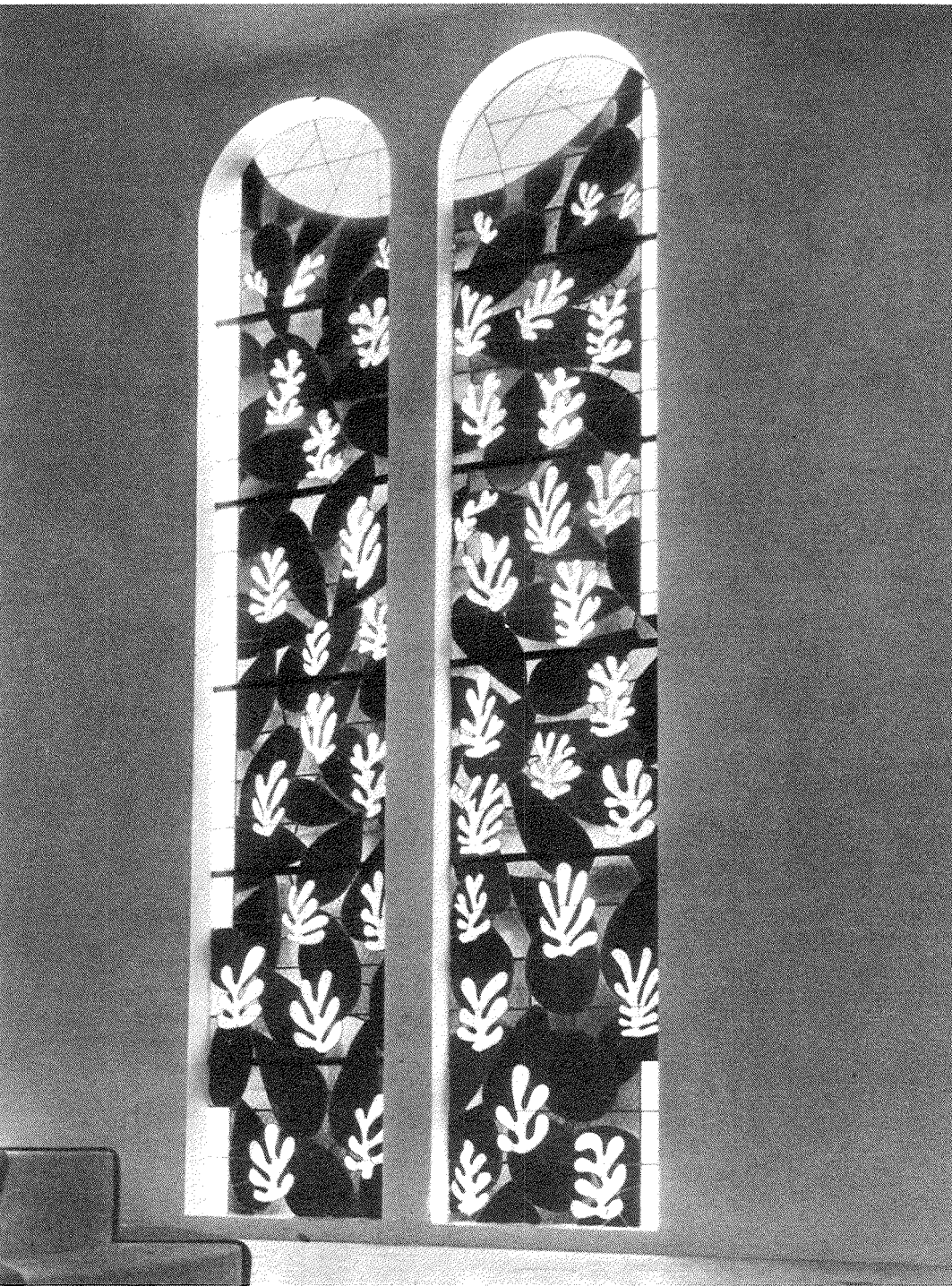
6/ Henri Matisse – M.-A. Couturier – L.-B. Rayssiguier: *La Chapelle de Vence. Journal d'une création*. Paris, Cerf 1993, s. 8.

7/ Marie-Alain Couturier OP: *Die Freiheit des Christen*. Gespräche mit Braque, Matisse, Picasso. Tagebuch 1947–1954. Mainz, Mathias-Grünewald-Verlag 1964, s. 149.

8/ Manželé Menilovi podporovali jak stavbu kaple ve Vence a kostel v Assy, tak i později kapli Marka Rothka v Houstonu.

9/ Bratr Rayssiguier zemřel ve věku třiceti šesti let v roce 1956.

10/ Dopis Dom Samuela z 29. 4. 2006.



Dom Samuel OCSO

Modlitba a kultura
Matissovy myšlenky – pomoc pro modlitbu?

V létě končí noční chórová modlitba několik minut před čtvrt na pět. Bratři se ještě půl hodiny v kostele tiše modlí. Po modlitbě *Anděl Páně* zůstávají někteří dál v kostele, jiní si odcházejí číst do skriptoria... Klášter se noří do ticha.

„Celý život jsem se řídil tím, co jsem dělal, nikoli tím, co jsem si myslel..."
„Jsem stále sám, jen sám se sebou."

Při četbě těchto a následujících úryvků by čtenář mohl snadno upadnout do vážného omylu, kdyby se snažil odpovědět na otázku, co asi přináší mnichovi četba knihy *Journal d'une création* (*Deník jednoho díla*), spjaté se vznikem kaple ve Vence, kterou vytvořil Henri Matisse, a proč by vůbec měly být zajímavé pro člověka, kterého Bůh povolal k životu ve své blízkosti. Že by byl smysl pro umění a pro krásu nutný k tomu, aby člověk mohl být křesťanem či mnichem? To asi ne. Architektonická krása kláštera v Novém Dvoře přece netvoří nutnou součást mnišského života. Taková krása přichází jako nezasloužený, vedlejší a nepodstatný dar obohacující život zasvěcený modlitbě – a ta není nepodstatná, ale naopak naléhavě a nutně potřebná.

Na druhé straně je sotva možné se zavázat k vytrvalosti v životě zasvěceném modlitbě a přitom zanedbávat autentické hodnoty, které kultura přináší. To je samozřejmé a mniši se podle toho řídí především v praxi (mladí muži dostávají po vstupu do kláštera do rukou nejenom knihy o duchovním životě, ale i takové, které jejich osobnost a znalosti rozvíjejí v mnoha jiných oblastech). Teoretická úvaha je však také na místě: může se člověk, kterého Bůh povolal k životu v klášteře, zajímat o dílo a osobnost Henriho Matisse? A jakým způsobem? Měl by se vůbec o podobná témata zajímat? Proč?

Odpověď na tuto otázku by vyžadovala důkladnou úvahu o povaze modlitby. Pokusme se ji krátce načrtnout. „Tajemstvím všech tajemství není tajemství Vtělení, ani tajemství Vykoupení, ba ani tajemství Nejsvětější Trojice – ta všechna jsou odvozena od Boha. Tajemstvím všech tajemství je říci ‚Bůh', aniž by člověk věděl, co to znamená ‚říci', je to milovat Boha, aniž by člověk věděl, koho má rád."[1] Copak může člověk doufat, že pozná Boha a bude s ním hovořit, když naše civilizace za celá staletí nevyčerpala ani tajemství vzájemného poznání a rozho-

voru dvou bytostí, které mají stejnou přirozenost? Copak můžete jako člověk doufat, že budete milovat Boha, když je tak obtížné milovat ty, kteří se nám podobají a žijí vedle nás? Prvořadým tajemstvím křesťanského zjevení je tajemství setkání člověka s jeho Bohem.

Je poměrně snadné přijmout fakt, že Bůh existuje a že nás miluje. Každý člověk dobré vůle si může najít přístup k Bohu chápanému jako Prozřetelnost. Ale Bůh jako přítel? Bůh, kterého můžeme milovat? Kdo by si mohl dělat nárok na takovou zkušenost? Už vytvoření správného vztahu k otci, k učiteli, k bratrovi je velmi citlivou věcí..., a my bychom chtěli vstoupit do vztahu s Kristem, s Bohem? Mnich, který se zavazuje k životu zasvěcenému modlitbě, se nemůže vyhnout otázce realismu svého vztahu s Kristem, naším Bohem. Má povinnost zvážit obtíže spojené s tímto vztahem. Jak je třeba se připravit, abychom ve všech dimenzích svého osobního bytí začali rozvíjet podstatný a tajemný vztah se svým Pánem? Copak není nebezpečí, že toto zasvěcení zůstane povrchní, že se jednoho dne vyčerpá a pak odumře, protože nemělo dost hluboké kořeny?

Četba díla, jako jsou texty vzniklé během stavby kaple ve Vence, hraje svou roli v tomto zapouštění kořenů. Čím je osobnost člověka rozvinutější, čím pevnější má základ, tím stabilnější oporu v něm nalezne milost. Rozvíjení osobnosti se nemusí dít zrovna způsobem, který se líbí světu. Svatý Benedikt Labre,[2] žebrák a poutník, měl velké srdce a heroickou vytrvalost, byla to silná osobnost – ale možná, že svět se na něj díval jinýma očima. Jakmile se dá člověk svobodně do služeb něčeho velkého, dostává se jeho životu netušených kvalit, aniž by on sám o tento vzestup usiloval. A jestliže má tato velká věc nadpřirozenou dimenzi, budou ji mít získané kvality rovněž. To nejvznešenější, co v sobě máme – schopnosti našeho rozumu, naše žízeň po spravedlnosti, tvůrčí schopnosti, hledání krásy, dynamismus lidské lásky, pokora –, to vše jsou Boží dary, které přitahují jiný, hlubší dar, dar milosti. Milost se prolamuje do našeho lidského života a otevírá naší existenci „nové horizonty", jak řekl papež Benedikt XVI.[3] Kdyby neexistoval žádný vztah mezi přirozenými lidskými skutečnostmi a skutečnostmi nadpřirozenými, Boží tajemství by nám nemohlo přinést žádné poznání a žádnou vnitřní proměnu. Tak tomu ale není. Naopak, lidské skutečnosti nabízejí milosti jakoby prostor ke vtělení.

Solidní život modlitby je nutným základem pro vytvoření vztahu k neviditelnému a nevnímatelnému Bohu skrze Ježíše Krista, který viditelný je – ve svém historickém působení a v účincích svátostí. V obou případech nám cestu otevírá víra. Co je to ale modlitba? Svatý Tomáš prý učí, že se člověk nemá modlit moc dlouho: „Non debet esse oratio diuturna." Opravdu podivné tvrzení, myšlené ovšem jako vtip! Vždyť tento text se nachází v jedné z námitek k otázce, v jejímž rámci sv.

Tomáš dokazuje pravý opak.[4] Staré spory, starý a bohužel hluboce zakořeněný odpor k dlouhé modlitbě.

Modlitba, tajemství sjednocení

Vzájemný vztah Boha a člověka je možný, protože je člověk schopen obrátit se na Boha s prosbou o to, co mu schází. Stejně tak mnišské povolání – zasvěcení vlastního života přátelskému vztahu s Kristem skrze modlitbu – se jako každá modlitba, ba dokonce i modlitba pochybně věřícího člověka vyslaná v panickém strachu, vždy rodí z nejasného, ale jistotného nahlédnutí velké vzdálenosti mezi dvěma dobry: „Bez Boha by můj život neměl žádný smysl, Bůh dá smysl mému životu; už nemůžu dál, Pán mi pomůže." Milost vždy přispívá k tomu, aby člověk tuto vzdálenost zahlédl, důležité však je, aby se takové zahlédnutí stalo skutečným poznáním. Pak už se obracíme k tomu, který nám žádané dobro může dát, a naším pohybem k Němu vzniká kontakt. Definici modlitby tedy musíme hledat v oblasti činnosti, která má tajemnou povahu sjednocení.[5]

Jak si může ten, kdo se modlí, uvědomit, že jisté dobro, které pro něj až dosud bylo cizí a nedosažitelné, skutečně existuje a je mu nabízeno? Jak zajistí, aby toto dobro bylo pro něj stále přitažlivé? A jestliže je toto dobro absolutní, přiřkne mu takovou hodnotu, že se jeho touha zaměří výlučně na něj? Spočívá-li toto dobro v jistém spojení a nabízí-li již nyní sama modlitba možnost tohoto spojení, jak se vtělí do konkrétních činů lidské osoby v čase, vezmeme-li v úvahu nestálost lidských tužeb?

Protože afektivní tíhnutí je žádostivost, která vychází ze smyslového nebo rozumového, přirozeného nebo nadpřirozeného poznání, je toto tíhnutí vždy výsledkem nějakého uvažování (meditace nebo kontemplace).[6] Tyto termíny tedy zdůrazňují poznávací aspekt. Zbožnost je aktem vůle, který nás vede směrem k Dobru poznanému inteligencí ve víře. Zbožnost v sobě může člověk rozněcovat – a tím podepřít svou modlitbu – úvahami o Boží velikosti nebo o tom, jak velmi Boha potřebuje.

Bůh nás k sobě přitahuje nejen prostřednictvím samotných duchovních pravd víry, holých a bez příkras, ale i skrze přirozeně poznávané skutečnosti, které se nějak dotýkají našeho citu – skrze bídu a bloudění současného světa, nemoc a utrpení, prázdno, jemuž náhle stojíme tváří v tvář, krásu liturgie, harmonii a jednotu křesťanské nauky, vznešenost církve (a ubohost jejích služebníků), příklady některých velkých duchů, ať už jde o křesťany, či ne, třeba takových, jako je Matisse... Úkolem zbožnosti je spojit do jednoho svazku, do jednoho pevně svázaného snopu všechny tyto prvky, aby se staly oporou naší věrnosti.

Neoddávejme se snům!

Následující desetiletí budou obtížná. Pokud nedojde k zázraku – a bylo by nemoudré na něj čekat se založenýma rukama –, bude se křesťanské společenství, tedy pevné jádro praktikujících křesťanů, dále zmenšovat. Ještě jsme nesestoupili až na dno. A přesto je obroda možná. Musíme v ni doufat a všemi silami na ní pracovat. Chceme-li překonat nadcházející těžká léta, nevystačíme si s pouhou nábožností. Nezbytnou výbavou bude duchovní život opřený o silnou a otevřenou kulturu, o teologii věrnou víře církve a o praxi dlouhé a vytrvalé modlitby. Kdo nebude žít duchovním životem, bude smeten. Duch svatý osvítí ty, kteří budou žít v Boží blízkosti, a ochrání je na každém kroku. Kristus bude žít s nimi, den za dnem, až do konce světa. Léta, která nadcházejí, budou pro ně těžká a nádherná.

Z francouzštiny přeložil Oldřich Selucký.

POZNÁMKY:

1/ Dosud nepublikovaný text francouzské básnířky Marie-Noelle (1883–1967), který Benoît Lobet cituje IN: Hector Bianciotti – Benoît Lobet: *Lettres à un ami Prêtre* [*Dopisy příteli knězi*]. Paris, Gallimard 2006, s. 166 a 167.

2/ Svatý Benedikt Labre, Francouz, žil v 2. polovině 18. století. Po několika neúspěšných pokusech o vstup do kláštera (mimo jiné i v Sept-Fons) se stal poutníkem a až do své smrti putoval z jednoho poutního místa na druhé.

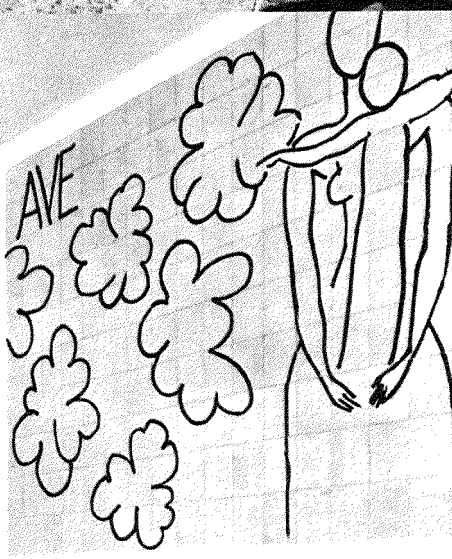
3/ Encyklika *Deus caritas est*, č. 1 a 28.

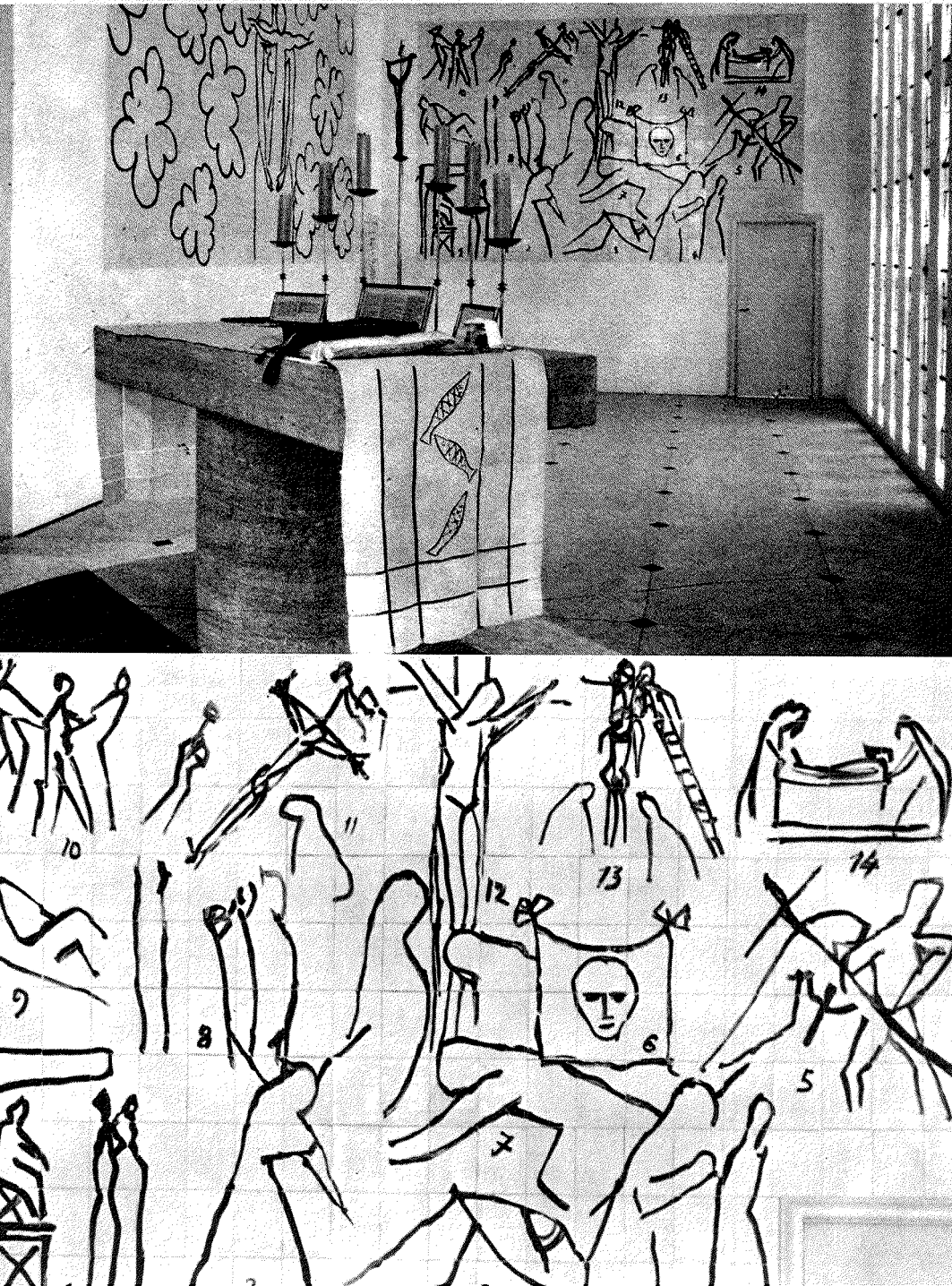
4/ IIaIIae, 83, art. 14, obj. 1: „Modlitba nemá být dlouhá."

5/ Srov. IIaIIae, 82 (*De devotione*) a 83 (*De oratione*).

6/ Srov. IIaIIae 180, 3, ad 1, kde lze nalézt definice termínů *contemplatio*, *meditatio* atd. Pozor na podsouvání neplatných významů – ještě nejsme v období *Devotio moderna* a sv. Ignác ještě nenapsal svá *Duchovní cvičení*; kontemplace, o níž se tu hovoří, není kontemplací sv. Jana od Kříže!

Dom M.-Samuel OCSO (* 1954), Francouz, vzděláním stavební inženýr. Na konci dospívání ztratil víru, znovu ji přijal společně s nenadálým a naléhavým povoláním k mnišskému životu. V roce 1983 se stal novicem v klášteře Sept-Fons a během formace dosáhl korespondenčními kursy licenciátu z filozofie. V roce 1990 se stal knězem, o rok později byl jmenován převorem. V té době začali do kláštera přicházet první Češi. Společně s nimi byl v roce 1998 pověřen přípravou založení nového kláštera. Od roku 2002 je představeným v klášteře Matky Boží v Novém Dvoře u Plzně. V *Salve* s ním vyšel rozhovor „Nesložili jsme slib minimalismu!". IN: *Salve* 2004/4, s. 91–102.


AVE



Úryvky z *Deníku jednoho díla*

První setkání bratra Rayssiguiera s Henrim Matissem, Vence 4. 12. 1947
„A tak sbírám materiál, zpracovávám jej a dávám mu řád, ale jakmile je obraz hotov, zdá se mi, že jsem ho nevytvořil já, ale Bůh."

[...]

„Ale Mistře, nepřivádí vás tento způsob práce (pro sebe jsem si říkal ‚toto tušení Boha ve vaší práci', neboť jsem u něj pochyboval jak o Bohu, tak zejména o způsobu, jak k němu dospěl) sám od sebe k námětům zjevně náboženským, ke křesťanské ikonografii?"

„Ne. Jestliže chci ztvárnit křesťanské náměty, jsem to já, kdo je maluje."

[...]

To má nepochybně svůj původ v tom, že nemá křesťanského ducha; kdyby byl proniknut křesťanským životem, šlo by mu to samo od sebe, stejně jako maluje jiné věci, které tryskají z jeho přirozeného estetického života.

Z deníku otce Couturiera 7.–9. 7. 1948
„Celý život jsem se řídil tím, co jsem dělal, nikoli tím, co jsem si myslel..."

Z rozhovoru Henriho Matisse, bratra Rayssiguiera a Auguste Perreta 22. 7. 1948
Některé galerie vytvořily sbírku peněz pro mladé malíře, aby jim umožnily používat kvalitní barvy. Matisse se k tomu vyjádřil: „Marquet říkal: namaluju kytky blátem z ulice." (poznámka Lydie Delectorské)

Z deníku otce Couturiera 17. 9. 1948
„Kdysi jsem toužil po tom, abych byl slavný, ale teď už pro mě sláva nic neznamená, nic mi nepřináší: jsem sám se sebou. Navíc ti, kteří o mně mluví dobře, pak dva dny nato říkají to samé o lidech, kteří nemají žádný talent."

Z deníku otce Couturiera 5. 10. 1948
Matisse (pracovní schůzka). – Když začal drobné skici perem, zmocnil se ho nesnesitelný neklid. Lydia mu řekla: „No tak, nebuďte tak podrážděný." Reagoval dost prudce: „Nejsem podrážděný, ale mám trému." Atmosféra byla jako na operačním sále. Lydia sedící na pelesti postele s tím nebo oním nástrojem v ruce, s tuší, papíry a přenosným stolkem. On kreslící bez jediného slova, bez jakéhokoli vzrušení, avšak v této jeho nehybnosti bylo krajní napjetí.

Henri Matisse v rozhovoru s bratrem Rayssiguierem 13. 11. 1948
Courthion, který se divil, že nebyl známý, přestože měl za sebou padesát knížek, mi řekl, že u mě nachází určitý pracovní postup. Řekl jsem mu na to:
„Není víc způsobů práce: pracujte opravdově."
[...]
„Ano, jsou to snaživci, ale ve svém důsledku dojdou jenom k něčemu velmi obecnému, je to jako osobní vlak. Jejich metoda je nechat vybuchnout všechno hned ze začátku. Já ale ze sebe svlékám zbytečné šaty kousek po kousku. Před čtyřiceti padesáti lety jsem šel za něčím, co mě přitahovalo, jako bych bloumal ze strany na stranu údolím, které nás odděluje od Vence; ve skutečnosti jsem tápal v temném lese, kterým jsem došel až k dnešku, aniž bych věděl předem, kam vlastně jdu."

Henri Matisse v rozhovoru s bratrem Rayssiguierem 23. 11. 1948
16:30–17:30 reportéři. Po jejich odchodu mi řekl:
„Nemám rád slávu. Byli to lidé, kteří mě neznají a kteří na mě kašlou, neviděli nic, co jsem udělal..."
[...]
Maillol řekl na začátku století Matissovi: „No tak, Matissi, stejně nebudeme nikdy tak slavní jako Félix Potin!" (poznámka Lydie Delectorské)

Z deníku otce Couturiera 25.–30. 11. 1948
Sám cítí, že dospěl k jisté vyšší rovině: co mě nyní zajímá, je to, zda tento kontakt s posvátným vnese do jeho „tvoření", a tedy do jeho výtvarných děl jako takových, nový rys náboženskosti a posvátna; ony neznatelné nuance, díky nimž akt pojatý „nábožensky" není již v samém provedení linií a objemu totožný s aktem pojatým smyslově. Jak ovšem rozlišit, natož definovat takové věci?

Henri Matisse v rozhovoru s bratrem Rayssiguierem 6. 1. 1949
Je otázkou, v čem spočívá šílenství. „Je to jen nedostatek uspořádání a spojitosti: vezměte si obrázky šílenců: vždycky vypadají stejně."
[...]
Potřeba říkat lidem pravdu.
„Vždycky jsem naléhal: řekněte mi, že jsem hlupák, jestli si to myslíte, ale řekněte mi to."
„Vyčítám si někdy to, co jsem udělal špatně: nemohu se toho zbavit."
[...]
„Učili mě, že je třeba snášet chyby ostatních mlčky..."

Henri Matisse v rozhovoru s bratrem Rayssiguierem 9. 2. 1949
„Výsledek je pro mě záhadou. Já, který jsem vždycky usiloval o poznání vlastního pracovního postupu, si to neumím vysvětlit. Mám dojem, že to vytvořil někdo jiný."
[...]
„Všechno, co je krásné, je jednoduché."
„Všechno, co je vážné, je náboženské."

Z deníku otce Couturiera, polovina února 1949
Tak jsem si postupně mohl během svých setkání s Braquem, Matissem, Picassem a Chagallem ověřit všechno to, co jsem si už tak dlouho myslel a co jsem říkal o umělecké tvorbě: totiž že je iracionální, neúmyslná a čistě spontánní. Vnitřní pravidla každého díla závisejí na kánonu univerzální krásy, který je sám o sobě stejně nepostižitelný jako individuální krása každého díla, a vyjádřit se dá pouze *analogicky*. „To, co je v umění možné říci slovy, se nepočítá." (Matisse)

Posledně, u Matisse. Poté, co podruhé zavrhl velkou kresbu návrhu vitráže za oltářem ve Vence, jsem jej našel před balicím papírem, na němž byly načrtnuty železné kontury a vnější obrysy... Zjevně neměl žádný nápad, vůbec nevěděl, co bude dělat. Zeptal jsem se ho, co teď. Řekl mi: „Pravděpodobně začnu jednou barevnou skvrnou, a to ostatní přijde potom." Stále trvá (ovšem vůbec ne dogmaticky, spíš jako dělník) na této živoucí, organické jednotě tvořícího se díla.

Henri Matisse v rozhovoru s bratrem Rayssiguierem 11. 3. 1949
„Je třeba vyčkat, pravda se nakonec vždycky prosadí."

Henri Matisse v rozhovoru s bratrem Rayssiguierem 20. 3. 1949
„Všichni si myslí, že tyto změny jsou jenom můj rozmar, ale není to pravda..."
[...]
„Hledám... Už jsem to dodělal, nemůžu už nic přidat. Jsem z toho trochu rozhozený; je to nepříjemné, nemám z toho žádný pocit uspokojení."
[...]
Pracuju, moje cesta je namáhavá a křivolaká, a když jsem u konce, mám pocit, že jsem přede dveřmi výsledku... A jakmile se znovu vydám za obrazem, musím začít nanovo.
[...]
Obrazy, které jsem dokončil, nechávám tak, abych na ně viděl. To je největší zkouška: když si všimnu nějakých nedostatků, opravím je, a pokud to nejde, nechám je tam.

Z deníku otce Couturiera 31. 3. 1949
Někteří dnešní mladí umělci neumějí najít svůj výraz, protože slova, která by mohli použít, jsou nevyhnutelně slova Picassova, Matissova, Rouaultova a Braquova. Odpověděl: „Tak je to ale vždycky se všemi generacemi. Všechno bylo vyřčeno, a právě přes tuto zeď se každá generace snaží dostat. Právě proto, že vás svírá zeď, hledáte dál."

Co se dá tedy poradit mladým zoufalým umělcům? „Hodně pracovat... Rodin říkal, že je třeba pracovat mnoho hodin denně. Zeptal se jednoho svého žáka, co v poslední době udělal, a ten mu řekl: ‚Neudělal jsem nic, ale hodně jsem přemýšlel.' Na to Rodin reagoval: ‚Dávejte si pozor: ve dvaceti letech má člověk v hlavě spoustu hloupostí. Je třeba pracovat skromně.'"

Z deníku otce Couturiera 1. 4. 1949
Jednoho dne jsem kreslil lilie (pro *Mallarmého*), aniž bych dost dobře věděl, co dělám. V tom okamžiku zazvonil u dveří Pierre. Křikl jsem na něj: „Teď sem nechoď, běž pryč a přijď potom." Nejmenší rozptýlení totiž může všechno pokazit.

Henri Matisse v rozhovoru s bratrem Rayssiguierem 2. 4. 1949
Jacqueline mi řekla, že se jí Matisse ptal, proč jsme se včera tak „vybavovali", když mluvil s otcem Couturierem nad podkladovými kresbami Křížové cesty. On totiž pracuje vždycky vznešeně, potichu a usebraně.

Dopis Henriho Matisse bratru Rayssiguierovi 3. 4. 1949
„Vždycky trvám na tom, že nejdůležitější je spoléhat se na skutečně schopné lidi – a ne na obdivovatele, byť by styky s nimi byly jakkoli příjemné."
(poznámka Lydie Delectorské: Bratr Rayssiguier občas prožíval dlouhá depresivní období, během nichž, přestože byl pro výstavbu kaple zapálen, bez uvedení důvodů po celé týdny nic neudělal. Matisse to rozčilovalo. Jelikož od své operace v roce 1941 žil jako člověk, který „je jednou nohou pryč", každá ztráta času pro něj byla neúnosná, zejména když neznal její příčinu. Pro něj byla kaple to nejdůležitější. Uvědomoval si, že to bude událost ve světovém umění, a domníval se, že by se všichni zúčastnění měli bezvýhradně obětovat, tím spíš řeholníci, kterých se to týká dvojnásob.)

Henri Matisse v rozhovoru s bratrem Rayssiguierem 12. 4. 1949
„Mistře, co třeba, když se mi nějaká malba zdá skutečně velmi špatná a její autor se mě ptá, co si o ní myslím. Co mu mám říct? Když mu řeknu pravdu, zraním ho."

„Řekněte, že je to zajímavé. Jen velmi málo lidí si zaslouží, abychom jim říkali pravdu. Vaše odmítnutí by mohlo některé lidi zcela odrovnat a neměli by odvahu pokračovat."

[...]

„Když nejste z branže, budou se k vám chovat, jako že tomu vůbec nerozumíte; a když jste, budou si o vás myslet, že z vás mluví žárlivost, a budete tam, kde jste byli."

„Nechte lidi, aby si na to přišli sami; nic jiného s tím nenaděláte."

„To není žádné řemeslo; je to, jako byste hodili dítě do vody."

„Někteří malíři celý život neúspěšně hledají: to proto, že mají víc inteligence než citu."

Henri Matisse v rozhovoru s bratrem Rayssiguierem 7. 5. 1949

Přijel do Nice: celý měsíc pršelo. Udělal několik portrétů. A pak jednoho dne déšť ustal a udělalo se nádherné světlo. Světlo v Nice má tu zvláštnost, že všechno, co je vystaveno slunci, je pohlceno, jakoby šedé, a to, co je ve stínu, je barevnější než to, co je na slunci.

Henri Matisse v rozhovoru s bratrem Rayssiguierem 25. 5. 1949

„Cézanne není impresionista."

Když jsem se jednou zeptal otce Pissara, kdo je to impresionista, řekl mi: „Impresionista je člověk, který nikdy nenamaluje jeden obraz dvakrát; klasik naopak dělá celý život to samé."

[...]

Klasik usiluje o stále stejnou rovnováhu hmoty. Maluje pořád znovu jeden obraz, jako by to byla modlitba, která ho uvádí do vytržení.

[...]

„Nejprve," řekl, „začínám deskriptivní kresbou; to trvá řekněme tak jednu hodinu ze dvou hodin sezení. Zajímají mě hlavně vztahy mezi věcmi: z toho vzniká vnitřní obraz (ukazuje si na lebku), který se prosazuje."

Henri Matisse v rozhovoru s bratrem Rayssiguierem 29. 5. 1949

Je nutné vytyčit si ty správné zásady a držet se jich, jako například ty, o kterých jsem s vámi mluvil včera: *dělej dobře to, co děláš*, a nebo *žádné výmluvy*. Nebýt jako někteří mladí malíři, kteří se dožadují práce s nejdražšími barvami. Byl jsem vždycky kritizován, odsouván na okraj, a stále ještě trochu jsem. A pokaždé, když mě kritika stíhala, jsem se pouštěl do práce s ještě větší vervou. Ostatní se utíkali ke katolíkům, k židům nebo svobodným zednářům, já jsem zůstával se svou prací.

V okamžiku, kdy bych neměl už ani jednoho odpůrce, bych se začal nudit: už bych neměl nikoho proti sobě... Bylo by to jako boxovat do prázdna."

Henri Matisse v rozhovoru s bratrem Rayssiguierem 12. 6. 1949

„Jsou to akademici a zaslouží si školský přístup. Dozajista vedou nekonečné diskuze o tom, jak pomocí *plošně položených barev*, jak tomu říkají, vytvářím prostor."

[...]

„Na člověka jde z takového moderního umění skutečná panika."

„Je děsivé, jak je to jednoduché."

„Je pravda, že Cézanne na konci svého života doporučoval pracovat pouze s jednoduchými geometrickými tvary?"

„Ano, říkal, že vše je možné redukovat na krychle a koule. Tento výrok je ovšem třeba zasadit do kontextu, ve kterém ho pronesl, totiž v opozici (aby provokoval). Když jsem se zeptal Picassa, co je to kubismus, řekl mi: ‚Kubismus? To nevím, zeptejte se Juana Grise.' Bezvýznamní malíři potřebují nálepky, aby se mohli zařadit."

Henri Matisse v rozhovoru s bratrem Rayssiguierem 22. 7. 1949

O mladých malířích mi řekl, že chtějí uskutečnit všechno okamžitě, to že je jejich nejvlastnější cíl, a proto je jejich umění špatné. V rámci svého osobního vývoje si uvědomoval, že nikdy nemohl postupovat rychlejším tempem; prostě „držel krok". A kdyby mu někdo řekl, že za osmačtyřicet hodin zemře, stejně by nemohl pracovat rychleji. „Věší se na větve, místo aby stavěli na kořenech." Říkal také, že velmi dobře rozumí tomu, že se chtějí odlišit od předchozí generace.

Henri Matisse v rozhovoru s bratrem Rayssiguierem 27. 9. 1949

Zeptal se mě na můj názor na Picassovu výstavu, kterou jsem viděl. Když jsem mu řekl, že na mě nezapůsobila vůbec tak plným a vyčerpávajícím dojmem ani dokonalostí prostředků jako obrazy Matissovy, odvětil, že Picassovy obrazy vykazují velkou snadnost, která je z nich cítit.

[...]

Řekl mi, že tomu, co Picasso dělá v poslední době, „chybí hutnost. Je to jenom takové tlachání. Ale neříkejte nikomu, že jsem to řekl. Je to pro mě krásná romance (hlavně jeho modré a růžové období)."

Henri Matisse v rozhovoru s bratrem Rayssiguierem 9. 1. 1950

Mluvili jsme o tom, jak lidé reagují na jeho věk. O způsobu, jak se lidé chovají k někomu, komu je osmdesát: „socha", „už se nevyvíjí"...

„Když říkám, že se ještě vyvíjím, nechtějí mi věřit."

Henri Matisse v rozhovoru s bratrem Rayssiguierem 17. 2. 1950
Křížová cesta: prohlédl ji v té fázi, v jaké jsem ji viděl tenkrát, a řekl si, že už je hotová; s úlevou znovu ulehl. A pak se k ní znovu vrátil a tu a tam něco opravil.
[...]
Opakoval mi, že potřeba vrátit se k tomu, co namaloval, k němu přichází zevnitř a že ji musí poslechnout: „Je to úsilí vězně, který se osvobozuje."
[...]
Vyjádřil se, že to [křížová cesta] má náboj.

Z deníku otce Couturiera 29. 2. 1950
„Umělci mají schopnost tlumočit události své doby, dělají to však pomocí znaků, které nejsou čitelné pro všechny..."
[...]
„Co si myslíte o Picassovi?" Odpověděl jsem: „Vážené slečny, neberte Picassovy obrazy na lehkou váhu. Je třeba je brát velmi vážně. Toho muže znám už čtyřicet let. To, co dělá, dělá vlastní krví."

Z dopisu Henriho Matisse otci Couturierovi 27. 2. 1950
Křížová cesta je dokončena. [...] „Obávám se, že tento obraz nebude dobře přijat. [...] Je z něj cítit drama. Je to Kalvárie koncipovaná podobně jako kalvárie bretaňské. Hodně jsem jí získal. Její provedení je opravdu velice hrubé, většinu lidí, kteří ji uvidí, nejspíš odradí. Bůh mi ovšem vedl ruku. Co jsem měl dělat? Jedině se sklonit – ostatním se to však těžko vysvětluje."

Z dopisu Henriho Matisse otci Couturierovi 21. 3. 1950
„Můj rozum mi zakazuje se tím příliš trápit, neboť jsem na tom [kapli] neudělal nic ‚o vlastní vůli', totiž aniž bych to, co dělám, necítil jako nutné. Dosáhl jsem konce cesty, která se pro mě měnila ve slepou uličku."

Z dopisu Henriho Matisse otci Couturierovi 27. 4. 1950
„Milý otče, po potížích vlastních každému úsilí se blížíme k vítěznému konci."

Z deníku otce Couturiera 28. 8. 1950
Matisse mi vyprávěl rozhovor, který vedl s Cortotem, když maloval jeho portrét. Řekl mu, že by muselo být úchvatné slyšet Beethovenovu *9. symfonii* provedenou samotným Beethovenem. „To sotva," mínil Cortot, „nebylo by na tom zajímavého vůbec nic." Geniální dílo přesahuje představu, jakou o něm má sám autor: teprve další, mimořádně (a jiným způsobem) nadaná osoba pak dokáže odhalit všechnu jeho velikost.

Z deníku otce Couturiera 18. 2. 1951
Matisse. – „Chcete se věnovat malbě? Tak si nejprve vyřízněte jazyk, protože od teď se budete vyjadřovat jenom štětcem."

Z deníku otce Couturiera, duben 1951
Ti, kdo měli to štěstí a tu čest poznat blíž Matisse v oněch čtyřech letech, kdy dnem i nocí vznikala kaple – nejprve ovšem v jeho nitru, v tajemství jeho duše –, ti vědí, jak se měsíc za měsícem, týden za týdnem postupně rodil jeden projekt za druhým, které se za cenu mnoha obětí neustále zjednodušovaly.

[...]

Ostatní řeknou: „Tak to je jenom tohle?" Ano, je to jenom tohle, je to *už* jenom tohle: vše ostatní bylo cestou obětováno, zanecháno na jejím okraji, aby bylo možno dojít dál a výš.

Z deníku otce Couturiera 23. 6. 1951
„Můžete být na sebe hrdý." Odpověděl: „Jsem spokojený, ale *nikdy* jsem nebyl hrdý na to, co dělám. Pokaždé, když jsem na něčem pracoval svými deseti prsty, jak nejlépe jsem uměl, vložilo se do toho najednou cosi, co se mnou nemělo nic společného, co přicházelo odněkud jinud a dílo dokončilo. Člověk dělá, co může, a v okamžiku, kdy je u konce, přijde jakási nebeská síla dílo završit... Příště ovšem musíte začínat znovu. Mějte důvěru, pokračujte kupředu, ono to zase cestou přijde."

O svých rodičích: „Všechno, co jsem udělal, pochází od mých původců, skromných, ale upřímných lidí bez velkého majetku."

„Celý život jsem se vyhýbal lži, abych se do ničeho nezamotal: na lhaní jsem nebyl dost vychytralý."

O Picassovi: „Obrací se zády k vlastní pravdě: jako jemný muž by chtěl být sedlákem, kterému čouhá sláma ze dřeváků."

Paní Lydia mu říká: „Nepomlouvejte tak toho Picassa..." Nemyslím si ale, že by se o takové poznámky dělil s každým. Ví, že já to nepustím dál.

Vyprávěl mi, že ho minulý týden navštívil Picasso s Françoise. Přinesl mu ukázat deset velkých krajin a chtěl slyšet jeho názor. „Deset krajin! Musel prožívat asi skutečně velkou krizi..."

Z deníku otce Couturiera 9. 8. 1951
Matisse. – „To je skutečně zajímavé! Neřídíme věci, jsme sami řízeni. Jsem pouhý služebník."

Ohlas, jaký mělo Matissovo umění ve světě, by nebylo možné vysvětlit, kdyby tento muž nedosáhl určitého stupně dokonalosti: a této dokonalosti dosáhl vlast-

ním uchopením možností a síly malby, ještě spíše však hrdinským vědomím toho, co taková ryzost prostředků a možností vyžaduje v díle a životě. Matisse náleží k těm v posledku velmi vzácným lidem, pro které účel nikdy nesvětí prostředky, pro které je možné naopak dosáhnout určitého cíle, určité abstrakce jedině extrémní oproštěností prostředků. Právě takový zazářil do celého světa, a přestože se nikdy nechtěl líbit, nakonec se prosadil a změnil malířské umění své doby.

To, co přetrvá, není nějaký styl, ale člověk. Protože „způsob, to je člověk sám...". Skutečně živí lidé vynalézají způsoby, jimiž by se mohli vyjádřit, a neustále je obnovují.

Když Matisse mluvil o zastaveních Křížové cesty, jejichž skici začínal neustále nanovo, říkal: „Člověk to musí znát natolik nazpaměť, aby to mohl kreslit se zavřenýma očima..."

Každá oproštěnost představuje úzký vrchol: pod ním se vrší a tísní tisíce neznámých věcí, které mu byly obětovány a tvoří jeho základ. Bez těchto obětí, na které člověk vskrytu přistupuje, anebo, chceme-li, bez provedení mnoha voleb, není možná žádná skutečná jednota. Kreslit se zavřenýma očima znamená také zapomenout.

Z deníku otce Couturiera 14. 8. 1951
Mluvil jsem o školách, které by se skládaly jen z vyhřívaného ateliéru, bez profesorů a zadarmo. Řekl na to: „Právě naopak: je třeba, aby člověk v ateliéru umíral zimou a jeho profesoři byli špatní; hlavní totiž je odstranit všechno snadné."

Z deníku otce Couturiera 21. 1. 1952
Co se týče Vence, řekl mi jednou Braque: „Je to možná tím, že znám Matisse příliš dobře: ale když už jdu na návštěvu za Pánem Bohem, vadí mi představa, že mi dveře otevře právě Matisse." Na tom je něco pravdy: aby bylo umění skutečně *sakrální*, mělo by být více méně anonymní. Neměla by se nám vnucovat žádná individuální osobnost.

Z dopisu otce Couturiera Henrimu Matissovi 6. 6. 1952
„Takový je život a musíme se s tím smířit: ta naše část, která je schopna lítosti a utrpení, je tou nejlepší částí naší bytosti. Je tedy dobře, že trpíme, a byla by chyba chtít se utrpení rychle zbavit.

Avšak právě proto myšlenka na lidi jako vy a na vše, za co jim vděčíme a vždycky vděčit budeme – radost, vnitřní svobodu a duchovní povznesení, mě posiluje. Modlím se k Bohu, aby i Vám dal tuto útěchu, aby Vás o ní přesvědčil v nevyhnutelných okamžicích smutku."

Z deníku otce Couturiera 20. 6. 1952

„Jsem jako člověk, který se chystá na cestu, kufry už má sbalené a čeká na vlak, o němž ví, že přijede každou chvíli."

„Někteří lidé by se rádi vrátili na začátek svého života. Já ne. Splnil jsem svůj úkol; nechtěl bych začínat znovu."

Ukázal mi velké modré obrazy vystříhané z papírů, které představovaly přikrčené ženy. Řekl mi, že se tím připravuje na nové malby – ačkoli neví, jaké budou.

„Vždycky jsem pracoval jako tupec, který mlátí na vrata."

Z deníku otce Couturiera, červenec 1952

„Malba je natolik složitá a komplexní záležitost, že je nutné jí obětovat všechen čas. Jestliže se chce malíř věnovat ještě politice, bude se pak řídit jenom svými city a bude to k ničemu, anebo bude prostě kopírovat ostatní..."

Sambatovi, který se ho zeptal, koho bude volit, prý řekl: „Toho, kdo je nejpokrokovější, protože lidí, kteří stagnují, je vždycky dost. Proto je třeba držet s těmi, kteří směřují vpřed. Ovšem s takovým přístupem jsem *nikdy* nevolil."

Matisse mi vysvětlil, že Kristus má jako jediný v kapli namalovaný obličej (na Veroničině roušce), aby bylo jasné, že jedině On nám předkládá svou osobnost, zatímco u svatých máme každý právo si je představit sami.

Z deníku otce Couturiera, červenec–srpen 1952

Otec McGlynn se při jedné příležitosti zeptal Matisse, zda by, kdyby nepracoval pro řeholní sestry, ale pro venkovany, namaloval svým postavám oči a ústa.

„Nejspíš ano."

„A myslíte si, že by byly pořád stejně pravdivé?"

„Samozřejmě, jenom méně expresivní..."

Vybral Dom Samuel OCSO, představený kláštera v Novém Dvoře.
Z francouzského originálu Henri Matisse, M.-A. Couturier, L.-B. Rayssiguier: La Chapelle de Vence. Journal d'une création. *Paris, Cerf 1993*
přeložila Zuzanna Bedřichová.

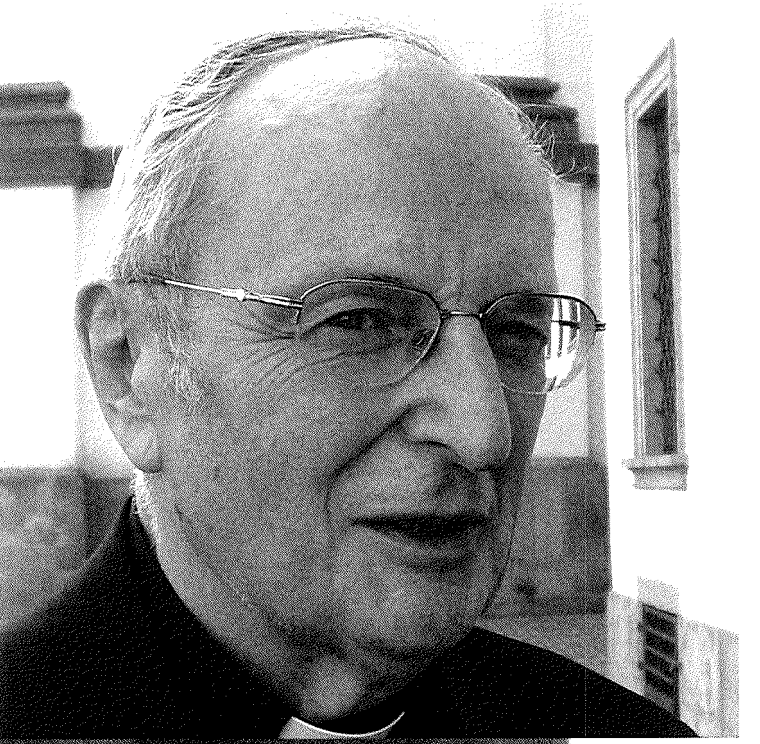
POZNÁMKY:

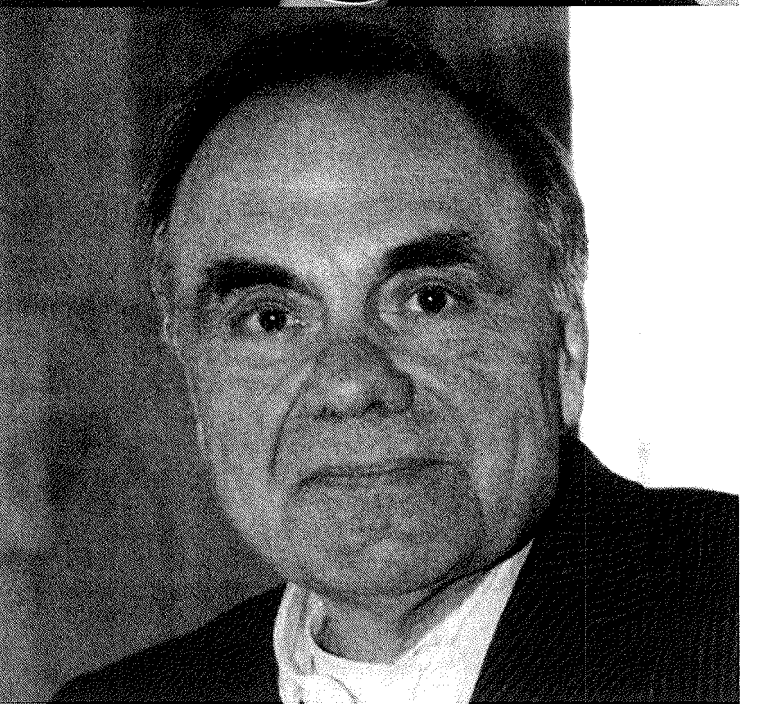
Lydia Delectorská byla Matissovou asistentkou posledních dvacet let jeho života.

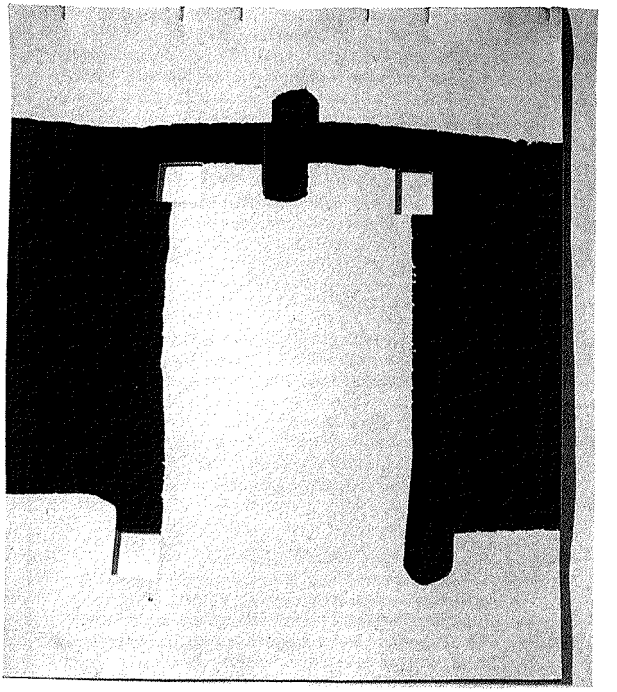
Henri Matisse (1869–1954), dnes považovaný za jednoho z nejvýznamnějších umělců 20. století, se malířem zprvu stát nechtěl. Studoval práva a malovat začal až při rekonvalescenci po operaci slepého střeva. Nato odešel do Paříže, aby studoval u Gustava Moreaua. Jeho umělecké počátky jsou spojeny s impresionismem. Roku 1905 se mu podařil malířský průlom, kdy překonal pointilistický styl tím, že malé plochy spojil ve větší celky a vystupňoval jejich kontrast. Tímto stylem – dnes známým pod jménem *fauvismus* – se proslavil. Známé jsou např. obrazy *Tanec* a *Hudba*. Později se věnoval také grafice a kompozicím z vystřihovaných papírů (cyklus *Jazz* a Baudelairovy *Květy zla*). Na sklonku života pracoval na realizaci kaple ve Vence (otevření kaple 1951) a do kostela v Assy navrhl postavu sv. Dominika (1948).

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*, jehož cílem nebylo nic menšího než obroda křesťanského umění ve Francii. Na sklonku života se po nedobrovolném, leč inspirativním exilu v USA během II. světové války podílel na realizaci jedněch z nejkrásnějších sakrálních staveb 20. století: Plateau d'Assy, Vence, Audincourt, Ronchamp, La Tourette. O otci Couturierovi vyšla v *Salve* studie Norbert Schmidt: „Duch vane, kam chce.' Portrét Marie-Alain Couturiera OP". IN: *Salve* 2004/4, s. 55–75.

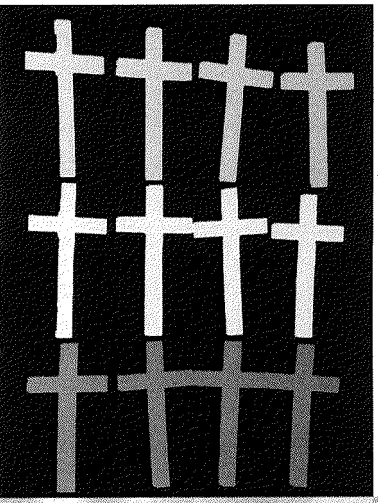
Louis-Bertrand Rayssiguier OP (1920–1956), dominikán, který se začal zabývat architekturou a moderním malířstvím bez jakékoli přípravy až při spolupráci s Matissem, Perettem a Couturierem na stavbě kaple dominikánek ve Vence. Vence však nezůstalo jediným architektonickým počinem mladého dominikána. Roku 1954 začal pracovat na novostavbě poustevny Saint-Rouin-en-Argonne v lesích u Argonne. Navrhl jednoduchý betonový kubus na podporách corbusierovských tvarů a strohosti. Jednou ze zajímavostí kaple je, že barevné vitraje byly zhotoveny podle návrhů Kimié Bando, desetiletého japonského děvčátka. Bratr Rayssiguier však zemřel po dlouhé nemoci již roku 1956 ve věku 36 let, takže z poustevny byla dokončena jen kaple (1961).

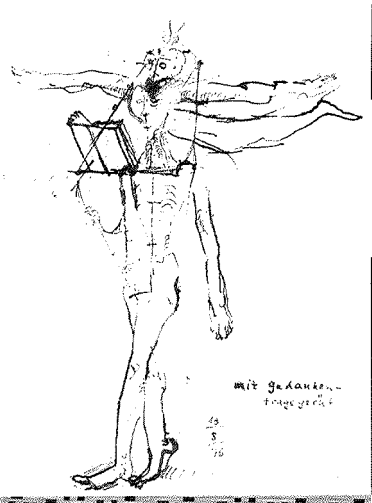


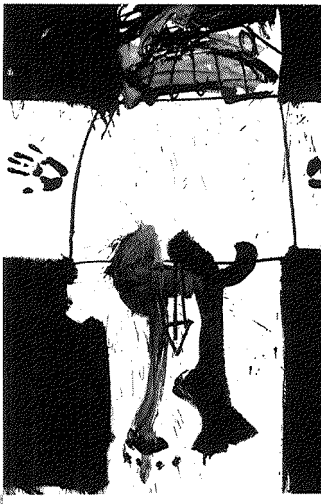


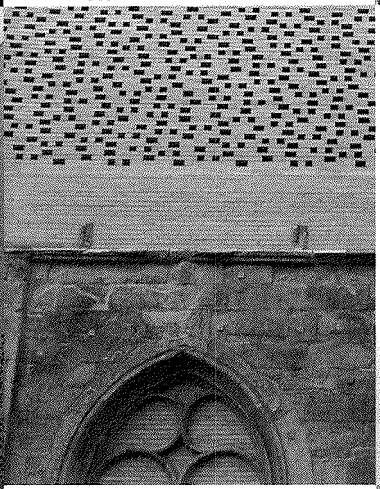


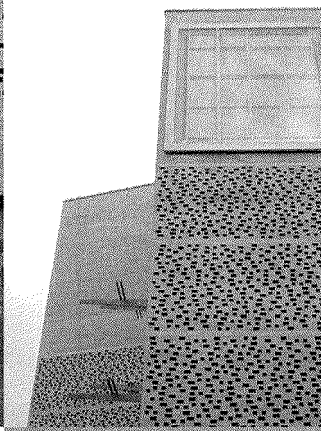
Církev a umění v Kolíně nad Rýnem

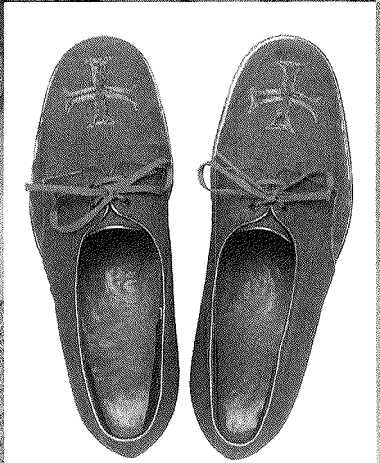



mit gedanken-









Experiment *Kolumba*

Rozhovor s Joachimem kardinálem Meisnerem

I. Úvod

Na nejsledovanější současné novostavbě Kolína nad Rýnem visí veliká bílá plachta, za níž je vidět režné masivní zdivo s nezvyklými, volně rozesetými prosklenými plochami. Obvykle je na podobných poutačích obrázek finálního stavu, v lepším případě skica architekta, ale daleko nejčastěji jen logo stavební firmy nebo příslušného developera. Zde si však kolemjdoucí může přečíst tento citát napsaný tučnými černými písmeny:

Přemýšlejte, prosím, chvíli: Dá se opravdu oddělovat minulost od přítomnosti? Právě v tom, že minulost minula, je minulost přítomná, to ale znamená: Dějiny a každý dějinný okamžik jsou jedno. Každému okamžiku odpovídají jiné dějiny, totiž jeho dějiny. V pohybu se nacházejí dějiny jako celek, a to totálně. Tím, že se mění dnešek, se nemění jen dnešek, ale mění se i včerejšek. Včerejšek je přímo funkcí dneška. [...] *Ve smyslu jeho estetické aktuality je také dílo z čtvrtého století před Kristem dílem z dneška. Aby se nestalo muzeum skladištěm harampádí, musí muzeum právě ve smyslu této aktuality představit každé své dílo.*
(Albrecht Fabri, Návrh možného nového muzea, *1953)*

O Kolínu nad Rýnem se nepíše díky staleté katolické tradici jen jako o „sancta Colonia" nebo jako o „Římu severně od Alp", ale také jako o „hlavním evropském městě moderního umění". Každoročně se tu koná světoznámý veletrh „Art Cologne", který přiláká do města na 250 nejvýznamnějších současných galeristů. Nachází se tu také mnoho muzeí, z nichž nejznámnější Museum Ludwig, Wallraf-Richartz-Museum, Muzeum umění arcibiskupství Kolín, Römisch-Germanisches Museum, Muzeum užitého umění, Museum Schnütgen a mnoho dalších tvoří spolu s množstvím starobylých i nových kostelů hlavní uzly bohaté kulturní krajiny města. A snad nikde jinde na světě se církev nepodílí na dialogu s moderním uměním tak jako tady. (Velká sbírka současného sakrálního umění je samozřejmě také ve Vatikánských muzeích.) Kolín tvoří topografický bod, kde se prastará kulturní – s církví neodmyslitelně svázaná – tradice setkává, a někdy i potýká, s velice živou internacionální uměleckou scénou.

Jedním z aktivních ohnisek tohoto dialogu je právě Muzeum umění arcibiskupství Kolín, které je spolu s Wallraf-Richartz-Museum nejstarším muzeem

ve městě. Bylo založeno již roku 1853. (Druhým centrem setkávání současného umění a církve v Kolíně je Kunst-Station St. Peter, kterou vede Friedhelm Mennekes SJ. O něm píšeme na jiném místě tohoto *Salve*.) Kolínské církevní muzeum není jen obvyklé diecézní muzeum, které je pokladnicí minulosti biskupství, či muzeum, které někde do jisté míry supluje muzea regionální. Novou orientaci a nový elán nabralo především po příchodu současného arcibiskupa Joachima kardinála Meisnera do Kolína roku 1988. Arcibiskupovi a novému týmu muzea jde totiž ještě o něco více. Joachim M. Plotzek, který je od roku 1990 ředitelem, formuluje společný cíl takto: Chtěli bychom vytvořit „*muzeum zamyšlenosti* a muzeum intenzivního dialogu umění s tím, co církvi leží na srdci". Stefan Kraus, další muž z nového týmu muzea, se odvolává na spoluzakladatele německého Werkbundu Waltera Riezlera, který již roku 1932 obnovu muzea jako instituce formuloval slovy: „Jen pokud se podaří nahradit ztrátu živé ‚skutečnosti' (toto slovo je nutno chápat v jeho nejsilnějším a nejpůvodnějším významu), kterou utrpí každé umělecké dílo, které je přeneseno ze svého přirozeného kontextu do muzea, ‚skutečností' novou, pak není muzeum jen ‚mámicí umění' [...]. Veliká pečlivost a citlivost, které jsou zapotřebí k tomu, aby se muzeum uspořádalo tak, aby každé jednotlivé dílo dosáhlo co nejživějšího účinku, [...] nicméně nesmí vést k tomu, aby se jednou zdařilé uspořádání považovalo roky za nedotknutelné. [...] Jako ideální – asi nikdy neuskutečnitelný – případ bychom si mohli představit, že by se během roku vystavovala celá sbírka muzea vždy podle nových hledisek a v stále se měnícím uspořádání."

Kardinál Meisner není jen správcem kulturních a uměleckých pokladů své diecéze (kdo by neznal alespoň světoznámý kolínský dóm sv. Petra a Panny Marie s relikviářem Tří králů). Sám je znalcem umění, který dobře ví o jeho nejen historické či ekonomické hodnotě. Kardinál je vstřícný i současným proudům a přeje si, aby budoucí *Kolumba* byla „místem vnímání umění, dějin a naší doby, místem hledání, místem přemýšlení, místem otevřenosti, místem zápasu i místem orientace. *Kolumba* nebude žádné veliké muzeum, o to více po něm ale požadujeme, aby ve všech směrech nahradilo kvantitu kvalitou." Mnozí hovoří o tom, že Arcibiskupské diecézní muzeum právě díky kardinálovým intervencím prožívá podobné jaro jako při svém založení v polovině 19. století.

Sbírka církevního muzea sahá od pozdní antiky až do současnosti, od románské skulptury až k prostorovým instalacím, od středověkých deskových obrazů až po tzv. „radical painting". Těžištěm je rané křesťanství (koptské textilie), obrazy, plastiky a zlatnické práce od 11. do 16. století (především známá *Madona s fialkami* od Stefana Lochnera), svědectví lidové zbožnosti a jedna z nejrozsáhlejších sbírek růženců. V období od klasické moderny až po současnost se „sbírka

soustřeďuje na umělecké diskurzy, které na výši své doby sledovaly základní otázky existence člověka, protože tyto otázky jsou důležité i pro dnešní církev". Muzeum vlastní díla od autorů jako např. Josef Albers, Joseph Beuys, Václav Boštík, Eduardo Chillida, Salvador Dali, Alexej Jawlensky, Georges Rouault, Antonio Saura, Richard Serra, Antoni Tàpies, Andy Warhol a mnoha dalších. V poslední době přibylo – i díky plánu stavby nové budovy – několik významných darů, např. unikátní sbírka porýnských pozdně středověkých soch či většina pozůstalosti Andora Weiningera, významného člena weimarského i desavského Bauhausu.

„Živé muzeum", jehož koncept se již od roku 1993 zkouší v původních prostorách diecézního muzea a který vzbudil již nyní ve světě nemalou pozornost, nerozlišuje mezi stálou a dočasnou expozicí. Ukazuje v obměnách, které se střídají několikrát za rok, díla vlastní sbírky v různě se měnících kontextech. Charakteristické pro komorní atmosféru muzea je rezignace jak na popisky k jednotlivým dílům, tak jakékoli chronologické nebo stylověhistorické řazení. Muzeum tak umožňuje bezprostřednější a v různých souvislostech a konfrontacích překvapivější působení konkrétního uměleckého objektu. Kolínské církevní muzeum je laboratoří, kde se zkoumají vzájemné vztahy a základní otázky a hodnoty. „Hledání přesahujícího řádu, míry, proporce a krásy jako spojujících prvků veškeré umělecké tvorby je červenou nití, která se vine celou sbírkou." Všechny dodatečné faktografické informace, uměnovědné řazení či další teorie si návštěvník může přečíst, pokud by chtěl, v malém průvodci, který dostane u vstupu.

Staré prostory muzea v blízkosti kolínského dómu již celé sbírce nevyhovovaly dlouho. O potřebné novostavbě muzea se diskutovalo v různých variantách 27 let. Myšlenku opět oživil právě kardinál Meisner, který převzal diecézní muzeum přímo pod správu biskupství a od samého počátku nový (jak koncepční, tak i architektonický) projekt muzea aktivně podporoval. Arcibiskupství vypsalo roku 1996 architektonickou soutěž na novou budovu, v které jasně definovalo své požadavky: „Přejeme si živé muzeum, které má vztah k realitě a úctu k tomu, co máme k dispozici. Přejeme si architekturu, která poskytuje prostor, zdrženlivé materiály s dlouhodobou životností, minimum techniky, jednoduchost a funkčnost v detailu, pečlivé a jednotlivým materiálům odpovídající provedení, samozřejmé místo pro člověka a umění." Do soutěže se přihlásilo 167 návrhů a odborná porota jednoznačně s poměrem 12:1 vybrala projekt švýcarského architekta Petera Zumthora.

Peter Zumthor je známý především stavbou lázní ve švýcarském Valsu (1996) a dřevěné kaple Sogn Benedtg (Somvix, 1988), která se stala i symbolem architektury „Nové jednoduchosti" německých Švýcarů. Těžiště kolínského pro-

jektu nepředstavuje jen úkol postavit novou budovu, ale snahu integrovat do ní i všechny původní stavební části, které jsou na exponovaném pozemku v centru města. Před II. světovou válkou zde stál pozdněgotický kostel sv. Kolumby, který však zničilo bombardování – v roce 1950 postavil na válečných rozvalinách architekt Gottfried Böhm malou kapli Panny Marie v sutinách. Počátkem 70. let zde archeologické průzkumy odhalily několik předchozích stavebních vrstev sahajících až do pozdní antiky.

Zumthorovu novostavbu nevyznačuje tzv. analytický, i u nás převládající přístup k rekonstrukcím, který jednoznačně odděluje staré a nové, zviditelňuje jednotlivé stavební fáze a kde na základě kontrastu jednotlivých prvků vzniká určitý dialog starého a nového jako např. u staveb Carlo Scarpy. U Zumthora vyrůstá nové ze starého a spojuje se v jeden klidný celek. Nová architektura stojí přímo na prastarých zdech a pilířích. Vnější „kůži" novostavby tvoří režné zdivo z tenkých velkoformátových cihel, které byly vyvinuty zvláště pro tuto stavbu. Teple šedé lícové cihly masivního zdiva se i barevně spojují s tufy, bazalty a cihlami staré ruiny. Böhmovu kapli a archeologické pole vykopávek zastřešuje 12 metrů vysoká hala nesená filigránovými sloupy. „Filtrové" novodobé zdivo s malými otvory tvoří místy vzdušnou a světelnou membránu nechávající prostupovat vnitřní a vnější prostředí. Nad kaplí a halou je umístěno 16 libovolně propojitelných a oddělitelných sálů. Podle jejich velikosti od 30 do 250 m^2 se různí i jejich výška. Intimita je hlavní charakteristikou celého muzea. Nebudou zde nekonečné prostory a výstavní plochy. Každé dílo by mělo dostat jemu vlastní svébytné místo. Okna a světlíky neodpovídají žádnému rastru fasády, ale jsou umístěny ve formě rozměrných krabic volně tam, kde jsou uvnitř zapotřebí. Přirozená hra světla a stínů, která se posunuje dle denních a ročních dob, bude proměňovat i vyznění vystavených exponátů.

Podle kolínského arcibiskupa, ale i podle mnoha odborných kritiků se v centru města architektu Zumthorovi podařilo z různých stavebních elementů vytvořit osobité, nezaměnitelné a silné místo, „mikrokosmos 2000 let staré kulturní evropské tradice".

Na internetových stránkách Muzea umění arcibiskupství Kolín www.kolumba.de si lze nejen prohlédnout fotografie z nové stavby, přehled dosavadních výstav, klíčových děl a umělců či seznam publikací muzea, ale čtenář zde nalezne i několik rozsáhlých teoretických textů.

Nyní je *Kolumba* krátce před dokončením.

II. Rozhovor

Pane kardinále, jaká je pro vás hlavní myšlenka diecézního muzea Kolumba*?*

Muzeum není žádným skladištěm minulosti. Muzeum ve smyslu církve je fórem, na kterém se potkává staré umění s uměním moderním. Přenášíme tuto komunikaci mezi lidmi na pole umění. Jde o dialog, v němž se objevují zcela nové náhledy. Staré umění je poznáváno v novém světle a moderní umění často teprve tímto způsobem přichází samo k sobě. Pozorovateli – tak to zažíváme u nás – se teprve tak moderní umění odhaluje. Moderní umění není jen něco abstraktního, i dnes se v něm vyjadřují v těch nejneobvyklejších podobách velice podstatné obsahy, které jsou důležité pro život a existenci člověka a které si ve všech dobách nacházely své výrazové formy v umění.

Víte, dříve se při zkoumání základních dějinných period země říkalo: Kde se objevil oheň, tam se také prvně objevil člověk. Dnes se říká: Tam, kde se uskutečňovaly první pohřby, tam máme prvního člověka. A s pohřby jsou vždy spojené symbolické výklady, symboly. Jak dlouho bude existovat člověk, tak dlouho bude existovat i umění. V našem muzeu *Kolumba* v Kolíně proto děláme tento experiment: Přivádíme generace k rozhovoru mezi sebou. Dnes nemohu mluvit s člověkem z doby kamenné, ale mohu vstoupit do dialogu s věcmi, které po sobě umělecky zanechal, tím, že umění dneška postavím proti umění jeho. A jak se díváme, pozorujeme, začíná nám svítat. To je smysl tohoto konceptu.

Takový experiment ale určitě není levný. Někdo by mohl říci: Neměla by církev raději investovat do sociálních oblastí, místo toho aby stavěla muzeum? Nebo jinak: Proč je takové muzeum pro církev důležité?

Za každé euro, které dáme do muzea, vydáváme mnohonásobek na sociální účely. A důvod, proč nám je umění tak milé a drahé, není to, že bychom chtěli vystavovat na odiv naše poklady. Chceme lidem, kteří již nechodí do kostela, nabídnout setkání s věčnými otázkami, s rozhovorem starým tak, jako je lidstvo samo. A nejde tu o otázky: Co budeme mít k obědu? Daleko více jde o otázky: Odkud přicházíme? Kam jdeme? K čemu tady jsme?

Ve starém diecézním muzeu na Roncalliho náměstí u dómu, kde jsme již několik takovýchto výstav udělali, už mnoho lidí našlo cestu ke Kristu. Muzeum *Kolumba* je v tomto smyslu misijní základnou v centru Kolína.

A ještě jeden aspekt k otázce peněz – v biblické scéně, kde Pán přebýval v domě Marie z Betánie, byl vedle rozhazovačné Marie i šetřivý pokladník Jidáš. A Ježíš

se tu jednoznačně postavil na stranu Marie: „Chudé máte mezi sebou pořád, ale mě pořád mezi sebou nemáte." To zůstává biblickou normou pro církev. A já sám mám takovouto zkušenost z vizitací – tam, kde se šetří na Božím domě, nejsou peníze ani pro chudé, ani nemocné a staré. Kde nešetří na výzdobě kostela, tam také nikdy nepřijdou zkrátka ani ti potřební. To je zvláštní logika! Když jsem v Berlíně v roce 1980 prvně potkal Matku Terezu, chtěl jsem jí něco darovat. Ale protože východoněmecké peníze nebyly konvertibilní, tzn. byly bezcenné, daroval jsem jí svůj biskupský prsten s překrásným ametystem, který mně darovala má domovská farnost. Matka Tereza se na něj podívala a řekla: „Kámen dostane Pán do monstrance a zlato prodáme a použijeme pro děti. Neboť," jak tenkrát ještě dodala, „kdyby Pán přišel zkrátka, tak mi i děti zemřou hlady." To je velice zvláštní dialektika, ale opravdu tomu tak je.

Mimo to tímto způsobem slouží církev lidstvu. Kdyby teď někdo řekl, že si člověk může dovolit umění, jen když je bohatý, protože to je něco jako koníček, bylo by to úplně špatně. Slovo se stalo tělem. To patří k podstatě evangelia. Evangelium se musí ztělesnit v umění.

Novostavba Kolumby *je krátce před finálem. Četl jsem, že jste při oslavě dokončení hrubé stavby – poté, co jste architekta Petera Zumthora srdečně objal – poznamenal: „Spolu jsme se přeli a také trpěli. U něho se muselo osvědčit to, čemu se říká trpělivost, ale věřím tomu, že se houževnatost, se kterou jsme v projektu pokračovali, vyplatila." Mohl byste toto potýkání se s architektem Zumthorem více přiblížit?*

Plánujeme a stavíme s panem Zumthorem již deset let. Je určitě jedním z nejlepších architektů, které máme. Každou noc ho napadne něco nového. Co jsme jeden den vymysleli, on druhý den zase zavrhl. Musím k tomu ale říci: Vždy to vedlo k lepšímu výsledku. Věřím, že naše diecézní muzeum bude onou pomyslnou třešničkou na dortu v kolínské krajině muzeí. Stavba je již bez obsahu hodná vidění. I kdybychom dovnitř nic nedali, tak by ji lidé vzali útokem jen proto, aby mohli tuto architekturu obdivovat, a to jak z venku, tak zevnitř.

Co bylo zvláště obtížné při plánování muzea?

Prostor, na kterém stojí *Kolumba*, je nejstarším zastavěným areálem ve městě. Tady byla největší a nejdůležitější farnost sv. Kolumby. Rektoři univerzity zde vždy byli faráři. Za II. světové války byl kostel zcela zničen a nyní se má ruina se všemi kameny, které tu ještě jsou, proměnit v jistý druh lapidária. Zahrnout se musela i kaple Madony v troskách, která také stála v původním kostele sv. Kolumby. Zají-

mavé je, že v muzeu je ještě zabudováno tzv. armentarium. Armentaria jsou prostory, kde se uchovávají *arma Christi*, Kristovy zbraně. Bude zde umístěn největší poklad *Kolumby*, tzn. relikvie, monstrance atd. Proto je přesně nad kaplí nahoře v muzeu ještě kruhová stavba, ve které budou vystavena tato *arma Christi*. Jako jediné budou k vidění jako stálá expozice. Vše ostatní se bude vystavovat střídavě podle zvolených témat. Zbytek *Kolumby* pak musí vždy opět do depozitáře. Kvůli našemu konceptu muzea jsme se už museli rozloučit s mnohými díly. Měli jsme například zdědit velikou sbírku velmi vzácných ikon, ale jen pod podmínkou, že budou neustále vystavené. Museli jsme říci: Bohužel, z tohoto důvodu sbírku nemůžeme převzít.

Nyní se v Kolíně plánuje ještě jedna velice sledovaná stavba. Gottfried a Paul Böhmovi, architekti známé kolínské rodiny stavitelů kostelů, navrhli do města mešitu. Gottfried Böhm navrhl mimo jiné i vámi zmíněnou kapli Madony v troskách. Slyšel jsem, že se biskupství k této stavbě vyjádřilo pozitivně?

Byl jsem dotázán, co si o tom myslím. Řekl jsem, že u nás máme svobodu náboženství, proto si může tak veliká náboženská společnost, jako jsou muslimové, postavit mešitu. O vzhledu ať rozhodne státní stavební úřad. A dodal jsem ještě, že na druhou stranu také očekávám, že se budou moci stavět křesťanské kostely i v muslimských zemích.

Ale zpět ke křesťanskému umění. Jak byste popsal vztah církve a umění?

Umění je vlastně první dcerou, nebo – chcete-li – první sestrou náboženství. Vlastně jedno od druhého nemůžeme s dobrým svědomím oddělit. Kultus, bohoslužba se projevuje, pokud je dobře slavena, v kultuře, má tedy už v tomto ohledu něco společného s uměním. Bída novověku spočívá podle mého v tom, že byla tato souvislost přerušena, že bylo umění odděleno od kultu. A pokud tomu tak je, tak kultura zajde, již nemá živé spojení se svým kořenem, a naopak kult ustrne v ritualismu. Potřebujeme obojí dohromady – jedno oživuje to druhé. To samozřejmě také vždy souvisí se základní strukturou křesťanství: kříž přece sjednocuje příznačně horizontálu s vertikálou. Ve vztahu umění a kultu se základní dogma o Kristu stává přímo očividné: pravý Bůh a pravý člověk! Bohoslužba a umění jsou v tomto pohledu dvě strany téže mince. A proto si myslím, že lze o našem městě mluvit jako o „svatém Kolínu" nejen na základě jeho mnoha kostelů a místních svatých, ale také z pohledu skutečnosti, že posvátno v tomto městě našlo svou vnější podobu v bohaté umělecké přítomnosti.

Někteří říkají, že dějiny křesťanského umění jako biblia pauperum *skončily. Co si o tom myslíte?*

Člověk je dnes v otázkách víry nevědoucí jako nikdy předtím. K tomu jeden příklad ještě z doby, kdy jsem byl v Berlíně. Učitelé mi vyprávěli, že když navštěvovali Bodemuseum, které vystavuje středověké křesťanské umění, děti prý volaly: Kdopak je to tam nahoře na tom kříži? Kdo je ta krásná paní s tím dítětem? Průvodce to pak musel vysvětlovat. To znamená, že umění jako *biblia pauperum*, jako informace, je potřebné jako nikdy předtím. Když pak slyším, že v Německu navštěvuje muzea v neděli stejný počet lidí, jako chodí do kostela, tak to už by asi bylo dobré, aby se tam nedívali na chaos, ale nahlédli tam i kosmos. Země byla pustá a prázdná... Duch Boží se nad ní vznášel a z chaosu učinil kosmos. Kristus se stane člověkem. Stane se logem. A logos má něco společného s logikou. Tedy umění, které není přístupné lidskému rozumu, je tu možná zbytečně.

Na druhou stranu vám ale chci říci i něco jiného. Ve středověkých katedrálách najdeme vysoko nahoře v klenbách dokonalá umělecká díla, která návštěvník ve středověku nikdy nespatřil, ale která umělec stvořil pro Boha. Tomu říkám víra!

A ještě jeden příklad: Musel jsem nedávno v jednom kostele pronést katechezi pro děti, které šly k prvnímu svatému přijímání. Otevřel jsem svatostánek a ukázal ho dětem. A zeptal jsem se: Proč je svatostánek krásnější zevnitř než zvenku, když to přece zvenku nevidíme? A děti odpověděly: Uvnitř ho přece někdo vidí – totiž Ježíš Kristus. Je tam přítomen. Tak i takové věci dokáže umění!

Proto bych neřekl, že umění dosloužilo jako informace, jako *biblia pauperum*. Umění přece musí něco neviditelného umět zviditelnit. Slovo se stalo tělem, neviditelný Bůh se stal viditelným. Proto podle mého smí člověk duchovní věci zhmotňovat v umění.

Církev potkává umění tradičně ještě v transcendentáliích v pojmu pulchrum *– nádhery. Například dominikán otec Couturier na základě tohoto pojmu spolupracoval i s „nevěřícími" umělci jako Matisse, Léger, Le Corbusier atd. Jak důležitý je pro vás pojem nádhery –* Herrlichkeit*?*

Tady musíme začít z filozofického hlediska. Středověká scholastická filozofie má v nauce o transcendentáliích toto základní pravidlo: *Ens et unum et verum et bonum et pulchrum convertuntur*. To znamená, že v bytí jsou dobro, pravda a krása zaměnitelné. O dobru bytí pojednává etika nebo morální teologie. Pravdu bytí máme v dogmatice. A kde pak pojednáváme o kráse? Poprvé, pokud vím, byla tato otázka systematizovaná Hansem Ursem von Balthasarem v jeho díle *Herrlichkeit – Eine*

Theologische Ästhetik (*Nádhera – Teologická estetika*). Církev ale nikdy krásu nezanedbávala. Vždy ji přenechávala umělcům. Něco z nádhery Stvořitele nebo Spasitele musí být v umění vždy rozpoznatelné. A to i v moderním umění. Ale nádhera Boží se vždy nekryje s krásou a pohledností. Bůh sestoupil do ohnivých pecí tohoto světa, a proto nestoupá *doxa theou* z domů sytých, ale ukazuje se v trpících. Příběh tří mladíků v ohnivé peci vypovídá více o *doxa theou* než teologické traktáty.

Je také důležité, aby bylo něco z lesku a krásy Boží vidět v bohoslužbě. Krása, kterou Bohu věnujeme v umění, je jediným společným vlastnictvím celého světa. Řím, chrám sv. Petra, Sixtinská kaple, Kolínský dóm, katedrála sv. Víta v Praze – společné vlastnictví celého světa! Nejkrásnější obrazy Evropy jsou obrazy Krista a Panny Marie, především obrazy Panny Marie. Jděte se například podívat do pražské Národní galerie v Anežském klášteře, kde jsou všechny ty české madony... Ale je rozdíl, když se propracováváte muzeem, nebo když se připojíte uprostřed kostela při bohoslužbě k chvalozpěvu kamenů a zvuků varhan. Tak poznáte *doxa theou*. Proto potřebuje *doxa* projasňující práci umění. Ale i opačně: Když se umění oddělí od *doxa*, stane se umění muzeálním.

Chtěl bych připojit ještě jedno důležité hledisko – už jsem ho před chvílí naznačil ve zmínce o pohřební kultuře člověka. Svět přece není jen k dispozici, svět tady existuje! To znamená, že z existence světa vychází poselství. A toto poselství musí člověk uchopit. Proto dostal rozum. A když tedy svou činnost a jednání nasměruje podle poselství bytí, jedná správně a dobře. Proto mohli také první lidé, kteří přece měli bezprostřední přístup ke světu a jeho poselství bytí, být umělecky činní. Církevní otcové říkají: V bytí, ve stvoření je otisknuta stopa Stvořitele.

Existuje ještě jiný způsob, jak přemýšlet o umění? Pater Mennekes, který tu v Kolíně vede svou Stanici umění sv. Petra, hodně hovoří o tázání a otázkách...

Ano, to může být velice rozdílné. Samozřejmě, že se může *doxa* Páně vnutit jako otázka. Pro někoho je důležitější odpověď, pro někoho tázání. A čím více jsou lidé vzdáleni Bohu, tím častější budou asi otázky. Ale na druhou stranu nesmíme zapomenout, že také teologie, tedy věda o Bohu, běžně nezačíná u jistot, ale u věčných lidských otázek.

Otec Mennekes mě sem dovezl autem. Mám vás moc pozdravovat. Co si myslíte o tomto vašem kolínském pateru a jeho práci?

Je to zajímavý apoštol umění. Když ho slyším, říkám si někdy: „Pane, věřím, ale pomoz mé nevíře." Je to zbožný kněz, kterého je nutné brát velice vážně. Mám

radost, že je takovým horlivým pastýřem. Ale v některých ohledech ho nemohu následovat.

Možná víte, že v jeho kostele stál jako centrální Chillidův oltář. Patera Mennekese tehdy opravdu zasáhlo do srdce, když jsem řekl, že musí pryč. Neboť to nebyl oltář, ale socha. Nebyla na něm deska a nemohl jsem ho ani konsekrovat. Pater Mennekese na to řekl: Ano, vy jste biskup a já jsem farář. Posuneme Chillidu na stranu a postavíme oltář, který bude odpovídat řádu církve. Hlavní myšlenka Chillidova oltáře je opravdu fascinující, ale zde narážíme na určité hranice... Musím ale říci, že s paterem Mennekesem máme dobré vztahy. Navštěvuje mě jednou za rok a pak spolu dlouze hovoříme především o umění. Vyměňujeme si navzájem své myšlenky a přes některé rozdílné názory spolu vždy vycházíme.

Máte oblíbený nějaký konkrétní styl nebo období v dějinách umění?

Víte, opravdu veliké umění mohu potkat ve formě rozdílných stylů. Veliké umění mě povznáší, protože a tak dlouho, dokud je velikým uměním, má určitou vnitřní logiku. Možná je právě toto testem, zda se nějaké zobrazení povedlo: když k němu hned naleznu vnitřní přístup.

Sledujete dnešní umění? Co se vám líbí?

Co myslíte slovem dnešní? Chagall se k tomu už asi nepočítá...

Z pohledu mé otázky je Chagall skoro už doba kamenná. Tedy lépe: Co se vám líbí z děl, která vznikla v posledních deseti dvaceti letech?

Jako první mě tu napadá jedno okno od Markuse Lüpertze. Vytvořil teď pro románský kostel sv. Ondřeje barevnou vitraj, ve své síle barevnosti moc krásnou a i obsahová výpověď mě velice přesvědčila. Nebo když se podíváte na pomník Edity Steinové od Berta Gerresheima. To je nejvíce přijímaný moderní pomník v Kolíně.

V Praze máme nový Institut křesťanského umění při Katolické teologické fakultě. Přijde vám důležité vzdělávat i „normální" kněze, kteří půjdou do farností, ve starém i současném umění?

Právě v Praze a v Čechách to pokládám za velice důležité, protože právě česká krajina je tak bohatě obdarovaná křesťanskou kulturou. Pomyslete jen na zlatou

dobu, na Prahu Karla IV., na Prahu jako Caput Mundi. Pokud toto chceme člověku přiblížit, musíme znát souvislosti. Zda je to jinde stejně tak důležité, nevím.

Chtěl bych vám říci jeden příklad. Kostel jako prostor kultu byl také vždy kosmicky orientován. Proč byly všechny kostely nasměrovány k východu, k orientu? (A to teď neznamená: na Rusko.) Člověk se směroval na zmrtvýchvstalého, přicházejícího Krista, jehož obrazem je vycházející Slunce, které vychází na východě. Tak stáli všichni účastníci bohoslužby, i kněz, naproti zmrtvýchvstalému Kristu. Původně se kněz během liturgie nedíval na lidi. To je omyl, který se chybným způsobem odvodil od chrámu sv. Petra v Římě. Sv. Petr je nasměrován k západu, což je velikou výjimkou. Papež se dívá k východu, ale ostatní k západu a díky neznalosti této zvláštnosti se pak tento model přenesl i na celou církev. Ale existují i jiné příklady kosmické dimenze sakrálních staveb. Znáte Erfurt?

Ano, fascinující je hlavní komplex s dvěma kostely a monumentálním schodištěm. Jeden z těch kostelů je katedrála.

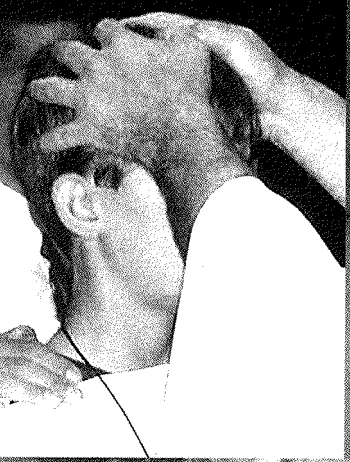
A tato katedrála byla ve středověku jen z poloviny tak veliká, jako je dnes. Asi jako kostel sv. Severina, který stojí vedle. Později se přistavěl vysoký chór. Ale protože kostely stojí na svahu, bylo nutné navést zeminu a postavit arkády. Katedrála sestává prakticky ze dvou k sobě přistavených kostelů. Když se podíváte z vysokého chóru směrem k někdejší vnější zdi, kde je dnes veliký otvor, uvidíte schody, které jako by nikam nevedly. Tyto schody byly dlouhou dobu záhadou. Při sanaci před mnoha lety se tam, kde schody končí, nalezla kaple a uvnitř oltář v apsidě, která je obložena zlatem. A ve zdi apsidy byly dvě podivné díry, skrze které je vidět do přistavené katedrály. Kaple a otvory pocházely z doby, kdy tam katedrála vlastně ještě vůbec nestála. K čemu tam tedy ty díry byly? To byla otázka. Vědci pak udělali astronomické výpočty. Narýsovali dráhu Slunce během roku a jednoho dne přišli za biskupem s otázkou, zda 25. březen a 15. srpen hrají u tohoto kostela nějakou roli. A biskup řekl: Samozřejmě! 25. března je slavnost Zvěstování Panně Marii a 15. srpna Nanebevzetí Panny Marie. A katedrála je zasvěcená Matce Boží.

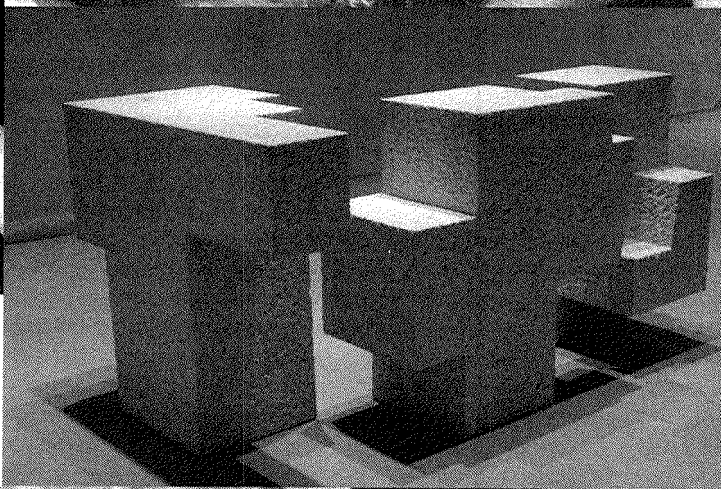
Nu, vědci zjistili, že 25. března stálo Slunce v takové poloze, že skrz díru ve zdi padal dovnitř paprsek přímo na místo, kde se nacházela mozaika Madony. Madona měla příznačný název „Vycházející červánky" („Die aufgehende Morgenröte"). 15. srpna pak paprsek vstupoval druhým otvorem. Co tím chci říci: Dříve se při stavění zohledňoval i celý kosmos. Gotické katedrály Notre-Dame v severní Francii jsou prý také uspořádány tak, že zrcadlí souhvězdí Panny. To je kosmické! Dnes jsme bohužel skoro úplně ztratili vědomí o této kosmické dimenzi sakrálního prostoru. Přes veškeré naše vědomosti se z nás staly malé domácí myšky.

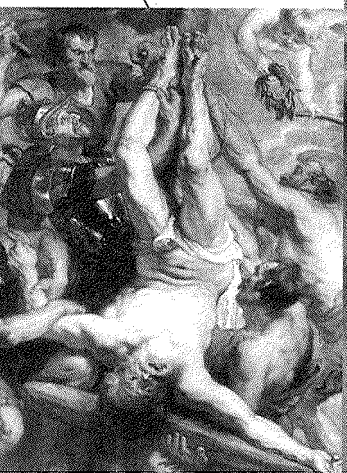
Proto si přeji, abychom my, kněží a všichni vzdělaní křesťané, znovu objevili tuto dimenzi, která poukazuje nebesky vysoko nad náš normální život a jeho celý pragmatismus. Potřebujeme tuto dimenzi, abychom v našem nitru zcela nezakrněli. Ale protože nemůžeme k tomuto náhledu všichni dojít jako poustevníci v skrovné osamělosti, potřebujeme umění, aby nám pomohlo dohlédnout dál nad nás samé.

Za rozhovor poděkoval a úvod podle publikací muzea a dalších pramenů napsal Norbert Schmidt.
Arcibiskupská rezidence, Kolín nad Rýnem 8. 12. 2006.

Joachim kardinál Meisner (* 1933) se narodil 25. 12. ve Vratislavi. Na kněze byl vysvěcen 22. 12. 1962, na biskupa pak v roce 1975. Poté působil jako světící biskup v Erfurtu. Od roku 1980 byl berlínským biskupem, 1983 byl jmenován kardinálem a 1988 arcibiskupem v Kolíně nad Rýnem. Kardinál Meisner je výrazná osobnost německého episkopátu. Publikoval řadu knih, z nichž česky vyšla např. kniha rozhovorů se Stefanem Rehderem s podtitulem *Dívat se srdcem (Šance a úkol církve na počátku 3. tisíciletí)*. Kardinál Meisner je také znalcem církevního umění a mimo jiné i obdivovatelem Prahy, která mu učarovala. V době komunismu tajně vysvětil jako berlínský biskup několik desítek kněží a jáhnů z tehdejšího Československa. Pro *Salve* 2005/2 – *Eucharistie* nám poskytl rozhovor o Eucharistickém roku 2005, který je pod názvem „Přišli jsme se mu poklonit" (Mt 2,2) volně dostupný na našich internetových stránkách.







Norbert Schmidt

Kostel jako prostor pro otázky

Friedhelm Mennekes SJ a Kunst-Station St. Peter v Kolíně nad Rýnem

Patere Mennekesi, vedl jste přes 150 interview s těmi nejznámějšími současnými umělci. Jak jste se k tomu vůbec dostal? A jak důležitý je pro vás rozhovor?

Nejdřív musíte vědět, že pocházím ze zcela jiného světa. Nepocházím ze světa umění, ale ze světa náboženství. Také jsem nikdy umění nestudoval na nějaké škole. V tomto světě umění jsem se ale náhle octl. A hned jsem stál před problémem: rozeznat dobré umění od špatného, důležité od nedůležitého. To jsem se musel naučit. Nu, a v mém věku už nemohu studovat jako nějaký student, který čte učebnice, chodí na přednášky a píše seminární práce. Musel jsem najít jinou formu studia, a tak jsem si řekl: Budu dělat rozhovory. To je můj způsob, jakým vcházím do světa umění. Na takový rozhovor se člověk musí připravit, musí přečíst vše, co sežene. A je to někdy opravdu velká, hodně nepřehledná hromada. Pak ale na interview nejdu jako nějaký malý kluk, ale jako partner, jako duchovní, který se setkává s umělcem. A rozhovory se pro mě stávaly stále napínavější. Úplně fanaticky jsem se na ně vždy těšil. Rozhovor má vždy něco společného se setkáním, s náklonností, se sympatií a se společnými zájmy. Jak často při nich vznikla přátelská atmosféra! Oproti tomu je taková korespondence mnohdy studená. Interview je pro mě vždy velice osobní záležitostí. Někdy takový rozhovor zprostředkuje dojem, že se při něm potkali dva lidé, kteří na sebe již dlouho čekali.

Dnes, zdá se, není hlavním problémem „církevního umění" nějaké „sulpiciánství" – rozněžnělý přeslazený církevnický kýč –, proti kterému na stránkách svého *L'Art Sacré* v 30.–50. letech mobilizoval slavný dominikán otec Couturier.[1] Dnes se u nás i v zahraničí spíše potýkáme na jedné straně s druhořadými napodobovateli a rozmělňovači avantgardy, kteří kupodivu od církve, která chce „něco současného", stále tu a tam dostávají v dobré víře zakázky.[2] Jinými slovy: současným problémem jsou úpadkové formy toho, co se ještě v 50. letech Couturier s velkými obtížemi snažil prosazovat. Na druhé straně se v západní církvi již delší dobu rozmáhá jakýsi nostalgický retrokult ikon. Reprodukce např. Rublevových ikon zaplavují katolické i evangelické kostely a spolu s vonnými tyčinkami i domácí „oltáříky" mladých konvertitů. Jistě, pravé ikony jsou krásné, ale obliba jejich levných a lehce pořiditelných reprodukcí či imitací[3] vzbuzuje neod-

bytnou otázku, není-li západní sakrální umění už vskutku vyčerpané? V horším případě vypovídá tato móda ikon o duchovní turistice à la „buddhisti z Vinohrad". Nechybí dokonce ani snaha o spojení obou těchto slepých uliček. Existují teologové a umělci, kteří vidí budoucnost v jakémsi spojení Východu a Západu a malují „ikony" barvami avantgardy 20. let minulého století... Kterou cestou se vydat? S vědomím, že „Bůh dovede k cíli i po zakřivených cestách" se v tomto textu nebudeme již více zabývat kritikou naznačených problematických jevů. Podíváme se raději někam, kde se na Západě ve vztahu církve a umění něco odvážného děje, kde vznikají nová a zcela současná kvalitní díla a kde se konají – jak to dnes v nesakrálním umění převážně bývá – zajímavé umělecké události.

Pokud bychom se dnes vydali hledat někoho, komu je podobně jako kdysi otci Couturierovi milejší odvážný pokus a vykročení do neznáma, a to spolu s těmi nejpřednějšími současnými umělci, než hájení nějakého „vyváženého" stanoviska, někoho, kdo se současného umění nebojí a zároveň mu rozumí a dokáže odlišit plytkost od hloubky, tak narazíme při listování různými odbornými i populárnějšími časopisy na jméno německého jezuity Friedhelma Mennekese.

Pater Mennekes je osobností pohybující se na okraji, ba na hraně mezi světem víry a světem umění, ale též osobností, která už delší dobu svými akcemi a názory nastavuje úplně jinou a zcela novou laťku v jejich vzájemném vztahu. Pater Mennekes je zván z jedné konference na druhou, přednáší jako hostující profesor na několika univerzitách[4] a přitom spravuje „docela obyčejnou" farnost v jednom neobyčejném kostele v Kolíně nad Rýnem. Sám se charakterizuje takto: „Jsem jezuita a jezuité jsou lidé, kteří se vydávají do cizích a vzdálených krajin. A mojí cizí zemí se stalo současné umění."[5] Ale není to nijaký vychytralý církevní imperialista, svou pozici provokativně zpřesňuje: „Dějiny křesťanské ikonografie jako ilustrace víry skončily. Nová umělecká díla by se měla do kostela umisťovat jen na časově omezenou dobu. Umění a víra by se navzájem měly zpochybňovat a lépe, dělají-li to rázně než nedůtklivě."[6]

Co tím myslí?

Frankfurt – boxerský ring, výstavy a nádraží

Friedhelm Mennekes se narodil roku 1940 v porúrském městečku Bottrop v dělnickém prostředí. Vyrůstal podle vlastních slov „za barem", který vlastnili jeho rodiče. Chtěl se stát hodinářem, ale v roce 1954 v Německu žádné takové učiliště neexistovalo, a tak ho otec poslal ke kamarádovi do textilní továrny v Essenu, kde pracoval jako přistřihovač. Snil o dráze textilního inženýra a práci v módním průmyslu. Neměl však maturitu, a proto si dodatečně dodělával vzdě-

lání. Ve dvaceti letech tak při školní četbě, a především studiu Sartra a Camuse, narazil na „problém Boha". Následná konverze měla v sobě mnoho nerealistického a snového, základní radikální romantický tón si z ní však Mennekes uchoval až do současnosti. Četl v té době mnoho špionážních románů, a tak se chtěl stát „agentem Božím", tedy nejlépe „agentem Vatikánu". Život faráře mu zprvu nebyl blízký, chtěl se dále vzdělávat. Zaslechl, že ti, kdo hodně studují, jsou jezuité. Poté, co se ve slovníku ujistil, že to jsou katolíci, vstoupil roku 1961 do jezuitského řádu. Vystudoval filozofii, teologii, sociologii a politologii. Představení ho určili ke dráze vysokoškolského profesora, a tak od roku 1980 přednáší praktickou teologii a sociologii náboženství na Filozoficko-teologické vysoké škole Sankt Georgen ve Frankfurtu nad Mohanem. S čistě akademickou dráhou však pater Mennekes nesouhlasil, a stal se proto v letech 1979–85 farářem u sv. Marka na frankfurtském dělnickém předměstí Nied.

Nied byla typická, málo navštěvovaná dělnická farnost na industriálním předměstí Frankfurtu. Bašta voličů sociální demokracie, církvi jako instituci nijak pozitivně nakloněných. První tabu, které Mennekes prolomil, byla jeho komunikace právě se sociální demokracií, odbory, ale i s bohatými zaměstnavateli dělníků. Tím si proti sobě postavil některé členy křesťanských demokratů, kteří žili v představě, že jen jejich strana má monopol na věřící voliče. Nálepka „levičáka" ho neminula. Mennekes však dál prosazoval svou představu, že kněz není příslušník nějaké strany. Kněz by se podle něho měl starat o všechny lidi ve své farnosti bez ohledu na jejich politické smýšlení. V politice by měl aktivně podporovat demokratický systém, ale dál by v preferenci nějaké konkrétní politické strany jít neměl. Mennekes si vytkl za cíl vytvořit takovou farnost, kde by si místní lidé, kteří chtějí něco pro svou čtvrť udělat, řekli, že nepůjdou ani ke křesťanským, ani k sociálním demokratům, ale že budou spolupracovat s katolíky, protože u nich se toho děje nejvíc. Od počátku byl Mennekes vstřícný i k médiím, která zval na každou akci, kterou pořádal. Jeho představa se během řešení neustálých a přibývajících problémů pomalu začala naplňovat. Návštěvnost kostela se razantně zvýšila, ve farní radě zasedli tři bývalí předsedové místní organizace sociální demokracie a město začalo farnost při některých akcích i finančně podporovat.

Druhým těžištěm Mennekesovy činnosti faráře se stala práce s problémovou dělnickou mládeží z velkoměstské periferie. Společnost to byla víc než ostrá: mnoho nezaměstnaných, drsných rockerů, neonacistů a dalších, pro které násilí, alkohol a drogy tvořily každodenní skutečnost. Jezuita pro ně sehnal pět maringotek a vytvořil pro tuto industriální subkulturu jakési centrum. Brzy si v tomto „podsvětí" získal velkou důvěru. S šedesáti lidmi zorganizoval rockovou operu o sv. Františkovi. Scénu tvořil boxerský ring, který postavili doprostřed kostela.

Hráli hlasitou hudbu, místy neposlouchatelný heavy-metal, ale pro velký úspěch uskutečnili malé turné po jiných kostelech. Pro svou rockovou operu potřeboval pater Mennekes lákavý plakát, a proto oslovil jednoho tehdy známějšího malíře Rolanda Petera Litzenburgera. Chtěl se pak malíři za plakát odvděčit, a tak mu nabídl uspořádání výstavy ve svém kostele.

První Mennekesova výstava Litzenburgerových obrazů ukazovala sérii klaunů. Jejich obličeje však nesly nezaměnitelnou podobnost s Kristem ukřižovaným, tupeným a trpícím. Ohlasy na výstavu byly překvapivě veliké. A to jak pozitivní, tak samozřejmě negativní. Zde si pater Mennekes podle svých slov prvně uvědomil sílu umění, které otevírá člověka k různým hlubším rozhovorům, zamyšlením a reakcím.[7] S výtvarným uměním se tedy frankfurtský jezuita setkal náhodou a také poměrně pozdě – bylo mu 39 let. Výstavní panely v boční lodi nijak výjimečného novorománského kostela zůstaly po první úspěšné výstavě stát a začaly sloužit výstavám dalším. Druhým poznatkem, ke kterému metodou pokusu a omylu Mennekes dospěl, bylo to, že lidé tvořivě reagují jen na opravdové umění. Začal tedy zvát renomovanější umělce, a to bez ohledu na jejich vyznání. Velikou pomocí pateru Mennekesovi byl v té době jeho přítel, historik umění Franz Joseph van der Grinten.

Později bylo rozhodnuto omezit na čas cyklus výstav tematicky: *Obraz člověka – obraz Krista*. Současně s tím se uskutečnil pokus výstavu „neschovávat" jen do boční lodi. Koncept a odvaha výstav instalovaných napříč kostelem včetně apsidy, a navíc ve velice živé farnosti, samozřejmě lákaly i umělce. Z těch nejznámějších jmenujme alespoň tyto: Josef Albers, Emil Schumacher, Joseph Beuys, Arnulf Rainer a Alfred Hrdlicka. Pořádání výstav s sebou neslo také rozsáhlou přípravu. Prvotní rozhovory s umělci začal pater Mennekes zaznamenávat a některé byly otištěny v katalozích, které výstavy doprovázely. Rozhovory později publikoval (a další doplnil) také souhrnně spolu s van der Grintenem ve třech výpravných knihách.[8]

Pro veliký úspěch výstav v kostele sv. Marka se na jezuitu obrátilo vedení města s tím, zda by také pro ně neorganizoval výstavy současného umění. Mennekes souhlasil pod podmínkou, že by chtěl výstavy pořádat na frankfurtském Hlavním nádraží, na jednom z největších dopravních uzlů Evropy. K dispozici dostal císařský salonek a nádražní amplion, kde se každých patnáct minut mezi příjezdy a odjezdy desítek vlaků ohlašovala existence *Kunst-Station Frankfurt am Main, Hauptbahnhof* a jména Mennekesových výstav: Hede Bühl, Hans Arp, Walter Dahn, Sophie Taeuber-Arp, Donald Baechler, znovu Alfred Hrdlicka a mnozí další.[9]

Nejdůležitější obecné poznatky ze svých setkání s umělci v této době Mennekes shrnuje takto: Většina předních umělců měla tehdy v 70. a počátkem 80. let

k církvi odmítavý, až negativní postoj. (Stejnou skepsi sdíleli však i k ostatním institucím.) Někteří tím dokonce podmiňovali možnost své umělecké práce. Arnulf Rainer tvrdil, že ačkoli existovaly výjimky, jako například vídeňský Mons. Otto Mauer, církev v té době nebyla „schopna brát vážně umění v přísných požadavcích, které má samo na sebe". Distance církve a umění však podle něho nemusí být jen negativní, ale snad i produktivní. Američan Frank Stella dokonce ze své perspektivy prohlašoval, že „v běžné katolické farnosti v USA vládne jakási diktatura proletariátu. Tzv. demokratizací církev definitivně pohřbila jakoukoli naději na to, že by se estetický standard v kostelech mohl zlepšit."[10] Nicméně Mennekese jako teologa u všech umělců překvapilo jednoznačně kladné hodnocení osoby a příběhu Ježíše Krista. Samozřejmě že obraz Krista nabývá u jednotlivých autorů různých podob a každý vyzdvihuje jiné aspekty, ale základní pozitivní tón je shodný. Jeden příklad za všechny: V díle Alfreda Hrdlicky – Vídeňáka, který se netajil tím, že je pro něho křesťanství stejně důležité jako marxismus – hraje Kristus ústřední roli.[11] Dále často proklamovaná autonomie umění zdaleka nemusí znamenat odtržení umění od života. Odmítavá, až destruktivní reakce nového umění na klasickou avantgardu je vedená právě ve znamení větší sepjatosti a přímého vztahu umění a života. V lecčems jistě problematické pozdní dílo Josepha Beuyse s jeho konceptem „sociální plastiky" a tezí, že „každý člověk může být umělcem", toho budiž vrcholným příkladem. Nejvíce prostoru věnoval Mennekes ve svých rozhovorech z této doby vztahu náboženství a umění. A opět se tu ukázaly veliká otevřenost a zároveň překvapivě hluboké porozumění jednotlivých umělců pro pojmy jako reflexe, meditace, kontemplace, askeze, transcendence, náhled celku, hledání smyslu atd. Mnozí těmito a podobnými slovy dokonce popisovali hlavní cíl svého umění.[12]

Kteří umělci jsou pro vás osobně důležití?

Určitě důležité pro mě bylo a dodnes stále je – a to jak umělecky, tak lidsky – setkání s Alfredem Hrdlickou. Je to setkání dvou lidí z opravdu velice vzdálených pozic. Náš vztah se vyvinul ve vzájemnou velikou srdečnost. Hrdlicka je „marxista", který si ale našel hluboký vztah k otázce Boha, a především k osobnosti Ježíše. Jednou jsem Hrdlicku dokonce směl celé dva semestry zastupovat jako hostující profesor v jeho sochařském ateliéru na Akademii. To bylo v době, kdy mu zemřela žena, což ho velice zasáhlo. Zavolal mi a zeptal se, zda bych za jeho ženu nesloužil mši svatou. Řekl jsem: „Proč mši, jsi přece ateista?" Ale on oponoval: „Když někdo zemře, tak se musí sloužit mše." A tak jsem za jeho ženu sloužil mši, na které on seděl úplně tiše v jedné lavici vzadu. Hrdlicku jsem často vystavoval, napsal jsem o něm několik textů a otevíral mnohé výstavy v jeho přítomnosti.

Můj osobní postoj k praxi, k sociálním otázkám, k politické odvaze, k nasazení pro ty, kdo trpí bezprávím, k antifašismu – to vše byly oblasti, kde jsme se potkávali, přestože jsme každý zůstali svými kořeny ve vlastní identitě. Žádný umělec mě neobdaroval svou důvěrou a tolika „hmotnými" díly jako právě Alfred Hrdlicka.

Jiným způsobem je pro mě podobně důležitý další rakouský umělec: Arnulf Rainer. Je to samozřejmě jiný člověk. Léta jsem se intenzivně zabýval jeho zcela rozdílnou uměleckou pozicí. Vyvinul umění přemaleb. Jeho dílo se zapaluje z určitého druhu vzrušení nad předlohou, kterou si na malířský stojan napne místo prázdného plátna. V jistém způsobu formálního vcítění přepracuje obraz a od základu ho tak vytvoří znovu. U toho vznikají dynamické formy, které spolu co do gest a barevnosti korespondují. Při této své práci vybírá mnoho motivů z dějin umění, ale žádný tak často jako motiv kříže a obraz Krista. To jistě souvisí s tím, že se právě tyto motivy nacházejí v západních dějinách umění v centru uměleckého ztvárnění. Zároveň na sebe váží hluboké existenciální pocity a určitý způsob kladení otázek. Tak podle mého dochází v Rainerově díle k značně vysokému stupni koncentrace: Obraz jako pohyb, jako výsledek pochybnosti a úspěchu – a to jak v umění, tak ve víře.

Setkání s Josephem Beuysem

Z širšího hlediska bylo pro patera Mennekese klíčovou událostí z frankfurtského období setkání s Josephem Beuysem, v té době a v kontextu celého 20. století jedním z nejznámějších a nejvlivnějších světových umělců.

Nejprve Beuys nechtěl jezuitu přijmout, ale nakonec ho přemluvil jeden přítel, a to na základě popisu rozsáhlé Mennekesovy sociální práce v problémové farnosti na periferii. Nabídku na uspořádání výstavy v rámci cyklu *Obraz člověka – obraz Krista* nakonec právě z tohoto důvodu přijal. Druhým vnitřním a zároveň uměnovědně-politickým důvodem pak byla skutečnost, že Beuys chtěl veřejně demonstrovat, jak důležitý je pro něho a jeho umění prvek náboženství. A to i přesto, že v Beuysově lehce anarchistickém odporu vůči některým starým, podle jeho názoru zkostnatělým institucím patřila vedle školy, zaběhané politické strany atp. samozřejmě i církev. Častokrát pateru Mennekesovi později říkal: „Vystupte! Opusťte církev! Dejte lidem znamení!"[13] Současně však Beuys zastával názor, který by se dnes neodvážil nahlas říci mnohý kněz: „Není pravda, že všechna náboženství jsou si rovna. Nejlepší a nejvíce promyšlené je křesťanství."[14]

Prvek náboženství v Beuysově díle dlouhou dobu přehlíželi jak historici umění a jeho vykladači, tak i galeristé. Dnes možná největší sbírka Beuysova umění – Sbírka van der Grinten – sestává právě z děl, které trh s uměním nejdříve odmítl. Beuys je věnoval svému příteli a tak vznikla originální kolekce vytvořená

samotným jejich autorem. Prvek náboženství je v ní nepřehlédnutelný. A právě k debatě o tomto souboru a jeho náboženském rozměru pozval pater Mennekes Beuyse v roce 1984. Z jejich rozhovoru se zrodila asi nejznámější Mennekesova kniha *Joseph Beuys: Christus DENKEN – THINKING Christ*.[15] Z hlediska dějin a teorie umění je však dosud nejvýznamnější jiná jeho kniha o Beuysovi: *Joseph Beuys – Manresa*.[16] Pojednává o Beuysově fluxusové performanci[17] vypořádávající se s vlastní krizí a krizí západního, na mnoho částí rozpadlého světa. Beuys se opíral o svou intenzivní četbu sv. Ignáce z Loyoly, který právě ve španělské Manrese našel klíč ke svému životu.

> To zvláštní na Beuysovi pro mě spočívá v tom, že jsem byl vždy fascinován jeho christologickou hutností a přísností. Beuys opravdu rozvinul kosmologickou teologii podobnou té, kterou nalezneme například v Listě Kolosanům. Tato teologie je vždy vystavena nebezpečí fyzikálního chápání spasení a církevní pravověrná teologie k ní přistupovala vždy se zvláště pozornou skepsí. U Beuyse byla silně inspirována Rudolfem Steinerem a jeho Antropozofií. Ale Beuys se v ní nikdy nerozplynul. To je velice důležité si uvědomit. Někteří lidé z církve říkají, že se jím zabývám příliš nekriticky, jiní lidé s odlišnou koncepcí života si myslí, že jsem z něho chtěl udělat katolíka. Oboje neodpovídá skutečnosti. U Beuyse prostě nalezneme některé katolické, dokonce přísně katolické struktury a aspekty jako např. zbožnost Srdce Ježíšova, smysl pro svátosti nebo spiritualitu Ignáce z Loyoly a jeho *Exercicií*. Aspektem, na kterém Beuysovi velice záleželo, bylo vidění přítomnosti Krista v naší době. A zde se dostáváme k bodu, kde se otázka po Kristu nemusí již chápat jen předmětně a obrazně. Kristus je neviditelně přítomen a ve své působící síle je důležitější než v obrazu. To mě samozřejmě jako teologa neskutečně hluboce fascinovalo.

New York

V letech 1986–87 pobýval pater Mennekes opakovaně několik měsíců v New Yorku, do kterého se i později častokráte vracel. Bezprostředním záznamem newyorské zkušenosti je číslo časopisu *Kunst und Kirche* věnované této megalopoli, které Mennekes připravil.[18] Žil a jako kněz sloužil ve farnosti v Upper West Side na Manhattanu. Zpovídal Hispánce, Portorikánce a další nelegální imigranty. Zaopatřoval lidi nemocné AIDS. Pomáhal v péči o alkoholiky a drogově závislé. Okolí kostela a fary tehdy sloužilo za hlavní překladiště cracku a dalších drog, ročně zde bylo zavražděno skoro dvě stě dealerů. Mannekes navštěvoval nezávislou kulturní scénu v Down-Townu, na 4th Avenue a Madison Street a samozřejmě všechna slavná muzea. Americké umění dominovalo tehdy ve většině světových výstavních sálech, zásadní impulsy pocházely právě z Manhattanu, kde se sou-

středoval i tehdy největší trh s uměním. Německý jezuita poznal lesk, ale i bídu tohoto fascinujícího newyorského kotle různých ras a národů velice zblízka. New York pro Mennekese podle jeho slov představuje „nahé lidství". Lze zde spatřit „nejvyšší zóny bohatství, z kterých je člověku špatně, a na druhé straně ono sestupování až do nejnižších pater pouhého vegetování".[19]

Setkání s městem, jeho umělci a obyvateli je dalším významným mezníkem v životě a cestě za uměním německého jezuity. Abychom jmenovali alespoň některá jména: Romare Bearden, Robert Rauchenberg, Robert Sowers, Alain Kirili a James Brown. Mennekes měl domluvenou i schůzku s Andy Warholem. Čekání na rozhovor se však proměnilo v blízké pozorování nenadálé Warholovy nemoci a smrti v den, kdy se měli setkat. Newyorské číslo *Kunst und Kirche* přináší i smuteční řeč Warholova přítele Johna Richardsona, která posmrtně poodhaluje i málo známou skutečnost, která se skrývala pod mediální maskou tohoto „jurodivého" mistra zacházení s obaly, reklamou a dalšími pozlátky konzumní společnosti. Warhol pravidelně, dokonce několikrát týdně chodil na bohoslužby do svého farního kostela.

Diferenciace jako základ

Pater Mennekes vychází ve své práci z teze o postupné diferenciaci společnosti, která je dnes široce přijímána napříč různými sociologickými školami. Náboženství, umění, věda a další oblasti jsou z tohoto pohledu různé jednotky, ve kterých se sjednocují vždy různé symbolické, hodnotové a významové systémy. Každá tato oblast se v příslušném oboru sociologie nazývá „symbolický svět smyslu" (*symbolische Sinnwelt*). Tyto „světy" spolu tvoří kulturu, která „sbírá" životní formy, obsahy a moudrost lidí, aby je mohla předávat a sdělovat i budoucnosti.

Dříve byly jednotlivé oblasti úzce propojené. Ale nejpozději od dob osvícenství se začaly znatelně oddělovat a diferencovat. I uvnitř těchto jednotlivých světů dnes existuje další rozvíjení a specializace. Sociolog F. X. Kaufmann například v tomto smyslu vidí jako zcela zásadní pro křesťanský Západ již tzv. papežskou revoluci, která ve sporu o investituru rozlišila sféru církevní a světskou. Ve světě náboženství pak nastávají, stejně jako i jinde, pohyby autonomizace formou tzv. konfesionalizace církví, odlišení a někdy i odcizení tzv. úřední a lidové církve, oddělování teologické teorie a pastorační praxe. Procesy sekularizace (oproti sekularismu či laicismu), racionalizace (oproti racionalismu), modernizace (oproti ničení životního prostředí) jsou tedy z tohoto pohledu jevy zcela ambivalentní. Tento posun mimo jiné neznamená v žádném případě nějaké „mizení náboženskosti" člověka, ale spíše popisuje různé přesuny a vznik nových forem a podob náboženství.[20] Všeobecný rozvoj ve jménu svobody však s sebou nepochybně nese i stinné

stránky. Například rozšiřování svobody přináší zároveň i ztrátu jednoty společného světa a tím pádem i ztrátu vzájemné srozumitelnosti.

I ve světě umění vzniká nutná pluralita stylů, směrů, vztahů a výtvarných důrazů. O snu o nějakém společném slohu dnes již nikdo ani nemluví. Ale i umění se často specializuje a zesložiťuje natolik, že se některé jeho směry stávají srozumitelnými jen velice úzké skupině lidí. Na specializaci, autonomizaci a zesložiťování naráží ostatně každý dnes a denně, a to ať už jde do nákupního střediska, na místní úřad, navštíví lékaře či se hlouběji ponoří do libovolného vědního oboru.

Z tohoto pohledu se pateru Mennekesovi jeví zcela zbytečné a nic neřešící časté naříkání nad ztracenou jednotou církve a umění, naříkání nad jejich vzájemnou animozitou a napětím. Nic neřeší ani nostalgické ohlížení se do doby, kdy právě církev byla hlavní nositelkou a hybatelkou umění. Vždyť podobné a někdy i horší problémy a těžkosti mají se současným uměním i jiné instituce a organizace. Sám stát, politika, ekonomika, armáda, škola atd. si s ním často vůbec neví rady. Pater Mennekes někdy s úsměvem dodává, že se značně uklidnil, když největší protesty a vlny pobouření zažil při pořádání výstavy Alfreda Hrdlicky na frankfurtském Hlavním nádraží, a vůbec ne, když ho několikrát vystavoval ve svém kostele. Zjistil, že „jeho katolíci" jsou v tomto smyslu oproti všem obecně rozšířeným domněnkám velice otevření lidé.

Vztah církve a umění je vztahem dvou rozdílných způsobů reflexe s velice rozdílnou praxí. Je to vztah mezi oddělenými oblastmi, který se vyznačuje všemi symptomy, které se objevují, když se setkáváme s něčím cizím: nedorozumění, obavy, předpojatosti, předsudky, konkurence, nepřátelství, strach a další. Přesto zůstává společný základ, na kterém může docházet k občasným přesahům. Umění a náboženství z tohoto hlediska mají společné právě to, že se podílí na hledání smyslu a sebepoznání v životě člověka.[21]

Říkáte, že vztah církve a umění je vztahem s velikou distancí, dokonce zlomem. Tento pohled opíráte o sociologickou tezi o diferenciaci kultury do jednotlivých autonomních částí, jako je věda, výtvarné umění, náboženství, hudba. A k tomu říkáte, že by člověk nad tím neměl naříkat, dokonce že by s tím měl umět žít. Integrace tak existuje jen na rovině člověka, který má k rozdílným oblastem nějaký vztah. Jednota tedy existuje jen v sekundární oblasti, v osobní a subjektivní rovině. Proto děláte už víc jak 20 let neustále výstavy autonomně se chápajícího umění ve svém kostele. Někoho by mohla napadnout otázka, zda to není málo? Co je vlastně vaším cílem jako jezuity a jako faráře v práci s uměním v kostele?

Neumím přetočit čas a dějinný vývoj nazpět. Podívejte se například na moji ruku. Když sevřu pěst, všechny prsty směřují do jednoho středu. Všechny jsou součástí jednoho výrazu. Přesto je celá pěst složena z jednotlivých částí, z rozdílných prstů, ze hřbetu

a z dlaně. Veškerá síla směřuje dovnitř. Oddálím-li jednotlivé části, rozevřu-li ruku, dostávám přinejmenším pět směrů. Co prst, to jeden směr. Čím déle mám ruku rozevřenou, tím více se v konečcích prstů shromažďuje krev. Každý prst se koncentruje sám na sebe. V těchto dvou gestech – sevřené a otevřené ruky – můžeme ve zkratce vidět rozdíl mezi starým, řekněme středověkým a moderním světem. Je to protiklad jednoty a mnohosti, která chce být chápána a budována novým způsobem. Každý prst sice vyrůstá z jedné dlaně, všichni mají společný kořen, ale prsty jsou prostě rozdílné. A jinak tomu není ani v demokratické mnohosti politických stran, které vyrůstají z jednoho společenského konsenzu. Nechci tedy prsty násilím zavírat v pěst, chci je nechat otevřené, ale také chci, aby si uvědomily, že vyrůstají z jedné dlaně.

Logos a mythos

Druhým souvisejícím teoretickým schématem, o které Friedhelm Mennekes opírá svou práci s uměním, je filozoficko-teologická debata o vztahu mýtu a logu. Načrtněme jen nejzákladnější směr uvažování:

V šeru starého Řecka se oba pojmy do značné míry překrývají. Ostrá hranice původně neexistuje. Mythos znamenal „řeč, slovo, vyjádření, výrok". Mythos může být i „myšlenka, poselství, rada, ale také bájné vyprávění, pohádka atd.". Postupně převažuje tento druhý význam a mýtus se čím dál více stává synonymem starého příběhu, pohádky o historii bohů. Důležitým aspektem mýtu je jeho „sbírání a předávání" a cyklický ráz. Mýtus je prvně dán do protikladu k logu jako něco, co je vně vědění, sofisty. Logos, který měl původně něco společného se sbíráním a vypočítáváním, se tak stále více stává doménou čísel, vědění, vědy, zdůvodnění a důkazu. Platón ještě používá mýtus k „ilustraci" filozofických náhledů, Aristotelés však už dává vždy přednost racionálnímu myšlení. Z toho vychází později i rozdílné zacházení s mýtem v platónsky či aristotelsky ovlivněné teologii. Křesťanství jako celek má k mýtu ambivalentní vztah. Již Druhý list Petrův (2Petr 1,16) ukazuje na kvalitativní rozdíl mezi „mýtem" a „dějinami spásy". Jazyk a obraznost mýtu však zůstávají nedílnou součástí biblického světa a staré církevní tradice. Křesťanstvím vnitřně „zlomený" (časté Mennekesovo slovo) mýtus stále zůstává živým a životodárným mýtem.

Osvícenství rozlišení mýtu a logu vyhrocuje v navzájem se vylučující protiklad, jehož nejdůslednější aplikací v teologii je Bultmannův slavný koncept demytologizace křesťanství. Pokud přijmeme rozum (ztělesněný ve „vědeckých názorech") jako jediný pravdivý postoj ke světu, důsledek je zřejmý: Bibli je nutno zbavit veškerého mytického jazyka. Chceme-li zachovat „obsah ústředních pravd víry", tak jej musíme „převést" do vhodných „rozumových pojmů". Široká a již nepřehledná

debata dnes krouží kolem konsenzu, který vytýká Bultmannovi racionalistickou jednostrannost. Stejně tak se i vědecký a filozofický racionalismus dostal podle mnohých myslitelů do slepé uličky a dnes se spíše hovoří o autonomii a vlastní hodnotě rozdílných znakových systémů. Celá skutečnost člověka je popsatelná jen zahrnutím i mytologických a symbolických forem myšlení a vyjadřování.[22] Aplikujeme-li na vztah logu a mýtu charakteristiku „katolictví" podle Josefa Zvěřiny, tak heslem dne není „logos proti mýtu", ale *„nejen* logos, *ale i* mýtus". Jaký dopad má tento znovu vydobytý postoj na vztah k obraznému poetickému světu, je více než zřejmé.

Obrazotvornost prvního Tovaryšstva

Třetím prvkem, který charakterizuje pozadí myšlení Friedhelma Mennekese, je samozřejmě jeho „jezuitství", kterého jsme se již dotkli. O dnešním druhém, po svém zrušení koncem 18. století znovu v 19. století založeném Tovaryšstvu se říká, že na rozdíl od prvního nynější *jesuita non cantat.* Mennekes dodává, že spolu se zpěvem se noví jezuité odnaučili bohužel i zacházet s obrazy. Ta tam je nejen ona velkolepá tvořivá síla, která formovala celý „jezuitský barok", ale to tam je i dynamické zacházení jezuitů i církve s obrazy a celou kulturou. Např. kříž se v kostelech zahaluje již jen ve Svatém týdnu, a ne na celou dobu postní, jak tomu bylo dříve. V Praze nám vedle několika málo kostelů, kde se v době postní zakrývá hlavní oltářní obraz, zbylo ještě „jedno reziduum": převlékání šatiček Pražského Jezulátka. Mennekesovým častým referenčním příkladem a vzorem z historie je barokní oltář v jezuitském kostele sv. Karla Boromejského v Antverpách. Skládal se ze čtyř během roku vyměnitelných obrazů, z nichž dva pocházely z dílny P. P. Rubense. Po vyjmutí všech obrazů tvořil rám scénu, kde se hrálo divadlo.[23]

Pro Mennekese je sv. Ignác jedním z prvních novověkých lidí, kteří svou vnitřní krizi řeší v radikální introspekci a pečlivém *discretio spirituum.* Vyvážením a překonáním Ignácova, zdálo by se, jednostranného racionalismu a individualismu je mimo jiné i důsledné „používání smyslů" a obraznosti.[24] Při *Duchovních cvičeních* si má člověk vytvářet vlastní, do detailu vypracované obrazy, které by měly napomáhat vnitřnímu přisvojení biblických textů. „Cvičící" si tak má např. při scéně narození Páně představit barvu, vůni slámy a zvířat v betlémském chlévě. Z tohoto požadavku pak vyplývá jezuitské vidění „Boha ve všech věcech", základ pro bohaté ikonografické koncepty jezuitské architektury a doprovodné, ať už divadelní, literární či hudební programy.[25] Mennekes v tomto kontextu také rád cituje nápis, který je na hrobě zakladatele jezuitů: *Non coerceri maximo tamen contineri a minimo Divinum est.* Bohu je vlastní nebýt omezen ani tou největší věcí, a přesto být obsažen i v té nejmenší.[26]

Důležití jsou pro mě také španělští umělci jako Eduardo Chillida, Antoni Tàpies, Antonio Saura, Darío Villalba, Fernando Prats nebo Rafa Forteza. První, s kým jsem se z nich setkal, byl Antoni Tàpies. Znalci mi řekli, že Tàpies prý nepřijímá žádné kněze. Tak jsem si vypůjčil snubní prsten pro sebe a ještě pro jednoho španělského spolubratra, který šel se mnou, abychom v něm nevzbudili žádné podezření. Takto okroužkovaní jsme šli vzletně dělat interview. Běželo výborně, dokonce jsme z něho vyloudili poznámky o církvi v Katalánsku. Na konci nám také nalil dobré víno, ale najednou se při pohledu na mou ruku zeptal: „Jste ženatý?" Odpověděl jsem: „Ehm – jo, jo," a rozpačitě jsem doplnil „in a way". „A máte také děti?" Zděšeně jsem vyhýbavě řekl: „Ne, ne, ještě jsme neměli to štěstí..." Ó Bože, to bylo trapné. Rozhovor se pak stočil na otevřené možnosti spolupráce mezi církví a současným uměním a Tàpies nám vyprávěl příběh, jak jeden katalánský klášter pomáhal schovávat pronásledované odpůrce tehdejšího Francova režimu. Člověk by měl pořád rozlišovat na jedné straně kolaboraci církve a na druhé spolupráci jednotlivých kněží a klášterů s opozicí. Rozhovor tak skončil velice živě. A já jsem se odvážil Tàpiesovi říci, že nejsem ženatý, ale že jsem kněz a že mi mnoho lidí říkalo, že nepřijímá kněze. Jako dobrotivý zpovědník se usmál a dal mi rozhřešení. Později jsme spolu natočili ještě další dvě interview.

Stanice sv. Petra – možnost přestupu umění a církve

Provinciál německých jezuitů povolal v roce 1987 patera Mennekese na základě jeho úspěšného působení ve Frankfurtu do kulturní metropole Kolína nad Rýnem do farnosti u sv. Petra se záměrem vytvořit otevřené místo, kde by se církev setkávala se současným uměním.[27]

Počátky kostela sv. Petra vyrůstají z nejasných obrysů dlouhé kulturní tradice místa. V římské době se zde nacházelo jedno z hlavních center města, kostel je postaven na zbytcích římských veřejných lázní. Jisté je tolik, že farnost u sv. Petra je jednou z nejstarších v Kolíně. Po farnosti sv. Kolumby byla kdysi nejvýznamnější ve městě. Spadala pod správu ceciliánského řádu, jehož románský kostel dodnes stojí v sousedství. Dnešní pozdně gotická emporová bazilika do sebe pojala několik svých předchůdců, z nichž románská fáze se viditelně zachovala ve stavbě hranolové věže. První známé jméno faráře pochází z roku 1148 a Friedhelm Mennekes je jeho 44. následovníkem. K nejslavnějším farníkům patří mimo jiné Peter Paul Rubens, který zde byl pokřtěn. Tragickou cézuru v životě farnosti představovala II. světová válka. Farnost měla kolem 7 500 „duší", po bombardování jich přežilo jen 600. Na farním území před válkou bydlelo celkem na 9 000 lidí, dnes jich tu žije jen kolem 900. Vše – lidi, domy a částečně i stavbu kostela smetlo bombardování. Po válce převzali farnost jezuité. Pod vedením patera Aloise Schuha se kostel zanedlouho proměnil v jedno z nejžádanějších intelektu-

álních center města, kam chodil např. i spisovatel Heinrich Böll. Jezuité v sousedství zřídili i *Akademii* nesoucí dnes jméno *Karla Rahnera*.

Nejvýznamnějším uměleckým dílem kostela je veliký oltářní obraz *Ukřižování sv. Petra* z roku 1640 od Petera Paula Rubense, jedno z vůbec posledních mistrových děl, které namaloval právě pro svoji rodnou farnost. Dramatická scéna nezobrazuje jen ukřižování sv. Petra, ale skrývá v sobě i polemicky vyhrocené poselství. Pod křížem je rozpoznatelné pošlapané papežské roucho, scéna symbolizuje i utrpení katolické církve a je výmluvným svědkem napětí třicetileté války. Druhým cenným, o dva roky mladším obrazem je *Obrácení sv. Pavla* podobných rozměrů, pocházející z dílny Rubensova žáka Cornelia Schuta. Kolekce renesančních vitrají z období 1528–1530 tvoří jeden z nejzachovalejších souborů tohoto druhu v Německu. Dalším významným uměleckým dílem je fragment pozdněgotického, válkou poničeného triptychu z křídlového oltáře.

Friedhelm Mennekes tedy vstoupil v roce 1987 na kulturně bohaté a silné místo, kde však po smrti patera Schuha chodilo do kostela jen něco přes 20 lidí. Dnes jich už v neděli navštěvuje mše 900 až 1 000. Spolu s obnovou farnosti začal pater Mennekes ihned i s vystavováním umění. Založil *Kunst-Station St. Peter* a výstavy zprvu soustředil na obě veliké empory kostela, na instalace v přilehlém dvoře a především do cyklu výstav v presbytáři za oltářem. K farnosti se přimyká několik početných a živých kruhů jako např. Společnost pro novou hudbu, Společnost P. P. Rubense spolu s několika dětskými kroužky a kroužky pro seniory. Vedle farní rady zde působí i samostatná rada pro umění, která je zodpovědná za program výstav.[28]

Vedle umění je u sv. Petra položen důraz na práci s dětmi a na přípravy k prvnímu sv. přijímání. Každý týden se tu konají jeden či dva křty. Práce v dětském sboru, v hodinách kreslení a katecheze vrcholí v přípravě dvou dětských muzikálů: ve vánočních a pašijových hrách s vlastní hudbou a bohatou scénou. Během dětské mše nosí všech 80 až 100 dětí každé svou bílou albu, sedí v kruhu kolem oltáře a starý jezuita je neustále pobízí, aby svůj hlasitý zpěv ještě zesílily.

„V tomto kostele se již nemohu modlit"

Nové aktivity se současným uměním ve starém kostele nedoprovázely jen nadšené reakce a pozitivní ohlas širokého spektra médií. Slyšet bylo i hlasité rozhořčení. Kniha návštěvníků také obsahovala mnoho příkrých odsudků, často však anonymních. Pater Mennekes se proto hned v roce 1988 rozhodl uspořádat informační a diskuzní odpoledne, které v programu kostela uvedl citátem: „V tomto kostele se již nemohu modlit."

Při pódiové diskuzi spolu v kostele debatovali umělci, kritici, historikové umění a zástupci farnosti. Živá debata se v druhé části otevřela i pěti stům přítomných, kteří do sv. Petra přišli. Mnohé věci se vysvětlily, mnohé předsudky odstranily a navíc se ukázalo, že odpůrci byli ve značné menšině a většina kritických hlasů nepocházela ani z řad farníků. Farní rada, spoluzodpovědná za chod farnosti, se také jednohlasně postavila za projekt výstav současného umění.[29] Je zajímavé, že sv. Peter nikdy neztratil své „zbožné babičky", které tvoří v každém kostele většinu návštěvníků ve všední dny. Naopak! Hlídání otevřeného kostela s výstavami videoartu, „podivných" minimalistických, polévaných či stříkaných obrazů a světelných plastik celoročně zajišťují právě dobrovolníci z řad seniorů farnosti.

Triptychy

Výstavy triptychů v presbytáři se od počátku staly velice sledovanou událostí a způsobovaly samozřejmě značný rozruchu. Na rozdíl od empory, která je jasně vyděleným místem a bezprostředně nezasahuje do bohoslužebného prostoru, dochází v presbytáři k překrývání a konfrontaci náboženství s moderním uměním, které je vystavováno za hlavním oltářem i během bohoslužby.

Mennekes zadal umělcům pouze formální rámec: tvar triptychu. Žádný náboženský obsah nebyl vyžadován. Díla některých působila vcelku neutrálně, u jiných docházelo k zajímavým přesahům a napětím. Například triptych Markuse Lüpertze s názvem *Byl jsem v zemi, kde křižují motýly* působí na první pohled provokativně. Kdo však překoná první znejištění, brzy odhaluje další roviny obrazu. Drama ukřižování je zobrazeno nezvyklou poetickou formou. Připomeňme jen, že motýl, který vylézá z kukly, je mimo jiné i starým středověkým symbolem Krista.

Rosemarie Trockelová napsala na zdi presbytáře tři slova *Ich habe Angst – Já mám strach* (1993). Návštěvníkům kostela postavila před oči častý vnitřní výkřik mnoha lidí. Se svým strachem přicházejí nezřídka do kostelů, kde hledají útěchu a povzbuzení. Trockelová pojímá právě kostel jako místo, kam člověk může přijít se svými nejniternějšími otázkami a kde o nich může přemýšlet. Několik týdnů byli návštěvníci bohoslužeb vystaveni této často potlačované větě a jejich kazatel ona tři slova po celou dobu cítil za zády. V kontextu kostela si nešlo nevzpomenout na Krista na Olivové hoře či na další novozákonní místa, kde se hovoří o strachu a úzkosti.

Snad nejmeditativnější obrazy za oltářem vystavoval baskický sochař a grafik Eduardo Chillida. Triptych *Homenaje a Juán de la Cruz* na motivy textů sv. Jana od Kříže svým tvarovým klidem, transparentností a hloubkou působily nadčasověji než mnohé jiné výstavy. A také jako jeden z mála navádí k myšlence prodloužit výstavu na neurčito.

Opačným příkladem byla výstava Francise Bacona *Triptych '71 In Memory of George Dyer*, kterou se při bližším pozorování dalo „jen vydržet". Baconův důsledný ateismus se propisuje i do jeho díla. Umělcova fragmentarizace objektů a lidské postavy v divákovi vyvolává děsivé ticho a vnitřní neklid. Strach ze smrti je zachycen jako čisté zoufalství. Obraz nenabízí žádný záchytný bod, žádný náznak smyslu či útěchy. Je na divákovi, aby se s obrazem vypořádal sám. Výstava vyvolala širokou mediální odezvu. Wieland Schmied, velký obhájce duchovního rozměru moderního umění, dával právě Bacona za příklad toho, že některé moderní obrazy přece jen kvůli svému vnitřnímu napětí (na Baconově obraze není nic „morálně závadného") v kostele viset nemohou. Dva roky po uveřejnění tohoto názoru mohli návštěvníci spatřit Francise Bacona v presbytáři kolínského jezuitského kostela.

Z dalších, kdo vystavovali ve sv. Petru, zmiňme alespoň tato známá jména: Cindy Shermanová, Felix Droese, Hermann Nitsch, Antonio Saura, Antoni Tàpies, Herbert Falken, Arnulf Rainer, Gerhard Altenbourg. Po uzavření série skoro padesáti moderních triptychů v presbytáři vydal Mennekes publikaci dokumentující jak uskutečněné výstavy, tak rozsáhlý exkurz do vzniku a historie oltářních triptychů.[30]

Při veškerém překrývání či disharmonii výstav se sakrálním prostorem si je nutné uvědomit, že farář u sv. Petra důsledně dodržoval a stále dodržuje zásadu, že se během bohoslužby na vystavované umění nikdy neodvolává. Umění nikdy Mennekesovi neslouží jako výchozí bod ke kázání či k jiným explicitním vyjádřením. Bohoslužba je shromáždění věřících a homilie úvaha nad Božím slovem. Umění je v kostele dočasně umístěný objekt, který je při liturgii „jen" přítomen.

Říkáte, že církev a umění držíte odděleně od sebe. Není v tom ale protimluv, když pak zvete umělce do kostela? Vždyť prostor kostela je přece v jistém smyslu vždy silnější než jakékoli umění, které se v něm vystavuje? Nevítězí tu církev skrze silnou architekturu alespoň na chvíli nad současným uměním? Jasně že umělce láká u vás v kostele vystavovat svá díla, ale není to přece jen pro vás určitý problém?

Ano, postupně se to stává stále více problémem. Čím dál víc vidím, že většina umělců vůbec není schopná se sakrálním prostorem zacházet odpovídajícím způsobem, tzn. zacházet s ním kompetentně a suverénně.

Mohl byste to více přiblížit?

Mnoho umělců chce v tomto zajímavém prostoru jednoduše udělat výstavu. Chtějí sebe a svou práci prezentovat ve zvláštním prostředí. To ale není smyslem sakrálního prostoru. Výstava u nás musí být vždy určitou konfrontací a inovací. Umělec musí být sehraný s pro-

storem, ne s náboženstvím, ne s určitou konfesí nebo já nevím s čím. Musí umět zasáhnout prostor v jeho slabém místě. A to musí poznat. Mnoho umělců se do našeho kostela po léta vrací a snaží se rozpoznat kvality jak prostoru jako prostoru, tak kvality našeho kostela jako prostoru sakrálního. Někdy se povede koncept nalézt a někdy také ne a umělec to nakonec vzdá. Umělec zde nemusí padat na kolena, ale musí vědět, kde se nachází, co zde jako umělec udělá a kolik toho udělat smí. Nesmí to být příliš silné, neboť ho prostor udeří nazpět. Prostor jakožto prostor je zde to nejnebezpečnější, co existuje. Když k němu nenaleznu žádnou vnitřní osu, vždy mě a mé dílo zlomí.

James Lee Byars a Anish Kapoor – Výstavy v prostoru

Zdárně se vypořádat s celým sakrálním prostorem se podařilo především dvěma výstavám. James Lee Byars[31] navštěvoval kostel sv. Petra dlouho předtím, než přišel za paterem Mennekesem s nápadem své „Bílé mše". V době postní roku 1995 instaloval americký umělec do středu vyprázdněného kostela několik podivných věcí: bílý mramorový kruh a okolo čtyři bílé mramorové stély, nad něž upevnil velikou 200wattovou oslňující žárovku jako jediný zdroj světla v kostele. Zároveň nechal Byars odstranit všechny kostelní lavice a zakrýt všechny obrazy a sochy bílými plátny. Centrálními pojmy, okolo kterých buduje Byars své umění, jsou krása, vznešenost a dokonalost. Podstatným filozofickým pozadím je téma tázání, které Byars reflektuje pomocí výtvarně estetických prostředků umění. Tak tomu bylo i v kolínském kostele.

U této instalace došlo ve sv. Petru jako nikdy předtím (a nikdy potom) k protnutí světa umění a náboženství, a to v samém středu křesťanství – v bohoslužbě. Byars požadoval dokonce odstranění dřevěného oltáře, kolem kterého se slavila liturgie, a mši navrhl sloužit uprostřed bílého kruhu, do kterého kněz *in persona Christi* při centrálních úkonech vždy vstupoval. Oltář částečně „nahrazovali" ministranti, kteří drželi jak misál, tak kalich a pateny ve svých rukou. Bílá jakožto nebarva dominovala i během liturgie. Mennekes vybral příhodnou starou velikonoční prefaci, která Krista oslavovala slovy: „Obětoval se Ti k naší spáse, on sám je knězem, oltářem i obětním beránkem." Odborným poradcem, s kterým všechny tyto riskantní kroky Mennekes konzultoval, byl liturgik prof. Albert Gerhards z Bonnu. Farnost byla seznámena s celou akcí předem.

Ostrá odborná kritika na sebe nenechala dlouho čekat, objevila se však až dodatečně po uzavření výstavy. Conrad Lienhardt ve svém článku *Slepá ulička – výstavy umění v kostele* kritizuje souhrnně praxi výstav v liturgických prostorách. Vytýká jim nekritické zacházení s výraznými sémantickými posuny vystavovaných děl v kontextu sakrálního prostoru. A konkrétně kolínské akci *The White Mass* před-

hazuje, že Byars kvůli svému umění udělal „z účastníků bohoslužby pozorovatele svého díla" a Mennekes „zinscenoval bohoslužbu do magicko-náboženského kultovního úkonu". Lienhardt kupodivu ve své kritice nezmiňuje opravdu klíčové problematické body, které by si zasloužily diferencovanější zvážení: dočasnou nepřítomnost oltáře a vyhrocené soustředění na postavu kněze. I tento největší kritik výstav v kostele, konkrétně instalace Jamese Lee Byarse, však podotýká, že *The White Mass* v kolínském sv. Petru „právě protože soustředila nejpodstatnější problémové oblasti, představuje vrchol setkání a konfrontace současného výtvarného umění a sakrálního prostoru".[32]

Jak zaznamenává ve své knize o sv. Petru N. T. Weiser,[33] pocit kultovního přetížení či další odmítavé výhrady neměli samotní farníci, kteří tuto mši navštívili a kteří se zúčastnili i doprovodných přednášek a diskuzí. I profesor Gerhards podobnou kritiku odmítá jako neadekvátní vůči skutečnému vyznění *The White Mass*. Každý si ostatně může udělat úsudek sám, neboť existuje videozáznam celé akce, který se mimochodem promítal i v Tate Gallery v Londýně.

The White Mass jako asi skutečně nejodvážnější a zároveň nejproblematičtější Mennekesova „výstava" nakonec přinesla celému společenství sv. Petra několik zcela praktických pozitivních zkušeností – zkušenost postradatelnosti či přímo vhodnosti odstranění lavic (pozůstatku z reformační a protireformační doby, kdy se kostely nejprve díky protestanským a pak i katolickým kazatelům proměnily v jakési „ideologické posluchárny"), zkušenost centrálního shromáždění kolem prázdného středu a většího pohybu během bohoslužeb, zkušenost odvážnějšího a plného používání celého prostoru, zkušenost síly redukce a soustředěnosti na několik málo podstatných věcí, zkušenost do té doby nikdy takto nezažité *kultury prázdna*.

Poslední výstavou před nutnou rekonstrukcí kostela se stala instalace *Changing focuses* od umělce indického původu Anishe Kapoora.[34] Kapoor se vnitřním prostorem sv. Petra také zabýval dlouho, vzniklo velké množství nápadů, z nichž mnohé byly opět zavrženy. Až nakonec Kapoor do prostoru citlivě umístil několik konvexních i konkávních zrcadel. Nejsilněji na diváky působila zrcadlová plastika zapuštěná do centra hlavní lodi. Malá prohlubeň o průměru asi 40 cm do sebe „soustředila" celý prostor kostela, okolo se samovolně vytvářel největší chumel návštěvníků. Další dvě zrcadla pověsil proti sobě na stěny křestní kaple. Kvůli jejich konkávnosti nevznikal násobný efekt zrcadlení, ale různé zarážející zvýrazňování, deformování a mlžení prostoru. Jiné konkávní kruhové zrcadlo umístil Ind nad starý kamenný oltář do boční lodi. Návštěvník ho spatřil, jakmile vstoupil do kostela, a hned byl jakoby magnetem vtažen do hloubky zrcadlení a roz-

lehlosti koncentrace. Zrcadlová hra převracení však nepůsobila jako nějaký skrytý náboženský symbol. Svůj smysl měla ve svém fyzikálním působení a jednoduchém zpochybnění obvyklého vnímání. Zrcadla působila spíš jako „cizorodé elementy, které dodávají celému prostoru novou vitalitu a význam".[35] Zpochybňování navyklého vnímání známého prostoru a vyvolávání různých otázek vedlo v divákovi k obnovenému intenzivnímu vnímání celé stavby kostela.

Motiv zrcadlení a převrácených perspektiv Kapoor přenesl i do nejvýznamnějšího díla kolínského jezuitského kostela. Obraz *Ukřižování sv. Petra* od P. P. Rubense navrhl otočit vzhůru nohama. Nešlo jen o aktualizaci a oživění známého obrazu, ale také o naznačení paralely s výtvarným předchůdcem *Ukřižování* v jednom raném Rubensově díle. V obraze *Senekova smrt* z roku 1608 také čtyři muži obklopují nahé tělo umírajícího starce. Sv. Petr získal svým obrácením nečekanou lehkost a výraz „znovuzrození".[36]

Zkušenost s výstavami Jamese Lee Byarse i Anishe Kapoora měly nemalý vliv na následující nevyhnutelné stavební úpravy ve sv. Petru.

„Rekonstrukce" jako projasnění prostoru

V 90. letech 20. století se poválečná fragmentární rekonstrukce poničeného kostela sv. Petra od architekta Karla Banda ukázala jako nedostatečná. Vážné statické poruchy již od počátku příliš mělkých základů zhoršila nová výstavba metra natolik, že hrozilo zřícení celého kostela. Trhliny ve zdech a sloupech se hrozivě zvětšovaly, na prostorné empory se dalo vycházet jen v počtu 20 osob. Nutnost rekonstrukce v sobě zahrnovala snahu o zachování původních nejcennějších částí a zároveň nabízela šanci přizpůsobit celý interiér současnému programu kostela. Mennekes možnosti rekonstrukce často konzultoval s architektem Oswaldem Matthiasem Ungersem, který dlouhou dobu stavebně o sv. Petra pečoval. Rekonstrukce byla nakonec svěřena mladému architektovi Ulrichu Wiegmannovi. Roku 1997 se kostel na necelé čtyři roky zcela uzavřel a začaly stavební práce.[37]

Když dnes projdete nevelkým dvorem a vstoupíte malými dveřmi do sv. Petra, ihned vás ohromí kombinace starobylých pozdně gotických tvarů s prázdným, zcela uvolněným prostorem. U vstupu je řada tří krátkých lavic, stojan s hořícími svíčkami a malá kaple se svatostánkem a věčným světlem, takže neomylně poznáte, že se nacházíte v katolickém kostele. Dále se však již rozebíhá jako lesklá vodní hladina jen teple šedá hladká betonová podlaha, z níž vyrůstají gotické sloupy v nepravidelných rozestupech. Omítka stěn a kleneb barevným tónem odpovídá jak podlaze, tak viditelným gotickým kvádrům, sloupům, žebroví a klenákům. I několik nových dveří s tenkými kovovými rámy je pokryto stejnou zemi-

tou omítkou. Klenba hlavní lodi nebyla, jak se původně zamýšlelo, nově doplněna, ale bylo zvoleno zcela nové řešení. Pole novodobých trámů akustického stropu jsou odsazena od stěn a působí stejným odlehčeným dojmem jako celý prostor. Nové a staré prvky se u sv. Petra sjednocují v nezvyklý, ale velmi klidný a vznešený celek.

Světlo ve dne vstupuje velkým počtem gotických oken, u nichž však byly zatím obnoveny jen centrální renesanční vitraje. Zbytek je zasklen opět matným šedým sklem. „Světlo je klíčem / a světlo získává tvary / a tyto tvary mají moc člověka vzrušovat / skrze hru proporcí / hru nečekaných a ohromujících vztahů./ Ale i skrze duchovní hru / kdy je světlo základem opravdového zrození / schopností trvat, základem struktur..."[38] Za tmy lze atmosféru kostela proměňovat skrytým systémem světel, kterým se může docílit jak osvětlení přednáškového sálu, tak intimity kaple či tajemství katedrály, kde jen tušíte konec stěn a kleneb. Živé světlo často používaných svíček tento dojem ještě znásobuje.

Debaty s památkovou péčí sice do značné míry „usnadnilo" již bombardování spojeneckých vojsk, nicméně radikalita požadavků architekta a faráře rekonstrukci samozřejmě komplikovala. Odstraněny byly zbytky starých oltářů, obrazy, lavice a veškerý další „kostelní nábytek". Mennekesův požadavek vyjmout všechny stupně presbytáře se zpočátku nesetkal s pochopením ani u samotného architekta. Nakonec se však ve své radikalitě přece jen prosazený prostorový koncept osvědčil. V kostele se dnes střídá neustále velký počet zcela různých „akcí". Prostor sv. Petra – „prázdný prostor" – se ukazuje jako silná a nosná sjednocující kategorie mezi různými světy.

Svět náboženství lze soustředit jak do presbytáře a do kaple se svatostánkem, tak na Chillidův oltář v západní boční lodi. Bohoslužby s procesím, svíčkami, kadidlem a množstvím ministrantů (jednou za měsíc se tu slouží i latinská mše) naplňují prostor opět zcela jiným způsobem. Pohyblivé židle se rozmisťují podle potřeby a již se stalo zvykem, že je na konci každé „akce" návštěvníci sami odklízejí do přilehlého skladu. Díky zkušenosti s výstavami (hlavně díky Jamesi Lee Byarsovi) se i během různých bohoslužeb celý prostor dynamicky používá. Křty probíhají v malé kapli pod románskou věží kostela, při dětských mších obklopuje kolem sta dětí oltář v presbytáři, během velikonočních slavností, pašijových a vánočních her se v presbytář mění celá hlavní loď. Sv. Petr však není žádným libovolným multifunkčním prostorem, jak o něm snili teologové, architekti, umělci a další sociální inženýři v 60. letech a který se nakonec ukázal jako krajně nefunkční. Mennekes požaduje od svého „prázdného prostoru" jasnou identitu. Ve sv. Petru je svatostánek, věčné světlo, oltář, Madona i obraz patrona kostela. Mimo těchto pevných bodů se ale má vše ostatní neustále měnit.

V tomto konceptu mají své místo výstavy umění. *Svět výtvarného umění* vnáší do sakrálního prostoru různé impulsy. „Nová umělecká díla by se proto měla do kostela umisťovat jen na časově omezenou dobu." Mennekes v tomto kontextu rád cituje malíře Georga Baselitze: „Obrazy, které nejsou nové, nevidíme!"[39] „Novost" je ale jezuitou požadována i od všech starých mistrovských děl. Po celou dobu adventní, postní a velikonoční jsou všechny obrazy (včetně světoznámého Rubense i Schuta) zakryty režným plátnem. Turisté a ctitelé umění faráře od sv. Petra, jak s úsměvem říká, v tomto ohledu „nezajímají". Zde ale není Mennekes zas tak revoluční, jak by se zdálo z pohledu kdejakého lefebristy, který za tradiční považuje jen 19. a počátek 20. století. Byly doby, a ty trvaly víc jak 200 let, kdy se např. právě Rubens ukazoval jen tři dny v roce.

Svět hudby mění vyznění prostoru stejným způsobem jako výtvarné umění či kolísající počet účastníků rozdílných typů bohoslužeb. Hudební těleso lze postavit při koncertech, meditacích či liturgii do závěru presbytáře, nebo lze důmyslným nasvícením a rozestavěním židlí vytvořit orchestřiště z libovolné části boční lodi. Studenti evangelické akademické farnosti, kterým jezuita kostel každoročně na jeden den půjčuje, své hudebně-meditativní adventní pásmo během večera postupně posouvají po celém, jen svíčkami osvětleném prostoru, a to včetně empor a románské věže.

Většina varhan se dnes staví v historickém stylu, ale u sv. Petra se při celkové rekonstrukci opět dalo přednost novým formám. Vznikl tak jeden z největších současných nástrojů pro novou hudbu. Navrhl ho skladatel a varhaník kostela Peter Bares.[40] Dříve rozsah a možnosti varhan, jak známo, spoluovlivňovaly skladatele a jeho kompozice. Bares proto přistoupil k návrhu s maximou postavit „varhany, pro které ještě nebyla žádná hudba napsána". Do nového těla byla zahrnuta obě stará tělesa, přidány další píšťaly a i rozsáhlé „bicí nástroje", takže dnes má mohutný organismus rozsah přes sto rejstříků a paleta zvuků se stále postupně rozšiřuje.[41]

Eduardo Chillida mi jednou vyprávěl: „Když jsem byl v Istanbulu v chrámu Hagia Sophia, cítil jsem se, jako bych vstoupil do plic Johanna Sebastiana Bacha." A tak by měl působit sakrální prostor: měl by být plícemi pro tvou duši, široký otevřený a inspirovaný světlem. Náš pozdněgotický kostel sv. Petra v Kolíně je čirým světelným boxem plný oken, proměnlivého světla, od samého začátku již takto postavený. A dnes je tento prostor prázdný. Existují čtyři možnosti, jak jej naplnit: světlo, liturgie, výtvarné umění a hudba. Je-li tu návštěvník sám, pokouší se svým způsobem naplnit toto prázdno. Ale moderní člověk toho většinou není schopen, protože jeho duše není s to zacházet s prázdnem. Může se mu to podařit jen z duchovního středu. Proto potřebuje podporu kultury, například obraz. Obraz ti ukáže, co musíš s prostorem dělat. Jeden tón to umí také. Jeden jediný tón pro-

stor zcela změní. Při jednom jediném tónu se celý rozechvěješ, tvá smyslovost začne reagovat. Proto je hudba možná nejvyšší mocí, jak „naplnit" prostor, nejvyšší pozemskou mocí. Existuje totiž ještě jiná moc, nebeská, Bůh. Ale možná že se i zdařilé kázání, čtený text dotkne tvé duše a otevře ji. Náš kostel není moderní, ale styl, jak s ním zacházíme, moderní je. Dotýká se mě v odvaze prázdna, tzn. že tu člověk nenalezne žádné židle, lavice, květiny, koberce a jiná štokrlata a podstavce. Tento styl se mě dotýká a nově mě utváří. Ale nejdůležitější je zde hudba.

Řekl jste mi včera se smíchem: „Skladatele, kteří jsou mrtví, tu nehrajeme." Jste opravdu tak radikální?

To je otázka po významu současné hudby. Nejvíce fascinující je na hudbě právě to, že s ní má duše rezonuje. Ale moje duše je z dneška. Pokud bych žil jen starou hudbou, i kdyby to byl třeba Bach, nejsem z dneška. Bach je krásný, ale koneckonců neodpovídá tomu, co je má současná vnitřní forma. Náš varhaník je zde třikrát radikálnější, než jsem já ve své práci s uměním. Peter Bares nehraje žádnou starou hudbu. Já už ale také žádnou starou hudbu neposlouchám. Rozladila by můj mozek. To, co je u hudby důležité, není potvrzení mého vkusu a líbivé estetiky, ale aktuální době odpovídající apercepce, použijeme-li jeden starý pojem od Kanta. Okamžik vnímání probíhá skrze zajeté koleje zkušenosti. Ale nové zkušenosti potřebují nové cesty. Můj estetický soud se neosvědčí automaticky a spontánně, musí se vždy nejprve znovu utvořit. Své první vnímání hudby musím stále formovat a musím být připraven je neustále reformovat. U výtvarného umění a setkání v běžném životě tomu není jinak. Vše je v pohybu. Ne náhodou nabízíme v našem kostele každý měsíc exercicie, tj. duchovní cvičení konané v malém kruhu lidí. U jednoho jak u druhého nejde v podstatě o nic jiného, než aby se člověk před Bohem stále držel v bdělosti a stále se k němu obracel. To je duší každé elity. A proto žádný strach! Elity přežijí jen jako elity náboženské. Neboť tento druh spirituality v nejplnějším slova smyslu existuje jen v náboženství. Elity přežijí jen v náboženství a vše ostatní zmizí. Kdo se nedrží náboženství, nemá smysl pro historickou kontinuitu. Náboženství ale neznamená církev. Ta si musí náboženskou víru vždy konkrétně vydobýt. A to jde v dnešní době jen velice těžce. Proto potřebuje církev spojence, přátele z kultury. Jen společně s nimi si uvědomí sama sebe a člověka své doby.

O dřívějším dynamickém zacházení církve s kulturou, obrazy, různými liturgickými úkony a dobami jsme se již zmínili výše. Mennekes starou dynamiku podněcuje „pouze" novým způsobem: „Jen prázdnota může uměleckému dílu otevřít šanci, aby působilo do prostoru." A právě tato „prázdnota prostoru", která se střídavě naplňuje různými obsahy, působí na mnoho lidí dojmem: „Tady vstupujeme

do současného kostela, který není jen ostrovem jistot minulosti, ale kde tradice dosahuje až do naší současnosti."

Nejen pro výtvarné umění platí, že „cílem je obnovené vidění člověka, ne vlastnění jednoho či více děl."[42]

Souhrnně řečeno: slovo „rekonstrukce" je u posledních stavebních úprav sv. Petra nutné klást do velikých a tučných uvozovek. V Kolíně nad Rýnem totiž vznikl svým působením a potencialitou možností zcela nový současný sakrální prostor.

Křížový oltář Eduardo Chillidy a výstavy v novém prostoru

Otevření nového sv. Petra bylo zahájeno výstavou *Chillida Raum.*[43] Španělský umělec Eduardo Chillida se do sv. Petra vrátil již potřetí, tentokráte však i s dílem, které mělo jako jediné natrvalo zůstat ve sv. Petru a tvořit jeho střed, který by vystihoval hlavní myšlenku nového interiéru kostela. Původ plastiky *Gurutz Aldare – Křížový oltář* (1969/2000)[44] je poměrně komplikovaný. Nejprve vznikl návrh plastiky do veřejného prostoru ve Švédsku, který se ale nakonec nerealizoval. Chillida považoval návrh za natolik důležitý, že ho transformoval do návrhu sochy-oltáře. Přes 30 let ležel ve Vatikánských muzeích, než se německý jezuita se starým Baskem domluvili na jeho realizaci ve sv. Petru v Kolíně. Oltář tvoří tři tvarově složité díly, které sochař vytesal z jediného bílého žulového kvádru pocházejícího ze severní Ameriky. Světlo a stín se zachytávají ve větších a menších prostorách triptygonální struktury, která vznikla rozestoupením jednotlivých částí. Povrch je jemně zdrsněn, takže nedochází k žádným reflexím. Chillida převedl tradiční formu stolu a obětního kamene do podoby kříže, který se jako Kalvárie skládá ze tří dalších křížů. Vnitřní prázdný střed, ve kterém mají všechny tři díly své těžiště, se otevíral do apsidy a byl umístěn přesně do křížení dvou hlavních os kostela. Celý interiér chrámu a samotný oltář tak byly ukotveny v malém prázdném prostoru, do něhož vstupuje kněz jen v klíčových momentech liturgie. Oltářní socha stojí v nejvnitřnějším „dialogu s fyzickým i spirituálním světlem kostela".

Christian Boltanski[45] je jedním z umělců, kteří se vyhýbají vystavování svých děl v muzeích. Svými instalacemi chce tento Francouz pomáhat lidem artikulovat jasněji jejich nejhlubší otázky. Tak tomu bylo i ve sv. Petru. Pod románskou věží rozmístil na stěny kaple s křtitelnicí útržky se všemi záznamy z křestní knihy farnosti. Pod zachovanou gotickou klenbu bočních lodí rozvěsil malé bílé kutny, které se jinak používají při dětských programech. Na emporu nechal navést fůru čerstvého sena, jehož vůně spolu s šepotem, který permanentně běžel přes reproduktory, se dotýkaly i dalších lidských smyslů a zasahovaly člověka hlouběji, než by očekával.

Magdalene Abakonowiczová[46] postavila začátkem září roku 2001 do závěru presbytáře i obou bočních lodí řadu bronzových těl bez hlav. Tento zástup působil značně cizorodě a v mnohém návštěvníkovi vyvolával pocity odporu. Ráno 11. září ale náhle nabyl zcela jiného významu. Šok a zděšení, které po celém světě vyvolal teroristický útok na World Trade Center v New Yorku, získaly ve sv. Petru nečekaně konkrétní „formulaci a podobu". Vidíme, že škála významů současných uměleckých děl nevzniká jen jejich umístěním do různých prostorů, ale že zcela konkrétního smyslu mohou nabírat i v závislosti na konkrétní, v době svého vzniku neočekávatelné události. Umění se nemusí vyčerpat jednoznačným poselstvím, které do něho zakódoval jeho tvůrce. Opravdové umělecké dílo někdy dokáže „dát tvar naší neschopnosti nalézt slova" v aktuálních situacích.[47]

Moderním příkladem toho, jak silně ovlivňují prostorové vnímání kostela i dvojrozměrná díla, byla výstava Barbary Krugerové.[48] Krugerová umístila na podlahu hlavní lodi velikou fotografii sepjatých rukou s nápisem: „Kdo salutuje nejdéle? Kdo se modlí nejhlasitěji? Kdo zemře jako první? Kdo se zasměje naposled?" Z úrovně přízemí ale fotografie pro svou velikost nebyla vůbec čitelná. Divák tak byl vylákán na emporu, z které byl motiv a nápis teprve rozeznatelný. Tato jednoduchá, chtělo by se říci až banální „výstava" se ve svém působení ukázala být jednou z nejcitlivějších a nejhlubších, které bylo možno ve sv. Petru spatřit.[49]

To je přece podivuhodné štěstí, že ve svém arcibiskupovi, Joachimu kardinálu Meisnerovi, máte takovou oporu?

Ano, to je velké štěstí. Je jedním z mála hlavních pastýřů církve, kteří význam kultury znají ze samé jeho podstaty. Například když šlo o to umístit na naši románskou věž neonový nápis DON'T WORRY ve čtyřech jazycích – tzn. americké angličtině, spisovné němčině, latině a řečtině –, nenacházely pro to pochopení ani odbor památkové péče města, ani generální vikariát diecéze. Ale náš kardinál okamžitě rozpoznal, že jde o nový druh spolupráce umění a víry. Mnohokráte oceněný anglický umělec Martin Creed zde umisťuje nápis jako umění na kostelní věž a zároveň jde o centrální výrok horské řeči. A kardinálovi to bylo jasné hned. Mimochodem – na této rovině sleduje statečně a rozhodně výstavbu nového diecézního muzea, které nemá ve světě obdoby. Jmenuje se také proto jinak: Kolumba – Muzeum umění kolínského arcibiskupství. Za to jednou vstoupí do dějin jako jeden z nejvýznamnějších kolínských arcibiskupů. O tom jsem přesvědčen.

Jedna kniha z roku 2002 o vaší Stanici umění Sv. Petra *končí popisem centrálního oltáře od Eduarda Chillidy jako určitým vyvrcholením celého vašeho snažení. Za ním popisuje její autor šestimetrovou otočnou zeď, na které z jedné strany visí obraz Ukřižování*

sv. Petra od Rubense a na druhé straně obraz Obrácení sv. Pavla. Nyní stojí Chillidova socha v boční lodi, obrazy visí na stěnách a otočná stěna je pryč. Jak k tomu došlo? Slyšel jsem, že šlo o „papežskou cenzuru"...

Nu, pohyblivé obrazy spočívají na staré středověké tradici, kterou jezuité v baroku obnovili. Vzpomeňte na velkolepý jezuitský kostel v Antverpách, kde šlo v oltáři vyměňovat 4×6 metrů vysoké obrazy. Ale ta věc s oltářem byla taková, že sestával ze tří oddělených kamenů a člověk si opravdu mohl myslet, že nepatří k sobě. To, co mu bylo vytýkáno především, byla skutečnost, že neměl probíhající menzu, tzn. žádnou stolní desku. Bohužel tak nepřipomínal stůl Poslední večeře. Požadavek jeho odstranění nebyl žádnou lehkou situací, ale můj biskup mě při tom podporoval a dodával odvahu, ale zároveň zdůrazňoval nutnost poslušnosti. Velice citlivě mě tímto případem doprovázel. Pomohl mi, abych nereagoval trucovitě. Za to mu jsem velice vděčný. Měli jsme rok času na rozmyšlenou. Konečně jsme oltář v malém rituálu „oplakali" a rozloučili se s ním za nočního čtení mystických textů sv. Jana od Kříže, doprovázeného varhanní hudbou. Dnes stojí oltář jako Memoria na Golgothu v boční lodi. Od té doby s tím mohu žít, a dokonce jsem s novou jednoduchou menzou spokojený.

Chvála pochybnosti – kostel jako prostor pro otázky

Umění a náboženství jsou dnes podle Mennekese „dva nezávislé faktory kulturního života". Jak ukazuje zkušenost ze sv. Petra, mohou se však tyto oblasti někdy dotýkat a překrývat, a to aniž by si jeden vůči druhému činil nárok na ilustraci či využití pro své cíle. Návštěvník může v umění nalézt „rozšíření horizontů" a v sakrálním prostoru „stopy nepředstavitelného Boha v tomto světě",[50] ale co s tím udělá a jak obojí vyhodnotí, je jen na něm. Umělecké dílo a otevřený sakrální prostor mu pouze nabízejí prorocký osten či místo ticha a soustředění pro nejvnitřnější lidské myšlenky.

Jak jsme již několikrát naznačili, Mennekes pozoruje a vyzdvihuje v současném umění právě aspekt tázání, který je společný mnoha umělcům. Podobně jako Byars nebo Trockelová se i další přibližují k sakrálnímu prostoru a náboženství právě přes vyjadřování svých pochybností a otázek. Christian Boltanski dokonce vyostřuje svůj přístup takto: „Protože se v sakrálních prostorech pokládají zásadnější otázky, dávám osobně kostelům přednost pro své výstavy."[51] A Anish Kapoor neváhá vyslovit přirovnání: „Umění a náboženství se podobají v tom, že staví svět vzhůru nohama. Tak je člověk nucen svět uchopit zevnitř a přitom se dotknout jak sebe, tak svého Boha."[52]

Mohli bychom snad v tomto smyslu hovořit i o svébytné „kultuře pochybnosti", kterou rozvinulo – na rozdíl od ostatních oblastí života – nejvíce právě moderní umění.[53] Mennekes konstatuje, že v běžném církevním koloběhu a jeho

vnějších projevech se tento aspekt skoro vytratil. A přitom si je každý teolog vědom, že scholastickým spisům a duchovním dílům mnoha světců právě prvek otázky a „noci pojmů" není cizí. Naopak! Právě hluboký duchovní život a teologie vedou k zásadnějším, dosud nepoloženým otázkám. Mnohé „jistoty" a jednoznačné „odpovědi" se mění v tichou meditaci nad hloubkou tajemství ve vědomí, že o Bohu vím spíše to, co není, než to, co je. K pozitivní teologii neoddělitelně patří i apofatická, negativní teologie, která ví o nevyslovitelnosti Božího tajemství. Pochybnost a otevřenost pro otázku jsou v tomto smyslu „sestrami víry".[54] Mennekes například uvádí, že odpověď na otázku „Kde je Bůh?" můžeme hledat již v myšlence, že z hlediska jazyka je věta „Kde je Bůh?" právě otázkou. Jen pokud se člověk sám sobě stane otázkou, může si porozumět. Obsah slova Bůh se dá nejdříve popsat právě otázkami. Bůh se objevuje v okamžiku, kdy se ptáme po celku světa a svého života. A v křesťanství se tato otázka zpřesňuje zásadně tím, že se Bůh v Ježíši stává člověkem.[55]

V tomto kontextu Mennekes rád cituje slova z jednoho slavného *Úvodu do křesťanství*: Pokud tvoří základní rys lidské intelektuality a existence skutečnost, že člověk dosáhne jistoty svého bytí jen jako věřící a pochybující, jen jako vystavený pokušení, tak „by se mohla právě pochybnost stát místem komunikace. Pochybnost, která chrání jak jednoho, tak druhého před uzavřením do sebe sama. Brání oběma v tom, aby se ‚zakulatili' sami v sobě. Otevírá věřícího směrem k tomu, kdo pochybuje, a naopak otevírá pochybujícího směrem k věřícímu. Pro jednoho je pochybnost účastí na osudu nevěřícího, pro druhého forma, jak pro něho věřící přesto zůstává určitou výzvou."[56] Dnes každý autora této úvahy – tehdejšího mladého profesora dogmatiky Josepha Ratzingera – zná pod jménem papež Benedikt XVI.

Kontext a význam Stanice umění sv. Petra

Z hlediska církve se současným uměním ve 2. polovině 20. století prakticky zabývaly jen některé osobnosti, které ve svém prostředí i době stojí většinou osamoceně. Nelze tedy nijak hovořit ani o spojité linii jednotlivců, kteří by na sebe vědomě navazovali. Pro 20. století měli klíčový význam především již zmíněni dominikáni z *L'Art Sacré*, otcové Marie-Alain Couturier a Pie Raymond Régamey. V 60. a 70. letech se významná setkání s nejdůležitějšími umělci své doby konala v *Galerii u sv. Štěpána* ve Vídni, kterou vedl Mons. Otto Mauer, studentský farář a hlavní kazatel se svatoštěpánské katedrále.[57] Našli bychom i několik dalších postav, které však přes veškerý příklon k současným formám většinou nepřekročily hranici „křesťanského užitého umění", tzn. v lepším případě slušné řemeslné produkce, která ale nedržela krok s nejdiskutovanějšími současnými uměleckými otázkami.

Friedhelm Mennekes svou radikalitou a odvahou vykročit k tomu nejvýznamnějšímu, co dnešek může nabídnout, v 80. a 90. letech zdaleka vyčnívá. A do značné míry předjímá a spoluovlivňuje i nejsoučasnější překvapující setkání.[58]

Ještě na začátku 20. století se na vztah církve a umění pohlíželo spíše z hlediska otázky, který „umělecký směr je pro poslání církve nejvhodnější?". V katolické církvi se dlouho udržoval názor, že poslání církve nejlépe odpovídá gotický či později románský sloh. I „progresivní" teologové uvažovali ve stejném schématu uměleckých stylů a slohů. Například protestantský teolog Paul Tillich viděl pro křesťanské poselství jako nejvhodnější existenciální expresionismus. A vskutku jakýsi církevní expresionismus přežíval v katolické i evangelické církvi spolu s různými druhořadými formami architektonického expresionismu až do 70. let, ne-li déle. Dnes se ale i v oficiálních církevních dokumentech za kritérium považuje kvalita uměleckého díla a jeho schopnost komunikace či vhodnost pro daný kontext.[59] O církevním stylu se již nehovoří. Proměnilo se i hodnocení klasické avantgardy a vůbec moderního umění z hlediska náboženství. Především dnes již slavné výstavy Wielanda Schmieda (*Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde* [1980] a *Gegenwart Ewigkeit* [1990]) – ukázaly hluboký spirituální a náboženský rozměr podstatné části umění 20. století.[60]

V architektuře 90. let můžeme znovu pozorovat, na rozdíl od let 70. a 80., příklon církve ke kvalitním dílům. Nemnoho nových kostelů té doby staví opět nejznámější světoví architekti.[61] Na poli výtvarného umění se sice neobjevilo více významnějších děl v liturgickém prostoru (odhlédneme-li od několika výjimek), ale překvapivě se rozrostl fenomén výstav současného umění v historickém prostředí kostela.[62] Někteří dokonce tvrdí, že „kostel je posledním místem, kde umění ještě vybuchuje". Mennekes již dnes není ve svém počínání tak osamocený. Nedaleko Kolína ve městě Krefeld např. pater Karl Josef Maßen také vystavuje díla předních umělců. Rozsah a především cíle obou jsou ale značně jiné. Maßen je přece jen daleko více orientován na svou farnost a výstavy koná s úmyslem nalézt moderní umění, které by se natrvalo dalo umístit do sakrálního prostoru.[63]

Za nejvýznamnější a nejrozsáhlejší jednorázovou událost odrážející fenomén expozic v kostele můžeme považovat výstavu v rakouském Grazu s názvem *Entgegen* (*Naproti*), pořádanou v roce 1997 u příležitosti II. Evropského ekumenického setkání církví. Její hlavní autor Johannes Rauchenberger se na patera Mennekese jako na nejvýznamnějšího průkopníka tohoto druhu setkání církve a umění přímo odvolává.[64] Ve starých prostorách, v několika barokních a gotických, katolických i evangelických kostelech, ve staré jezuitské koleji či v Habsburské hrobce bylo možno se setkat s díly autorů jako Leo Zogmayer, Anish Kapoor, Walter Pichlers, Hermann Nitsch, Adriena Šimotová, Roman Opalka a mnoho dalších.

Objekty stály dočasně v živých či historicky atraktivních budovách. Díky těmto významným stavbám nové umění získávalo a odkrývalo i další významové roviny, a naopak díky vystavovaným objektům vnímali lidé mnohý starý prostor zcela jinak a nově.[65] Tento sílící fenomén se potkává i s obecnější tendencí v současném umění, kterou bychom mohli shrnout pod heslem „krize muzea". Sami umělci již minimálně od dob Josepha Beuyse hledají jiné prostory než „mrtvé snobské výstavní sály", kde by mohli vystavovat svá díla.

„Chrámem" moderního člověka se často v 19. a 20. století stalo muzeum a umění jeho náboženstvím. Kostel se naproti tomu leckde naopak v mrtvé muzeum a státem chráněnou památku proměnil. Co nabízí setkání moderního umění ve starém kostele? Pro někoho bude vždy „láhev napůl plná", někdo ji bude neustále považovat za „napůl prázdnou". Záleží na úhlu pohledu a na budoucnosti, kam se těžiště přesune dál. Nicméně Stanice umění sv. Petra dnes není žádným mrtvým místem.

Couturier a Mennekes aneb 50. léta a současnost

Dominikánský pojem přátelství byl pro francouzského otce Marie-Alain Couturiera OP klíčový a vedl k tak známým stavbám, jako jsou Assy, Audincourt, Vence, Ronchamp, La Tourette. Jak dalece je pro vás pojem přátelství důležitý? Jak se člověk stane přítelem umělců?

To souvisí trochu s pojmem přátelství. Vůči umělcům u mě vždy přetrvává určitý odstup, který je nutno přes jistou srdečnost zachovávat. Mezi církví a uměním existuje distance, a když chce člověk vybudovat vztah, musí tuto distanci respektovat, neboť to není jen vztah mezi dvěma lidmi, ale vždy také mezi zástupci dvou kulturních uskupení. V tomto smyslu není pojem přátelství zrovna mým pojmem. U nás ale existuje veliká síť vztahů, která spočívá na bázi vzájemné vysoké úcty. Vždy jsem u umělců pociťoval vysoký respekt, který vlastně zrcadlil respekt můj. Umělci přece nevidí jen mě, ale za mnou náš prostor, náš kostel. A vidí také onen veliký problém a utopii, která se u nás realizuje. Vidí skutečnost, že to, co dosud nebylo možné, se zde možným stává. Jednou z největších souher, kterou jsem měl, byla výstava jednoho triptychu od Francise Bacona u nás za oltářem. Rozhodný ateista a existencialista se svým dílem za oltářem! Někdo tomu dokonce nechtěl ani uvěřit. Takový veliký muž jako Georg Baselitz k nám přijel jen kvůli tomu, aby to uviděl. To, co se dosud považovalo za nemožné, zcela nepravděpodobné, se u nás realizovalo! Vznikla jednota při zachování veliké distance.

Stejně jako pojem přátelství, je Mennekesovi cizí i pojem „smíření církve a umění", což bylo hlavním snem francouzského dominikána. Ke smíření a jakémusi budoucímu opětovnému srůstání náboženství a umění je jezuita spíše skeptický. Men-

nekes chce „jen dovést moderní umění tam, odkud pochází: do kostela". Chce „moderní umění ve starém kostele",[66] chce událost, která „rozšiřuje horizonty lidí".[67]

Couturier je oproti Mennekesovi znatelně příkřejší v hodnocení starého umění. Například celé byzantské umění nemá podle něho s prostotou evangelia mnoho společného. Couturier „nenáviděl" baroko jako ztělesnění římského umění, které ničilo staré domorodé kultury jednotlivých národů. Jeho různé místní varianty, které do sebe mnohé domorodé prvky integrovaly, neviděl. V tomto bodě se jinak shodný radikální příklon obou k tomu nejlepšímu současnému umění odlišuje. Oba vědí, že jinudy než přes důslednou kvalitu cesta nevede. Mennekes ale oproti tomu pro dobré staré umění nachází větší pochopení. Negativně vyjádřeno – ke starému i novému umění je Mennekes stejně kritický, vyžaduje neustálý pohyb a proměnu od obou. S bavorským barokním kostelem by jezuita zacházel jinak než s válkou téměř zničeným kostelem sv. Petra, který měl k dispozici v Kolíně. Rozdíl mezi Mennekesem a Couturierem vychází i z různých pastoračních akcentů a dobových kontextů. Couturier chtěl stavět potřebné nové kostely a hledal jejich adekvátní formu, kdežto Mennekes je postaven spíš před otázku zacházení se starými poloprázdnými chrámy. Na rozdíl od Couturiera, který byl původně malířem a celý život se pohyboval v ateliérech těch nejvýznamnějších francouzských umělců, se Mennekes k umění dostává náhodou přes pastorační praxi a snahu o oživení kostela. I když všechny staré nostalgické formy odmítá, žije v Couturierovi přece jen někde na dně sen po velkolepé *Christianitas*. Mennekes je v tomto bodě radikálně dialektický a vztah kultury a náboženství chápe dynamičtěji, proměnlivěji a samotné umění daleko kritičtěji. V centru Couturierova myšlení stál scholastický pojem *pulchrum – nádhery*, který dokázal svobodně přenést do současnosti a který mu poskytl oporu při všech jeho odvážných vykročeních. Hledáme-li u Mennekese klíčový bod, je to jistě trojjedinost pojmů *úžas–pochybnost–otázka*. Rozdílnost se při bližším zkoumání neukazuje tak veliká, jak by se mohlo zdát, ale jiné akcenty přístupů vidíme.[68]

Co do počtu a významu staveb zůstává Couturier mezi křesťany stavějícími mosty mezi církví a současnou kulturou nepřekonaným velikánem 20. století. Mennekes se může pochlubit „jen" jednou, zato jedinečnou „rekonstrukcí" z roku 2000. Svým znovuoživením radikálnějšího, dynamického používání sakrálních staveb, na které ostatně církev nikdy zcela nezapomněla, však může inspirovat mnohé, a to napříč kulturními tradicemi. Například adventní rorátní mši může podle starého zvyku jen se svíčkami, tzn. bez přisvětlení elektrickým proudem, slavit každý. A mnozí, kteří se k podobným „radikálním" věcem odváží, budou jistě překvapeni, kolik nového jejich starý okoukaný kostel skrývá.

Couturier i Mennekes se přes veškeré košaté intelektuální pozadí přibližují k umění „zdola", přes samotné umělce. Právě díky jejich erudici a hlubokému duchovnímu životu nejde ani u jednoho v tomto smyslu o nějaké bezhlavé „překračování hranic, které se náhodou povedlo", jak by se na první pohled mohlo zdát. To, kde se na hranici pohybují (a kde ji „rozšiřují"), věděli oba dva velice přesně. Podobně jako byl Couturier „omezen" dobou, ve které žil – jeho chápání umění bylo do značné míry určováno francouzskou klasickou modernou a přáteli jako Matisse, Léger, Braque, Rouault, Le Corbusier –, tak je „omezen" svým prostředím a „postmoderní" dobou i Mennekes – Beuys, Hrdlicka, Rainer, Kapoor, Byars, Chillida. Současní umělci však často v pateru Mennekesovi oživili či zintenzivněli nejednu starou zapomenutou tradici církve. Další „omezení" vyplývají i z Mennekesova základního teoretického východiska. Pohybuje se v prvních řadách současného světového umění, které se vyznačuje velkou diferencovaností, složitostí, a tím pádem také nelehkou srozumitelností pro mnohé současníky. Přitom však svůj kostel kupodivu nemá prázdný a svá „omezení" a „omezení" naší doby reflektuje: „Například raná renesance je co do umění o hodně napínavější než mnohé současné umělecké posuny. No, ale já nežiju v baroku ani v renesanci. Nechci být historikem umění, chci žít dnes a pracovat s lidmi, kteří také žijí dnes. Navíc s moderním uměním se dá dnes hýbat daleko jednodušeji."

„Procházet různá místa"

Četl jsem také, že jste v 80. letech tajně organizoval výstavy v komunistickém Polsku, v Krakově a Katovicích?

Ano, mnoho let jsem přivážel do těchto měst výstavy západních umělců jako Joseph Beuys, Alfred Hrdlicka, James Brown nebo Arne Bernd Rhaue. Do Polska jsme vpašovali tajně v kufrech originální obrazy těchto známých lidí. Nikdy nás nechytli. Později jsme zase přivezli polské umění k nám do Kolína. Dnes létám každý rok do kurdské části Iráku, kde se snažíme prostřednictvím přednášek, výstav a setkání seznámit se sebou navzájem místní umělce. Už jsem tam byl čtyřikrát. Vozím umění a umělce do Iráku a přivážím irácké umění a umělce k nám do Kolína a teď v květnu i na Akademii výtvarného umění do Lipska. Člověk musí zprostředkovávat, co nejlépe a co nejčastěji to jde.

A co bude dál?

Už dvacet let tu jsem v Kolíně v tomto kostele. Předtím jsem byl deset let v jiném kostele na dělnickém předměstí ve Frankfurtu a také na jeho hlavním nádraží, kde jsem měl malý

výstavní prostor. Čas běží rychle a já stárnu a jsem už trochu unavený. Jiní by se teď měli snažit místo mě. Sním teď o psaní knih a o cestování. Doufám, že Duch zprostředkování, který narovnává, co je zkřiveno, a spojuje, co je odděleno, bude plný milosti cestovat se mnou a s mojí fantazií. *Diversa loca peragrare*, zní jedno jezuitské pravidlo. Neustále neklidně procházet, dokud nespočineme v pokoji a v Bohu.

Děkuji pateru Friedhelmu Mennekesovi za dlouhé rozhovory,
z nichž malé úryvky doprovázejí tento text.

POZNÁMKY:

1/ Norbert Schmidt: „Duch vane, kam chce. Portrét Marie-Alain Couturiera OP". IN: *Salve* 4/2004, s. 55–75.

2/ Učebnicovým příkladem tohoto zcela nevkusného, ale v dobré víře organizovaného moderního „křesťanského umění" byla rakouská výstava Imago 2006, vystavovaná v Praze ve Strahovském klášteře.

3/ Tato forma nabrala u nového ikonostasu tzv. basiliánů v Sázavském klášteře až psychopatologický ráz. Maskot slavné heavy-metalové skupiny Iron Maiden Eddie se do jednoho obrazu tohoto „podivuhodného" ikonostasu, který mniši „instalovali" do krásné, Janem Sokolem rekonstruované krypty sázavského chrámu, prodral jako čert, kterým oře sv. Prokop. Propojení Západu a Východu je tu „takřka" dokonalé.

4/ Frankfurt, Bonn, Berlin, Mainz, Braunschweig, Wien, Savannah (Georgia), Bloomington (Indiana), Londýn a jiné.

5/ „‚Neue Kunst in alte Räume', Vortrag von ‚Kunstpapst' P. Friedhelm Mennekes SJ am Gönnerfest". IN: *Schönbrunner Informationen*, Nummer 25 / Oktober 2005.

6/ Friedhelm Mennekes: *Begeisterung und Zweifel. Profane und sakrale Kunst.* Regensburg, Lindinger+Schmid 2003, s. 33.

7/ V rozhovoru s autorem 9. 12. 2006, Kolín.

8/ Franz Joseph van der Grinten – Friedhelm Mennekes: *Abstraktion – Kontemplation.* Auseinandersetzungen mit einem Thema der Gegenwartskunst. Stuttgart, Verlag Katholisches Bibelwerk 1987.
Franz Joseph van der Grinten – Friedhelm Mennekes: *Mythos und Bibel.* Auseinandersetzungen mit einem Thema der Gegenwartskunst. Stuttgart, Verlag Katholisches Bibelwerk 1985.
Franz Joseph van der Grinten – Friedhelm Mennekes: *Menschenbild – Christusbild.* Auseinandersetzungen mit einem Thema der Gegenwartskunst. Stuttgart, Verlag Katholisches Bibelwerk 1985.

9/ Cyklus výstav ukončil v roce 1989 z důvodu svého přeložení do Kolína.

10/ Zajímavé je, že se v tomto bodě shoduje s názory dominikánů otce Couturiera a otce Régameyho, kteří stejnou obavu formulovali již v 50. letech.

11/ *Hrdlicka – Kreuzigung* (hrsg. CHRISTIANE ROLFFS – KURT DANCH). Kunst Station St. Peter Köln, 1994 a FRIEDHELM MENNEKES: *Künstlerisches Sehen und Spiritualität*. Zürich/Düsseldorf, Artemis & Winkler Verlag 1995, s. 138–152.

12/ *Tamtéž*: s. 216–244.

13/ *Tamtéž*: s. 219.

14/ V rozhovoru s autorem 8.–11. 12. 2006, Kolín.

15/ FRIEDHELM MENNEKES: *Joseph Beuys: Christus DENKEN – THINKING Christ*. Stuttgart, Verlag Katholisches Bibelwerk 1996.

16/ FRIEDHELM MENNEKES: *Joseph Beuys – Manresa*. Eine Fluxus-Demonstration als geistliche Übung zu Ignatius von Loyola. Frankfurt am Main und Leipzig, Insel Verlag 1992.

17/ Několikahodinová akce s mnoha symbolickými úkony. V Beuysově pojetí, na rozdíl od původní myšlenky fluxusu, není pevně dán jen začátek a konec, ale celý sled událostí.

18/ FRIEDHELM MENNEKES: „New York, New York". IN: *Kunst und Kirche* 1987/4, s. 249–253.

19/ „Zwischentöne. Musik und Fragen zur Person. Deutschlandfunk. 19. 4. 1992" (rozhovor vedl HARTMUT KRIEGE). IN: Manuskript z archivu F. Mennekese, 26 stran, s. 4.

20/ K tomuto tématu v českém jazyce viz TOMÁŠ HALÍK: *Vzýván i nevzýván*. Evropské přednášky k filozofii a sociologii dějin křesťanství. Praha, Nakladatelství Lidové noviny 2004.

21/ FRIEDHELM MENNEKES: *Künstlerisches Sehen und Spiritualität*..., s. 173–175.

22/ *Tamtéž*: s. 15–48.

23/ Barokní dynamické zacházení s obrazy vychází bezprostředně ze středověkké praxe zacházení s křídlovými oltáři či inscenací různých paraliturgických her.

24/ Druhým vnitřním korektivem vypjatého jezuitského racionalismu a individualismu je jeho navázání na řád a církevní autoritu.

25/ FRIEDHELM MENNEKES v úvodu ke knize NICOLAS T. WEISER: *Offenes Zueinander*. Regensburg, Schnell & Steiner Verlag 2002. s. 7–13; jinde např.: „Es hakt und rauscht und knarrt im Getriebe des Jesuitenordens eigentlich ganz schön.' Pater Friedhelm Mennekes SJ im Gespräch mit Michael Frensch über den Jesuitenorden, die Exerzitien des Ignatius und Joseph Beuys". IN: *Novalis* 1996/10, s. 27–35.

26/ Např. FRIEDHELM MENNEKES: *Künstlerisches Sehen und Spiritualität*..., s. 68.

27/ Mimochodem – o rok později posílá Jan Pavel II. do Kolína i Joachima kardinála Meisnera.

28/ Další podrobné a aktuální informace se můžete dočíst i na internetových stránkách *Stanice umění sv. Petra*: http://www.kunst-station.de.

29/ FRIEDHELM MENNEKES: *Künstlerisches Sehen und Spiritualität*..., s. 213.

30/ FRIEDHELM MENNEKES: *Triptychon*. Moderne Altarbilder. Frankfurt am Main und Leipzig, Insel Verlag 1995.

31/ FRIEDHELM MENNEKES (hrsg.): *James Lee Byars – The White Mass*. Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König 2004.

32/ Conrad Lienhardt: „Holzwege – Kunstausstellungen in Kirchen." IN: *Kunst und Kirche* 1995/3, s. 230–234.
33/ Nicolas T. Weiser: *Offenes Zueinander.* Regensburg, Schnell & Steiner Verlag 2002, s. 116–138.
34/ *Anish Kapoor* (hrsg. Claudia von Blücher – Kurt Danch). Kunst-Station St. Peter Köln, 1997.
35/ Friedhelm Mennekes: *Begeisterung und Zweifel...*, s. 156–165.
36/ Nicolas T. Weiser: *Offenes Zueinander...*, s. 109–116.
37/ Rekonstrukce je dobře popsána IN: Nicolas T. Weiser: *Offenes Zueinander...*, s. 139–162. Sám Mennekes koncept „svého" prostoru popisuje především v textu: Friedhelm Mennekes: „Zur Sakralität der Leere". IN: *Kunst und Kirche* 2002/3, s. 159–165.
38/ Le Corbusierova slova o kapli v Ronchamp. Tento oblíbený citát uvádí Mennekes v mnoha svých textech. Např. Friedhelm Mennekes: „Vier Gewalten, die hier erregen: Architektur, Kunst, Liturgie, Musik". IN: *Werkzeuge der Stille. Die neuen Orgeln in Sankt Peter zu Köln* (hrsg. Michael Gassmann – Karl Wilhelm Boll – Kurt Danch). Wienand Verlag Köln – Kunst Station St. Peter Köln, 2004, s. 11.
39/ Friedhelm Mennekes: *Begeisterung und Zweifel...*, s. 33.
40/ Celoživotního díla Petera Barese si cení mimo jiné i papež Benedikt XVI., který varhaníkovi od sv. Petra k jeho 71. narozeninám v lednu 2007 poslal osobní dopis.
41/ *Werkzeuge der Stille. Die neuen Orgeln in Sankt Peter zu Köln* (hrsg. Michael Gassmann – Karl Wilhelm Boll – Kurt Danch). Wienand Verlag Köln – Kunst Station St. Peter Köln, 2004.
42/ Friedhelm Mennekes: *Begeisterung und Zweifel...*, s. 33.
43/ *Chillida Raum* (hrsg. Victoria Scheibler – Kurt Danch). Kunst-Station St. Peter Köln 2001.
Chillida im geistlichen Raum (hrsg. Martina Schleppinghoff – Kurt Danch). Kunst-Station St. Peter Köln, 1994.
44/ Friedhelm Mennekes: *Eduardo Chillida. Kreuz und Raum.* München, Chorus Verlag 2001.
45/ *Christian Boltanski – lichtmesz.* Kunst-Station St. Peter Köln, 2001.
46/ *Magdalene Abakonowicz* (hrsg. Victoria Scheibler – Kurt Danch). Kunst-Station St. Peter Köln, 2001.
47/ Friedhelm Mennekes: *Begeisterung und Zweifel...*, s. 35.
48/ *Barbara Kruger* (hrsg. Victoria Scheibler – Kurt Danch). Kunst-Station St. Peter Köln, 2003.
49/ Z dalších jmen, která v novém sv. Petru vystavovala, uveďme ještě např.: Jannis Kounellis, Morio Nishimura, Francesco Clemente, Gregor Schneider, Gerhard Trieb a mnoho dalších.
50/ Friedhelm Mennekes: *Begeisterung und Zweifel...*, s. 45.
51/ *Tamtéž*: s. 55.
52/ *Tamtéž*: s. 156–164.

53/ FRIEDHELM MENNEKES: *Künstlerisches Sehen und Spiritualität*..., s. 81nn.
54/ V českém prostředí snad nejhlouběji podobnou myšlenku rozvedl TOMÁŠ HALÍK ve své knize *Co je bez chvění, není pevné.* Praha, Lidové Noviny 2002.
55/ FRIEDHELM MENNEKES: „Lob des Zweifels". IN: *Wo ist er?* (hrsg. CHRISTOPH VON MARSCHALL – BERND ULRICH). Berlin, Evangelische Haupt-Bibelgesellschaft 2002, s. 24.
56/ FRIEDHELM MENNEKES: *Künstlerisches Sehen und Spiritualität*..., s. 14.
57/ V našem prostředí v tomto směru nelze opominout Josefa Cibulku, který sehrál významnou roli při výzdobě dostavené katedrály sv. Víta a debatě o nových kostelech na konci 20. let (viz článek MARTINA BEDŘICHA v tomto *Salve*), ale jehož vliv nepřekročil v oblasti současného umění v tomto směru naše hranice. Nacistická okupace a následné převzetí moci komunisty v Čechách také utlumily všechny další pokusy o moderní sakrální umění, u něhož by mohl Cibulka sehrát významnější roli. Podobně ani Cibulkův žák Josef Zvěřina nemohl působit přes svou vysokou erudovanost v oboru umění při realizaci nějakého velkého díla. Světlou výjimkou na našem území je působení venkovského faráře Františka Vavříčka, díky jehož odvaze se v 60. letech realizovaly kaple v Senetářově, Kotvrdovicích a Jedovnici s díly Mikuláše Medka a Jana Koblasy. Jsou to kupodivu díla, která možná převyšují svou hloubkou a kvalitou většinu výtvarných děl ze svobodných 90. let u nás.
58/ Stranou tu ponechávám otázku teologů, kteří se uměním zabývali teoreticky: Hans Urs von Balthasar, Romano Guardini, Karl Rahner, Günter Rombold, Alex Stock a mnoho dalších. Solidní, i když v jednotlivostech místy příliš zjednodušující přehled nejdůležitějších proudů ve vztahu církve a umění v 2. polovině 20. století lze nalézt v knize HORST SCHWEBEL: *Die Kunst und das Christentum. Geschichte eines Konflikts.* München, Verlag C. H. Beck 2002.
59/ Např. Deutsche Bischofskonferenz (Ed.), *Liturgie und Bild.* Eine Orientierungshilfe. Handreichung der Liturgiekommision der Deutschen Bischofskonferenz (Arbeitshilfe 132). Bonn 1996.
60/ Nicméně i zde je pozorovatelné oddalování umění a církve jako instituce. Srov. přehled a hodnocení těchto a dalších výstav v článku FRIEDHELM MENNEKES: „Zwischen Zweifel und Entzücken. Kunst und Kirche im 20. Jahrhundert". IN: *Stimmen der Zeit* 1999/9, s. 630–642; nebo v anglickém jazyce: „Between Doubt and Rapture – Art and Church Today: The Spiritual in the Art of the Twentieth Century". IN: *Religion and the Arts* 2000/3–4, s. 165–183.
61/ Více o pohybech v sakrální architektuře 2. poloviny 20. století viz NORBERT SCHMIDT: „Fénix sakrální architektury". IN: *ERA 21* 2004/4, s. 50–58, kde jsou i odkazy na další podrobnější literaturu.
62/ Nutno podotknout, že se výstavy v živém kostele uskutečnily již na počátku 20. století. V roce 1919 se konal např. slavná výstava obrazů Emila Noldeho v kostele sv. Kateřiny v Hamburgu. Z dalších osobností, které přádaly a pořádají výstavy v kostelích v Německu zmiňme jména jako Paul Gräb, Roswitha Siewert, Hartmut Winde.
63/ NICOLAS T. WEISER: *Offenes Zueinander*..., s. 67.
64/ JOHANNES RAUCHENBERGER: „Konfliktgeschichte zwischen Kunst und Religion in der Moderne." Vortrag zum Virgiltag, Bildungshaus St. Virgil. Salzburg, 26. 11. 2004; JOHANNES RAU-

CHENBERGER: „Ikonografie aus Autonomie und vice versa – Unterlaufen als künstlerisches Prinzip. Situationsmarkierung zwischen christlichen Bilderwelten und Gegenwartskunst am Beginn des 21. Jahrhundert". IN: *Kunst und Kirche* 2005/4, s. 248–254.

65/ *Entgegen. ReligionGedächtnisKörper in Gegenwartskunst. Ostfildern*/Ruit, Cantz Verlag 1997.

66/ Manuskript s. 23.

67/ FRIEDHELM MENNEKES: „Kunst-Station. Umsteigemöglichkeit für Kunst und Kirche". IN: *Zeitzeichen. Stationen Bildender Kunst in Nordrhein-Westfalen.* Düsseldorf, DuMont Verlag Köln 1989, s. 425–429. V tomto smyslu „rozšiřování horizontů", poskytnutí prostoru a přítomnosti ve světě umění lze také mluvit o Mennekesově práci jako o misii. Nějaké programové „přemlouvání umělců" mu je ale bytostně cizí.

68/ FRIEDHELM MENNEKES: „Schönheit in Verkündigung und Liturgie". IN: *Wort und Antwort* 1999/40, s. 29–33.

Norbert Schmidt (* 1975) je architekt a redaktor *Salve*.

Legenda k obrazovému doprovodu

Obálka Eduardo Chillida: *Homenaje à Juán de la Cruz*, detail triptychu pro St. Peter Köln (katalog *Chillida Raum*, Kunst-Station St. Peter Köln).

s. 1 Anish Kapoor: *Changing Focuses* (katalog *Anish Kapoor*, Kunst-Station St. Peter Köln).

s. 5 Le Corbusier: Ronchamp (*L'Art Sacré* 1960/7–8).

s. 6 Marie-Alain Couturier (1897–1954).

s. 13 Jean Bazaine: Detail vitrajové stěny křestní kaple, Audincourt (*L'Art Sacré*, 1955/7–8).

s. 14 Georges Rouault: *Christus/Passion* (1937).

s. 26 Josef Cibulka (1886–1968).

s. 33 Fernand Léger: *Femme et enfant* (*L'Art Sacré* 1964/9–10).

s. 34 Pie R. Régamey OP (1900–1996).

s. 64 Henri Matisse při práci na kapli ve Vence (*L'Art Sacré* 1950/5–6).

s. 65 Henri Matisse: Skica ke svatostánku, Vence (*L'Art Sacré* 1951/11–12).

s. 66 Henri Matisse: Sv. *Dominik*, skica, Vence (*L'Art Sacré* 1951/11–12).

s. 70 Henri Matisse: Vitraj, Vence (*L'Art Sacré* 1951/11–12).

s. 75–76 Kaple ve Vence, exteriér, interiér a detail Křížové cesty (*L'Art Sacré* 1951/11–12).

s. 88 nahoře: Joachim kardinál Meisner, dole: Friedhelm Mennekes SJ.

s. 89 Eduardo Chillida: *Homenaje à Juán de la Cruz*, střední díl triptychu pro St. Peter Köln (katalog *Chillida Raum*, Kunst-Station St. Peter Köln).

s. 90 Kolumba: a) Andy Warhol: *Crosses* (1982); b) Herbert Falken: *Mann mit Gedankentragegerät* (1976); c) Antonio Saura: *Crucifixión* (1959); d), e), f) Peter Zumthor: novostavba Kolumby (2007); g) Stefan Lochner: *Madona s fialkami* (ca 1440); h) Pontifikální boty Josefa kardinála Fringse, kolínského arcibiskupa (1942–1969); i) Relikviář (kolem 1220).

s. 103 Ulrich Wiegmann: Kunst-Station St. Peter Köln po přestavbě (1997 až 2000) (foto: Lukas Roth z archivu Kunst-Station St. Peter Köln).

s. 104 Kunst-Station St. Peter Köln: a) Vitraj (1528–1530); b) Křest; c) Biřmování; d) Eduardo Chillida: *Gurutz Aldare – Křížový oltář* (1969/2000); e) Peter Paul Rubens *Ukřižování sv. Petra* (1640); f) Svatba (z archivu Kunst-Station St. Peter Köln).

s. 139 Christian Boltanski: *Lichtmesz* (katalog *Christian Boltanski*, Kunst-Station St. Peter Köln).

s. 140 Morio Nishimura: *Sladký déšť – Mana 10* (katalog *Morio Nishimura*, Kunst-Station St. Peter Köln).

s. 149 Barbara Kruger: *Kdo salutuje nejdéle? Kdo se modlí nejhlasitěji? Kdo zemře první? Kdo se směje naposled?* Instalace v Kunst-Station St. Peter Köln (katalog *Barbara Kruger*, Kunst-Station St. Peter Köln).

s. 150 Ulrich Wiegmann: Kunst-Station St. Peter Köln po přestavbě (1997 až 2000) (foto: Lukas Roth z archivu Kunst-Station St. Peter Köln).

Recenze

Václav Ventura: Spiritualita křesťanského mnišství 1. Od prapočátků po svatého Jana Zlatoústého

Benediktinské arciopatství sv. Vojtěcha a sv. Markéty v Praze Břevnově 2006

Benediktinské arciopatství svatého Vojtěcha a svaté Markéty v Břevnově přispělo svou vydavatelskou činností dalším svazkem do knihovny nejednoho teologa, duchovního nebo historika křesťanské kultury a spirituality. Koncem minulého roku v něm vyšla kniha předního českého patrologa Václava Ventury. Jedná se o 11. svazek řady Pietas Benedictina, která sdružuje publikace týkající se křesťanského mnišství, a to nikoli pouze benediktinského. Recenzovaná kniha má tematicky nejblíže k Frankovým *Dějinám křesťanského mnišství*, které tu vyšly v roce 2003. Při tomto tvrzení se však nedokážu ubránit pochybnosti, zda by autor proti takovému přirovnání neprotestoval. Zatímco Frank se totiž zabývá mnišstvím jako tématem historickým a v duchu pragmatického dějepisectví spojuje faktografii se snahou formulovat předpoklady a příčiny vzniku a historického vývoje mnišského fenoménu, Venturovo pojednání je spirituálně teologické; mnohem více než o dějiny historického fenoménu mu jde zřejmě o evoluci mnišského ducha, o sebeutváření spirituálních forem a norem, které v průběhu dějin přijímají a svými životy proměňují jednotlivci povolaní k mnišskému životu. Proto také ve větší míře cituje z patristické duchovní literatury.

Kniha se člení na úvod a 11 kapitol. Úvod podává stručný přehled moderních teorií o vzniku mnišství a studii o užívání slova „monachos" v kontextu starověkých starozákonních překladů do řečtiny a v apokryfních *Skutcích Tomášových*. Kapitoly 5–11 probírají postupně proměny mnišské zkušenosti, počínajíce Antóniem (*Vita Antonii* od Athanasia z Alexandrie) a pokračujíce pachomiánským mnišstvím, svědectvím *Apofthegmat* a Euagriovou asketickou systematikou (6), Cassianem a Makariem (7), Eustathiem ze Sebasty a Basileiem Velikým (8), Grégoriem Naziánským (9) a Nysským (10) a končíce Janem Zlatoústým. Jedná se tedy o pěkný a tematicky dobře vymezený průřez hlavní patristickou literaturou. Kromě toho se v prvních čtyřech kapitolách knihy píše o předchůdcích a zdrojích křesťanského mnišství, a to nejen v židovství (1) a křesťanské tradici (2 a 3), ale i v tradici řeckého pohanského myšlení, hinduismu a buddhismu (4). To pokládám za velmi důležitý prvek, který dodává knize druhý rozměr a násobí její kvalitu nejen odborně informační, ale i teologicko-spirituální. Ukazuje totiž mnišství jako další obecnou oblast lidské kultury a prozrazuje, že se nejedná o kanonickou formu charakteristicky křesťanské dokonalosti, o jakousi typicky křesťanskou orthopraxii, nýbrž o pokračování inkarnace Slova do další dobré stránky přirozené lidské kultury. Křesťanské mnišství lze v tomto kontextu nahlížet jako christia-

nizaci přirozené lidské touhy hledat Boha a radikálně mu sloužit – je to hledání Boha v historické epoše, která následuje poté, co Bůh v Kristu našel člověka.

Autor se přitom přesvědčeně vymezuje vůči zjednodušujícímu historismu, který by v pouhé časové posloupnosti viděl příčinnou závislost a v němž by se snadno vyvozovalo, že pokud se mnišské formy vyskytují v předkřesťanské době, pak je mnišství v křesťanství cizorodé a bylo by nekřesťanské. Nezříká se však historizujícího pohledu dočista a zajímá v diskuzi o příčinách vzniku mnišství vlastní, byť zdrženlivé stanovisko. Sympatizuje s názorem, že mnišství je reakcí generace dědiců mučedníků na sekularizaci pokonstantinovské církve (ovšem z chronologických důvodů tuto možnost ihned odmítá), a připouští, že jeho inspirační zdroje jsou v textech *Nového zákona* (s. 11–13).

Autor ohlašuje další dva díly tohoto titulu. Druhý se bude věnovat dalším autorům a tradicím východního mnišství a třetí mnišství západnímu. Nakladatel je však mezi plánovanými tituly prozatím neinzeruje.

Kniha vyšla s podporou výzkumného záměru *Centra pro práci s patristickými, středověkými a renesančními texty* a je výborně redakčně vyvedena, což nijak nepřekvapuje u tohoto vydavatele, jehož standardem je dokonalost. Venturova kniha však nemusí jen zdobit knihovny svým zlatým hřbetem! Bude jistě především vítanou studijní literaturou pro zájemce o patristiku, starokřesťanské dějiny a spiritualitu a domnívám se, že ač je to odborná monografie, poslouží snad i jako duchovní četba.

Jiří Pavlík

Timothy Radcliffe: Sedm posledních slov

Praha, Krystal OP 2006. Přeložil Ivan Bok.

Anglický dominikán Timothy Radcliffe, narozený roku 1945, bývalý magistr Kazatelského řádu, je člověk, který o sobě dává vědět i po skončení svého mandátu, a to především způsobem, který je jeho řádu vlastní – kázáním. Malou ukázku z něj přináší českému čtenáři překlad jeho velkopáteč-ních homilií, pronesených roku 2002 v seattlské katedrále.

Jak prozrazuje již název, jejich tématem je Sedm posledních slov Krista, jeden z námětů západní křesťanské spirituality, dnešnímu křesťanovi snad již méně blízký než předchozím generacím. Nedá se však říci, že by jej kniha nějak obzvlášť přibližovala. Přestože autor v úvodu upozorňuje na jistou strukturu těchto sedmi slov a částečně ji naznačuje, nikde v celé knize ji neobjasní celou a odkazuje se k ní jen sporadicky. Jeho ujištění o její existenci tak vyznívá do ztracena, když sám se jí nijak viditelně nedrží. K celému námětu vůbec přistupuje velmi volně – jednotlivá kázání by jen s minimálními úpravami mohla být užita samostatně, či být všechna pronesena při takřka jakékoliv jiné příležitosti. Pokud mají nějaký společný námět, je jím spíše slovo (ve všech svých dimenzích a významech) jako takové.

Přestože Radcliffe vychází ve svých promluvách jak ze znalosti biblické exegeze, tak patristických komentářů, jako kazatel je spíše vypravěčem než teologem. S trochou nadsázky by se dalo

říci i vypravěčem-cestovatelem. V kázáních rozprostírá obdivuhodně pestrou paletu příběhů, které prochází napříč časem i prostorem (připomeňme, že jako magistr řádu procestoval většinu světa a v knize samotné často na tyto své cesty vzpomíná a odkazuje). Přitom se však vůbec nejedná o laciné historky, naopak autor plně nasazuje svůj široký kulturní rozhled a dává zaznít mnohým dílům klasické i moderní literatury, náboženské i světské. Český čtenář nemůže než litovat, že zdaleka ne všechna díla, na něž kazatel činí aluze, jsou dostupná v překladu, a že některé z odkazů jsou úzce vázány na anglosaskou kulturu. Třebaže každé mluvené slovo nevyhnutelně ztrácí něco ze své dynamiky, pokud je převedeno do textu, čtenář si i tak může naplno vychutnat bystrost a lehkost Radcliffova stylu, které jsou velice dobře zachovány v elegantním a živém překladu.

Myšlenková bohatost knihy, která na malém rozsahu oplývá množstvím originálních postřehů, však v sobě skrývá i jistá úskalí. Přestože šíře autorova záběru není na úkor hloubky, přece jen může způsobit u čtenáře určitou ztrátu orientace v bohaté změti myšlenek, odkazů a příběhů. Navíc je často zajímavá a hluboká myšlenka ponechána ladem, protože jí není dopřáno dost prostoru. Mohutný autorův záběr je tak košatý, že se dílu nedostává vlastnosti povýtce důležité – jednoduchosti a prostoty. Další stránkou, snad ještě nepříjemnější, je silná politická angažovanost, která více či méně probleskuje celou knihou.

Hodnocení knihy silně závisí na tom, jaký vztah čtenář zaujímá vůči osobnosti autora a jeho duchovnímu stylu. Pokud mu přijde (či již dříve přišel) na chuť, pak mu pro svůj krátký rozsah mohou být jednotlivé promluvy (z nichž každá je navíc následována meditací nad jedním uměleckým provedením kříže, jehož reprodukce v knize vždy uvádí danou kapitolku) vhodným námětem pro osobní meditaci či modlitbu.

Ludvík Grundman OP

Tomáš Petráček: Výklad Bible v době (anti-) modernistické krize. Život a dílo Vincenta Zapletala OP.
Praha, Krystal 2006

Nakladatelství Krystal se může právem pochlubit další zajímavou publikací z pera Tomáše Petráčka, věnované legendě katolické moderní exegeze, českému dominikánovi a bývalému rektorovi fribourgské univerzity otci Vincentu Zapletalovi OP (1867–1938).

Kniha nás seznamuje takřka s celým životem vynikajícího biblisty, od jeho mládí až po závěr života, a věnuje se také jak širším problémům biblistiky souvisejícím s fenoménem modernismu, tak i se situací řeholní a akademické komunity, ve které Zapletal žil. Popsáno je i zhodnocení a ohlas jeho díla, což je velmi důležité. S jistou nadsázkou můžeme říci, že toto dílo tvoří jakousi neformální a mnohem odbornější paralelu předchozí publikace Oldřicha Klobase *Alois Musil zvaný Músa ar Rueli* (Brno 2003) věnované Zapletalovu souputníkovi, Mons. Musilovi (1868–1944), orientalistovi světového formátu, který měl se Zapletalem poměrně čilé kontakty. Sám Petráček si je

této souvislosti dobře a právem vědom (s. 8), třebaže Klobasova rovněž zdařilá kniha má spíše beletristický charakter.

Mezi nepřehlédnutelné přednosti Petráčkova díla musím připomenout skvělou práci s dosud nepublikovanými archiváliemi, které autor pečlivě dohledal a zpracoval. Uveďme především navazující korespondenci mezi bl. Hyacintem Cormierem a Zapletalem, magistrem Frühwirthem, vatikánský archiv Mons. Benigniho s naprosto přesnými bibliografickými odkazy aj. Dalším velkým přínosem je kompletní Zapletalova bibliografie, rovněž dosud nepublikovaná.

Nicméně při pečlivém čtení knihy nám zůstanou (domnívám se, že často zbytečně) některé otázky stále nezodpovězeny a někde si nelze nepovšimnout slabšího metodického přístupu, který by mohl být lehce odstraněn předchozí pečlivější lektorskou recenzí.

Zbytečným nedostatkem bych mohl nazvat asi „tajemství Zapletalových akademických titulů". Petráček věnuje celou kapitolu vleklým obtížím, s jakými se Zapletal potýkal při dosažení doktorátu teologie a jak mu byla přislíbena i nejvyšší řádová hodnost *magister sacrae theologiae* (s. 53–56). V pozdějších řádových dokumentech se u Zapletalova jména setkáváme s oběma tituly (ba dokonce i s doktorátem filozofie, s. 213). Jinými slovy, dočteme se, jaké potíže a přísliby zde padly, ale zda a kdy zmíněných hodností dosáhl, zůstává i nadále nejasné. Dalším nedostatkem je příliš „švýcarský" a „římský" pohled na českého biblistu, aniž by byly ve větší míře konzultovány domácí prameny jak v Archivu České dominikánské provincie uložené v Praze v Národním archivu a v klášteře sv. Jiljí, tak i klášterní archivy konventů Olomouc a Znojmo uložené v Brně. (Zapletal byl stále synem znojemského konventu, což je Petráčkovi známo, viz s. 70.)

Tím by totiž bylo možné podrobněji rozvést i úvodní studii o Zapletalově zrání, uvědomíme-li si, kdo byli jeho kolegy ve studentátu (např. Mannes Rollmann, Quala Konečný nebo Václav Bubeník) a prvními formátory či profesory již v Olomouci (Pius Markl, Ladislav Vrábecký) nebo i později ve Vídni (Ludvík Adler, Paulus Toggenburg nebo Hyacint Vláčil).

Tématu by velmi prospělo vzít např. kriticky v úvahu jediný oficiální (a velmi obsáhlý) český Zapletalův řádový nekrolog, publikovaný v dominikánském časopise *Růže dominikánská* (55, 1938, s. 29–30), který ovšem naneštěstí zůstal Petráčkovi neznámý. Ten totiž nastoluje i další zajímavé otázky, které by bylo třeba zodpovědět. Zde se totiž např. objevuje zpráva, že Zapletal kromě již výše uvedených hodností dosáhl také (poměrně vzácného) titulu *magistr Písma sv.* Mnohem vážnější rozpor je však v tvrzení uvedeného nekrologu, že papež sv. Pius X. Zapletala nejenže osobně přijal v audienci, ale dokonce že ho „na důkaz své otcovské lásky objal". Z Petráčkovy práce totiž nepřímo vyplývá, že k osobní audienci zřejmě ani nedošlo a že byla dokonce sv. Piem X. snad i odřeknuta jako nevhodná (s. 128–129). Tehdejším událostem v Římě se též věnují např. i jiné články v *Růži dominikánské* (25, 1911, s. 157 aj.), které ovšem rovněž konzultovány nebyly.

Posledním kritickým momentem, který považuji za vhodné zmínit, je samotný popis a hodnocení fenoménu modernismu, kterému se autor věnuje zvláště na s. 251–258. Tento jev je zde bohužel důsledně prezentován výlučně ze sekundární literatury (Montagnes, Durfourq,

Barthélemy, Dansette aj.), aniž by byl uveden jakýkoli vztah k dokumentům řádného církevního magisteria. Chybí především podrobná analýza modernismu představovaná encyklikou sv. Pia X. *Pascendi Dominici gregis* z 8. září 1907 (česky Olomouc 1908). Tím je nejen zastřen podstatně destruktivní a heterodoxní charakter modernismu jako takového, který nemůže být přímým přínosem katolické teologii. Zde je ale podán pouze „z druhé ruky" a od autorů, kteří ho převážně bagatelizují. Toto je nedostatek metodologický vzhledem ke katolické teologii jako vědě, kterého by se mohl právě teolog snadno vyvarovat.

Pokud by se v budoucnu uvažovalo o reedici Petráčkovy knihy, a to si můžeme jedině přát, bylo by jistě vhodné tyto připomínky zakomponovat a také např. zvážit i možnost publikace (vedle Musilova dopisu) oné slavné Zapletalovy rektorské promluvy, která je v knize častokrát zmiňována (s. 136–139, 265), byla přeložena do mnoha jazyků, ale české veřejnosti zůstala dosud přístupná jen v původním vydání v *Časopise katolického duchovenstva* (1910, s. 632–646), ačkoli představuje jeho hlavní programové směřování a úsilí.

Přes uvedené výtky, které jsem uvedl spíše jako doplnění či podněty k dalšímu studiu tématu modernismu i Zapletalovy osobnosti, zůstává Petráčkova kniha nezpochybnitelným přínosem, která v tomto oboru volně navazuje na předchozí knihu *Marie-Joseph Lagrange* (Praha 2004), tak pro (nejen) českou literaturu zabývající se tímto dosud nepříliš zmapovaným tématem. Celkový přínos této publikace dobře vyjádřil již Tomáš Machula ve své recenzi uveřejněné v *Katolickém týdeníku* (32, 2006) příloha *Perspektivy*, s. III.

Efrém Jindráček OP

Reakce Tomáše Petráčka na recenzi Efréma Jindráčka OP

Jen pár poznámek k věcné stránce, argumentaci a ke „kritickým místům".

1. Nekonzultace českých „dominikánských" pramenů:
Zapletal opustil české země v 17 letech, po ročním pobytu v noviciátu v Olomouci. Na mé dotazování ohledně pramenů mi bylo řečeno, že v konventech v Praze a Olomouci není k Zapletalově osobě nic, pátrání v příslušných archivech vyznělo stejně. Ani autor recenze vyjma jmen spolunoviců a několika otců profesorů nic konkrétního, co by mohlo skutečně změnit Zapletalův portrét významného katolického biblisty, neuvádí.

Jako špatný vtip vypadá poznámka o „jediném oficiálním (a velmi obsáhlém) českém řádovém nekrologu", který by „velmi prospěl" a který mi dle recenzenta zůstal neznámý. Onen nekrolog má ve skutečnosti i s fotografií zemřelého jednu stránku (a 10 řádků na stránce další), obsahuje 5 věcných chyb a vyjma velmi neurčité a nedatované zmínky o zadostiučinění pro Zapletala (setkání s papežem Piem X.) neobsahuje nic, ale zhola nic nového či jiného. Historik by jistě měl konzultovat maximum pramenů a literatury, ale opravdu není povinen zmiňovat ty, které jsou

prakticky bezcenné. Skutečně oficiální řádový nekrolog z Analecta Fratrum Praedicatorum z roku 1938 (v knize ovšem citovaný) o údajném setkání Pia X. se Zapletalem rovněž nic neví.

Dalším doporučeným „článkem" z *Růže dominikánské* (1911) jsou ve skutečnosti pouhé dva odstavce o tom, že byli ve Fribourgu obviněni Zapletal a tři další dominikáni z modernismu a příslušná papežova reakce v podobě krátkého poděkování Cormierovi za provedenou vizitaci. O celé kritické situaci naproti tomu pojednává v mé knize na desítkách stran obsáhlá kapitola opřená o archivní prameny – v čem by tedy toto mohl být přínos, který jsem naneštěstí opominul?!

2. Nezohlednění stanoviska církevního učitelského úřadu:
Dokumenty řádného církevního magisteria, které na poli biblistiky zastupovala Papežská biblická komise, se má práce zabývá nejen ve speciální kapitole (s. 109–112), ale postupně na řadě dalších míst (e.g. 213–215, 121–124), a to včetně zhodnocení epochy a jejích problémů z pera kardinála Ratzingera (zřejmě také „bagatelizujícího" problém?). Kniha je o situaci biblické vědy v katolické církvi, nikoliv o modernismu *an sich*, který problematiku exegeze mnohonásobně překračuje. Ostatně, není snad právě v závěru (s. 251–258) místo pro to, aby autor knihy podal hutné shrnutí svého vlastního pohledu na věc (nemluvě o tom, že i zde je citováno oficiální prohlášení kardinála Ratzingera)? O jakých „metodologických nedostatcích" je tedy řeč? Dále je pro mne naprosto nepochopitelný styl, jakým se autor recenze vyjadřuje o otcích Bernardu Montagnesovi OP a Dominiku Barthelémym OP, jejichž erudice, dílo a oddanost církvi jsou zcela mimo pochybnost. S giganty jejich typu nemusíme vždy a ve všem souhlasit, ale jejich dílo si vynucuje přinejmenším respekt.

Jen na okraj: edici celé rektorské řeči jakožto přílohu jsem navrhoval, ale vzhledem k délce práce a obsáhlým citacím v textu od ní bylo upuštěno.

Bilance: nepokládám se ani za neomylného, ani za dokonalého autora, ke svým „dětem" jsem dosti kritický. Z Jindráčkovy recenze lze přijmout nedostatečné zohlednění českých pramenů pro poznání Zapletalova českého profilu, ale vzhledem k titulu, a tedy zaměření své knihy to nepokládám za zásadní, ba ani důležité. Budu jenom rád, pokud se recenzent pustí do bádání a zjistí nové okolnosti k Zapletalovým českým vazbám a kontaktům.

Tomáš Petráček

Podrobněji se bude tématům zmiňovaným v obou výše uvedených textech věnovat Salve *3/2007 o modernismu a antimodernismu.*

Redakce Salve

Wer salutiert
am lärmsten?
Wer betet am
lautesten?

English Summary – Theology and Art

Points to a theology of art

This *Salve* introduces the reader into the complex world of the Church and art relations through some interesting and essential sentences and excerpts from several important persons dealing with these problems. Coming especially from the 20th c., they reflect the theme's width and richness.

Klára Jelínková
The notion of Christian art with Jacques Maritain

The article deals with the question of Christian art that appears especially in the early works of Maritain (*Art and Scholasticism, Response to Jean Cocteau, The Limits of Poetry)* in the context of the idea of renewal of Christianity (*chrétienté*).
Maritain sees a distinction between Christian art and sacred or religious art in wide sense: the latter is defined by its object while the former by its subject, it being a work of an artist-Christian. For Maritain, the question of Christian art is closely connected with the question of art's proper dignity that is based on its spiritual nature. Art as work of a human spirit is an upholder of spiritual values. Thus, to an extent, we can speak of a Christian character of every art; however, properly Christian art stems from a Christian soul. No list of rules, no style can ensure a Christian character to a work of art; this character depends on the extent to which the work is penetrated by Christian spirit. Christianity enables the artist to see the world in a different way; it also enables him to overcome the tension between art and morals. What has a bearing on the Christian character of art is, according to Maritain, the state of society which is presently less favourable then in the preceding centuries; in this, however, he sees no reason for scepticism, rather a challenge.

Martin Bedřich
Josef Cibulka and modern sacred architecture

In a study devoted to the person of the Czech Catholic priest and art historian Josef Cibulka (1886–1968) special attention is paid to his attitude to modern sacred architecture, most comprehensively expressed as it is in his Commentary (1928) to the architectonic proposals for building of St. Vaclav church in Prague–Vršovice. Cibulka puts the plans for a modern church into a general context of the development of church interior in the Christian West. Against this background he highlights new principles in some proposals (a scenic, horizontal solution to the presbytary in contrast to the traditional longitude) but he also criticises a fundamental lack

of grasp of a church character – the matter transcended by the spirit – that comes out in the heaviness of the buildings. Cibulka, in fact, is not in favour of any final utterance in the matter of sacred art; he rather supports the principle of a public, democratic competition as a moving agent in a discussion on the contemporary art that could positively influence future projects. The author of the present study also claims this attitude to be an alternative for our own times, in contrast to the principle of a friendly and purposeful collaboration between the one who assigns the task and the artist.

Pie Raymond Régamey OP
Obedience to inner challenge

The artist must follow only his own inner voice; this is the key idea of Régamey's text. This voice is often characterized by an absurd, irrational but also burning imperative in which it can be compared to a mystical experience. Thus art for the artist becomes an essential way to the sacred. The sacredness of a work of art depends then exclusively on the extent to which it corresponds to the artist's inner challenge.
Then the author refutes certain traditional clichés about the artist being a kind of a demiurg who in his very essence is God's adversary. He stands for the idea that modern art does not essentialy have Promethean ambitions but is instead permeated with strong individualism. The key problem of modern sacral art is to reconcile this individuality with the claims of the Church. For Régamey especially any kind of "service art" is inacceptable. Art, according to him, must grow from the "alchemy of pain", it must be built on poverty and simplicity.

Henri Matisse and the chapel at Vence

The series of three texts concentrates on the phenomenon of the chapel of Dominican sisters at Vence, the realization of which owes much to painter Henri Matisse and Dominican Marie-Alain Couturier. The opening study of **Norbert Schmidt, Construction of the Dominican chapel at Vence**, shows the circumstances of the origins of the building, the way it was connected precisely with Matisse, the concept that was imprinted into it.
The following text by **Dom Samuel OCSO, Prayer and culture (thoughts of Matisse – a help for prayer?)** shows how reading of Matisse's reflections can be helpful to the life of a monk. Life with God calls for a whole, solid human person who is supported, apart from the spiritual truths of faith, by the example of great spiritual figures – Christian or not – as, for example, Matisse. The kind of support that healthy culture provides is not something to be despised, especially not in the present.
The last part is formed by **Excerpts from the *Diary of a work of art,*** testimonies of various people (especially Fr. Couturier) about Matisse, his artistic convictions, his manner of work, and

most notably about the origins of the chapel at Vence and Couturier's reflection on this last work of Matisse, most important in the artist's own eyes. The selection has been made by Dom Samuel, the superior of the Trappist monastery of Mother of God in Nový Dvůr near Pilsen.

Church and art in Cologne

A double series of texts brings near to us one of the most exposed places where Church enters into dialogue with modern art in a way so intense and open that it hardly can bear comparison with any other place in the world. The German Cologne on the Rhine is a city in which old cultural tradition – inseparably joined to the Church – meets, and sometimes struggles with, a very lively international artistic scene presented beside many museums also by the well known art fair "Art Cologne". First place this encounter is *Kolumba – The art museum of the archbishopric of Cologne*; the other one is *Kunst-Station St. Peter,* a centre of contemporary art and music.

The *Kolumba* Experiment

The interview with Joachim Cardinal Meisner is devoted to the unique archdiocesan museum, the new building of which is now shortly before completion. The building designed by Swiss architect Peter Zumthor is well adjusted both to the complex, historically saturated area at the city centre and to the new, unusual conception of the museum. Kolumba in fact does not make distinction between permanent and temporary expositions. Within its space, exhibitions change according to a thematic pattern, so sometimes e.g. Gothic Madonnas find their place beside the works of Andy Warhol or Joseph Beuys. *The art museum of the archbishopric of Cologne* according to the Archbishop should be a place of perception of art, history, and of our times, a place of searching, a place to think, a place of openness, a place of struggle as well as a place of orientation. In this interview Cardinal Meisner also touches on the more general questions of relation between the Church and art. The interview was led by Norbert Schmidt who is also the author of an introduction to the new museum.

Norbert Schmidt
Church as a space for questions
Friedhelm Mennekes SJ and Kunst-Station St. Peter in Cologne

This text is a presentation of one of the most courageous and interesting personalities of our time, Jesuit Friedhelm Mennekes, who for more then three decades now has been striving for a dialogue between the world of faith and the world of contemporary art. The author brings us back to the beginnings of Mennekes' activity in Frankfurt on the Main where he first exhibited works of art in a suburban church he administered, and where later he also organized

exhibitions at the Frankfurt main railway station. Ever since 1987, Mennekes has continued his activities in Cologne where he founded his Kunst-Station St. Peter connected to a Jesuit church. The experience of modern art even led to a radical reconstruction of St. Peter's, so creating a new sacred interior that is interesting both by its impact and the wide range of ways in which it can be used. Art and religion, says Mennekes, are „two independent factors of cultural life", a separation he always tries to maintain even if having them both meet. The exhibitions are always time-bound. But as can be seen from the experience at St. Peter's, these areas can sometimes touch and overlap in a creative way, without one claiming the other as illustration or to use it for its own aims. To name at least some important artists mentioned in the text: Alfred Hrdlicka, Arnulf Rainer, Joseph Beuys, James Lee Byars, Anish Kapoor, Rosemarie Trockel, Cindy Sherman, Christian Boltanski, Francis Bacon, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida. The text not only recalls wider context of encounter of the Church and modern art but step by step it also reveals the spiritual world of the St. Peter's Art Station. The article is interwoven with pieces of interviews between the author and Friedhelm Mennekes.

Vody

SILOE

THOMAS

MERTON

STUDIA THEOLOGICA 26

zima 2006 ročník VIII, číslo 4

Teologický časopis Cyrilometodějské teologické fakulty Univerzity Palackého,
Teologické fakulty Jihočeské univerzity,
Teologické fakulty Trnavské univerzity
a Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy

Ladislav Tichý:
Zlí vinaři (Mk 12,1–12 par.)

Vít Hušek:
Pojetí svobody v Ambrosiastrových komentářích k pavlovským epištolám

František Kunetka:
Prolegomena k reflexi současné praxe svátosti biřmování

Petr Chalupa:
Krutost nebo sebeobrana Židů v deváté kapitole knihy Ester?

Martina Štěpinová:
Svědomí jakožto kritérium správného jednání

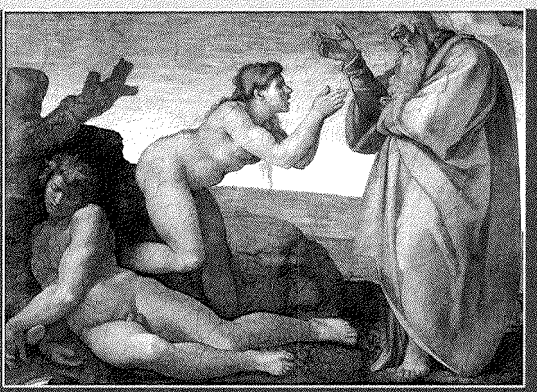
Jozef Kyselica:
Proces odovzdávania viery v súčasnej spoločnosti

http://servert.upol.cz/shamanw | st@cmtfnw.upol.cz

» **Kontext** / Martin Pokorný, Petr Fantys, Bob Dylan, Josef Hrdlička, Ladislav Klíma, Petr Šrámek, Sylva Fischerová, Hynek Alt » **Rozhovor** / Seamus Heaney » **Literatura** / Nikolaj Gumiljov, Mariusz Appel, Pavel Růžek, Štěpán Nosek, Petr Halmay, Ivan Schneedorfer, Marek Šindelka » **Vzdálená láska** / Antonín Mokrejš, Andreas Capellanus, Jiří Pelán, Richard de Fournival, Daniel Samek, Jiří Starý, Marsilio Ficino, Leone Ebreo, Pietro Bembo » **Jerzy Stempowski** / Jan Linka

Objednávky, předplatné i starší čísla na internetu nebo na adrese redakce: Souvislosti, Pod Strojírnami 10, 190 00 Praha 9, tel.: 605 530 809, souvislosti@seznam.cz

TEOLOGIE TĚLA

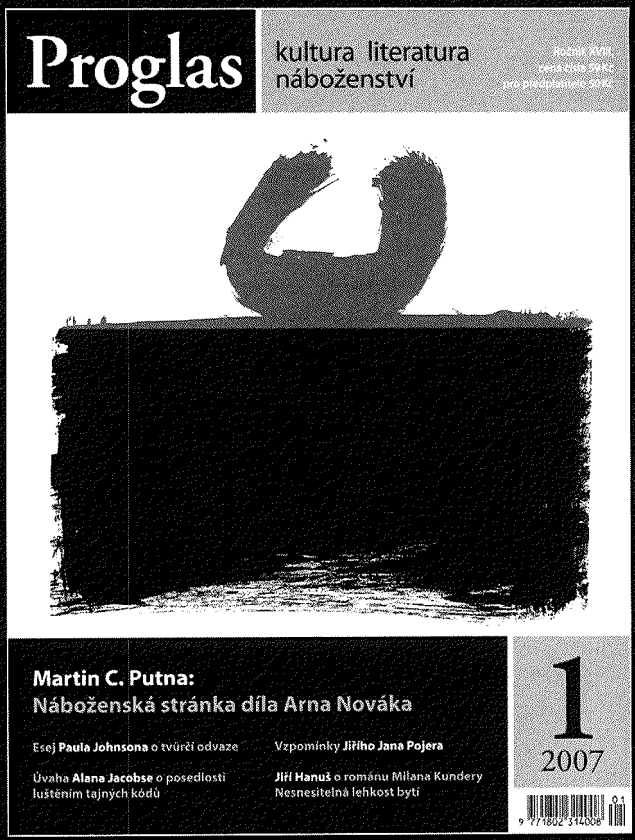


Katecheze Jana Pavla II. o lidské lásce podle Božího plánu

TŘETÍ, ROZŠÍŘENÉ, VYDÁNÍ

Paulínky

www.paulinky.cz



Proglas

- Nový časopis pro kulturu, literaturu a náboženství
- Navazuje na časopis *Teologie&Společnost* a kulturní přílohu *Proglas*
- 6 čísel ročně, formát A4, 48 stran
- Roční předplatné 300 Kč
- Bonus: sleva 25 % na všechny knihy CDK
- Ukázkové číslo zdarma

Objednávky předplatného nebo ukázkového čísla zdarma:
CDK, Venhudova 17, 614 00 Brno,
tel./fax: 545 213 862, e-mail: objednavky@cdkbrno.cz

Objednávkový formulář: **www.cdk.cz**

SALVE

revue pro teologii, duchovní život a kulturu
číslo 1 ročník 17 (2007)

vychází čtyřikrát ročně

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

šéfredaktor: Dominik Duka OP

redakce: Norbert Schmidt a Martin Bedřich

redakční rada /
Josef Bartoň, Dominika Bohušová OP, Lawrence Čada SM, Tomasz Dostatni OP, Štěpán Filip OP, Ivo Harák, Tomáš Chudý, Klára Jelínková, Jan Linka, Benedikt Mohelník OP, Jiří Pavlík, Tomáš Petráček, Tomáš Pospíšil OP, Jan Regner SJ, Albert-Peter Rethmann, Alexius Vandrovec OSB a další přátelé

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

jazyková korektura: Jan Linka
překlad do angličtiny: Josefa Strettiová OP
obálka a grafická úprava: Otakar Karlas, Norbert Schmidt
sazba z písem Baskerville Ten OT a John Sans: studio Lacerta (www.sazba.cz)
tisk: PBtisk, Prokopská 8, Příbram
internetové stránky: Lukáš Kratochvíl (http://salve.op.cz)

distribuce/
Postservis, odd. předplatného, Poděbradská 39, 190 00 Praha 9, www.periodik.cz
e-mail: postabo.prstc@cpost.cz, bezplatná infolinka České pošty 800 104 410
(Dosavadní předplatitelé obdrží složenku poštou.)

cena 48 Kč
roční předplatné včetně poštovného 170 Kč, sponzorské 300 Kč

MK ČR 67 83

ISSN 1213-6301