

SALVE

Revue pro teologii a duchovní život

Rozhovor s kardinálem J. Meisnerem

F. Mennekes SJ – Prostor mého dechu

Vybraná díla Kolumby

Rozhovor s architektem P. Zumthorem

S. Kraus – Estetický okamžik

T. Halík – Okamžik víry

Kolumba



2/11



KOLUMBA









Obsah

Editorial / 7

Církev jako nositelka umění dnes
Rozhovor s Joachimem kardinálem Meisnerem / 11

Kolumba – Muzeum jako estetická laboratoř
Rozhovor se Stefanem Krausem / 21

Friedhelm Mennekes SJ
Jiný pohled
Umění v kolínské sbírce Kolumba / 43

Friedhelm Mennekes SJ
Prostor mého dechu: východní věž v kolínské Kolumbě / 55

Vybraná díla Kolumby / 71

Kdyby se uskutečnilo všechno, co jsem plánoval, nebyl bych tak šťastný
Rozhovor s architektem Peterem Zumthorem / 105

Peter Zumthor
Novostavba arcibiskupského diecézního muzea
Myšlenky k návrhu / 119

Stefan Kraus
Estetický okamžik – Pokus popsat okamžik beze slov / 127

Tomáš Halík
Okamžik víry / 145

Kolumba – časový přehled / 163

Legenda k obrazovému doprovodu / 171

Recenze a anotace / 175

English Summary / 187

Editorial

Vážení čtenáři,

s číslem *Salve*, které držíte v ruce, se po nějakém čase vracíme do Kolína nad Rýnem a opět k tématu umění a jeho významu pro život člověka.¹ Umění nabízí jinou perspektivu, nový pohled, chvíli ztišení i nahlédnutí do jiného světa. Umění dokáže zobrazit nezobrazitelné. Umění odedávna doprovázelo život víry a také svět teologie. Teologie nezřídka nacházela zdroj svých úvah, svůj *locus theologicus*, v obrazech či sochách velkých mistrů. V každém uměleckém díle se nějakým způsobem zrcadlí nitro člověka. Katolický, všeobecný křesťanský pohled na svět není bez umění myslitelný. Představte si pohled na naši Prahu a na chvíli si odmyslete velká stavební díla, která vznikla díky křesťanství. Co by nám zbylo z Pražského hradu a celého Starého Města? Stejně se můžeme ptát i nad úchvatným panoramatem rýnské metropole, které dominuje katedrála s relikviářem Tří králů a věnec mohutných románských kostelů.

Umění by mělo být také podnětem ke komunikaci, k dialogu. A to jak mezi dílem, jeho autorem a pozorovatelem, tak i podnětem k rozhovoru mezi jeho návštěvníky, rozhovoru nad tématy, pocity a otázkami, které před nás umělecké dílo staví.

Celé naše číslo *Salve* o církevním muzeu umění Kolumba vyrůstá z takovýchto rozhovorů. Na počátku tu byl dialog redaktora a architekta Norberta Schmidta s kolínským arcibiskupem Joachimem kardinálem Meisnerem.² Nejdříve v Praze na Břevnově a pak i v Kolíně nad Rýnem. K tomuto rozhovoru se připojil jezuita Friedhelm Mennekes, který právě v Kolíně založil svou známou Stanici umění sv. Petra, respektované místo setkávání církve se současným uměním. K opravdovému dialogu také patří vzájemně věnovaný čas a návštěvy. Friedhelm Mennekes navštívil naši Katolickou teologickou fakultu, a to hned několikrát. Do Prahy se vypravil přednášet i současný ředitel Kolumby Stefan Kraus. Náš redaktor rok nato opět zavítal do kolínské Kolumby. Právě díky velkorysosti a otevřenosti ředitele Krause mohlo následně vzniknout číslo, které držíte v rukou. Navíc díky finanční podpoře kolínského arcibiskupství bylo možné toto číslo vydat zároveň i v německém jazyce.

Budete se jistě ptát, proč vlastně věnujeme tolik prostoru jednomu jedinému muzeu, jedné budově a jedné sbírce. Kolumba ale není jen jedno diecézní muzeum mezi mnohými. V Kolíně se totiž otázkám starého i současného umění v církevním kontextu věnuje skupina lidí už dlouho, kontinuálně a navíc úspěšně.

V Kolumbě si byli vědomi toho, že vytvoření budovy a jedinečné výstavní koncepce si vyžaduje důkladnou přípravu, a vyhradili si na ni celých sedmnáct let. Vzniklo církevní muzeum zcela nového typu, které se s velkou kompetencí a originalitou zapojilo do současného světa umění a jeho zprostředkovávání, ale zároveň nastavilo novou latku církevnímu přemýšlení o starém i novém umění. A to nejen díky vynikající architektuře Petera Zumthora, s jehož osobitým myšlenkovým světem se v tomto čísle můžete také bezprostředně seznámit. Kolumba definuje sebe samu jako muzeum přemýšlivosti. Jako místo přemýšlení o člověku. Každá sbírka umění, každé dobré muzeum je přece navíc jakýmsi mikrokosmem, jímž lze pozorovat pestrou šíři stvoření, tvorby a přemýšlení člověka. To je nakonec i to, oč nám dlouhodobě jde skrze jednotlivá zvolená témata i na stránkách našeho teologického časopisu.

Rád bych také připomněl, že tento náš dialog o umění mezi Kolínem a Prahou vyrůstá z hlubších základů, než jsem zatím naznačil. Nezapomínejme, že celá dostavba katedrály sv. Víta není myslitelná bez přímého vzoru, který našla právě v dostavbě kolínského dómu, dokončeného v roce 1880. Kardinál Meisner byl pro mě, Tomáše Halíka a pro mnohé další tajné české kněze velkou posilou a mostem ke světové církvi, když v dobách totality působil nejdříve jako pomocný biskup v Erfurtu a následně jako arcibiskup Berlína. Když slovanský papež tohoto východoněmeckého biskupa jmenoval biskupem západoněmecké metropole, byla to i politicky výsostně symbolická událost. Jan Pavel II. jasně naznačil, že neuznává komunisty diktované vidění světa, násilné rozdělení Východního a Západního Německa a vpsledku ani rozdělení Evropy vůbec.

Závěr čísla patří chvíli, která každý dialog o umění předchází. Stefan Kraus se snaží zachytit onen okamžik beze slov, estetický okamžik, kdy se člověka hluboce existenciálně dotkne umělecké dílo. Podobné okamžiky známe i ze setkání lidí. Do dialogu se zapojuje i Tomáš Halík úvahou o paralele s okamžikem, kdy se v nitru člověka rodí víra. Oboje jsou chvíle, pro něž nemáme dostatečně přesná slova. A přesto je považujeme za významné, ne-li klíčové okamžiky v našem životě. Jsou to chvíle hlubokého tajemství a úžasu. Sám si vzpomínám na podobný okamžik, kdy jsem navečer během generální kapituly našeho řádu poprvé dorazil ke břehu Tichého oceánu v doprovodu budoucího magistra řádu Timothy Radcliffa OP a oněměl úžasem nad krásou a zároveň nezměrnou hloubkou a dálkou stvoření, které se přede mnou rozevíraly. Takové chvíle jistě znáte třeba z velehor, ale také právě z návštěvy míst, jako je Svatovítská katedrála, kaple Sv. kříže na Karlštejně, či právě dóm v Kolíně nad Rýnem.

Stále mám na paměti, a to i při současných diskuzích a plánech kolem naší katedrály, myšlenky Hanse Urse von Balthasara, že k základním atributům Božím

patří vedle pravdy a dobra i krása. Balthasar dodává, že jsme v teologii podstatně ochuzeni, když tento aspekt pomíjíme. Bůh je krása. Tajemství, kterým je Bůh, nelze vyjádřit pouze v kategoriích pravdy a lásky. Tajemství Boha, nejvyššího jsoucna, vyzařuje krásu. Je to krása celého stvoření. Joseph Pichard 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.“³

Určitě není náhoda, že se kardinál Meisner při svých návštěvách Prahy rád vrací do Anežského kláštera k našim středověkým madonám a architekta Zumthora, jak nám říká v rozhovoru, zase fascinují porýnské madony, které se stejně jako ty naše české tajemně usmívají.

✱ fra Dominik Duka OP

POZNÁMKY:

1 / Srov. *Salve* 1/2007 – teologie (a) umění. Stejně jako tehdy, i toto číslo připravil Norbert Schmidt a připravoval se mnou i tyto řádky.

2 / Viz *Salve* 2/2005 – eucharistie.

3 / JOSEPH PICHARD: *Initiation théologique*, 1. Les sources de la théologie. Ch. IX: L'écho de la Tradition dans l'art, 1. L'art chrétien. Paris, Cerf 1952, s. 205–234.



Církev jako nositelka kultury dnes

Rozhovor s Joachimem kardinálem Meisnerem

Vážený pane kardinále, rád bych navázal na náš rozhovor, který jsme spolu vedli před čtyřmi lety v předvečer dokončení stavby muzea Kolumba. Vaše muzeum umění má nyní za sebou tři roky provozu, tři úspěšné roky, tři překrásné výstavy, získalo mnoho cen za architekturu, ale také za muzeální práci a vlastní koncept. Počet návštěvníků stále roste. Splnila se tedy vaše očekávání, která jste s tímto projektem spojoval? Jak to nyní vidíte, když se ohlédnete zpět?

Byla to dlouhá cesta, která nás do Kolumby dovedla, a myslím, že máme všechny důvody k tomu, abychom se z toho, čeho jsme dosáhli, radovali. Má očekávání byla a stále jsou spojena s tím, zda se Kolumbě podaří, aby člověka oslovila bezprostředně. Muzeum samo sebe také nenahlíží jako další muzeum umění v kontextu umělecké scény, ale jako „muzeum přemýšlivosti“. Není muzeem jen pro specialisty, ale muzeem pro hledajícího člověka. Proto se raduji, že se mu dostává tak širokého přijetí, neboť mi to potvrzuje to, že naše společnost potřebuje podnětnou konfrontaci s existenciální zkušeností, kterou umění umožňuje.

Co podle vás v Kolumbě chybí? Který dialog by Kolumba měla ještě prohloubit, nebo dokonce začít?

Kolumba zastřešuje svou stavbou a svými výstavami spektrum dvou tisíc let západních kulturních dějin. Skrze tyto dějiny prochází jako jakýsi *cantus firmus* lidské hledání po něčem absolutně platném, snaha po nalezení toho definitivního, totiž Boha. V tom se skrývá tolik možností, že žádná další přání vlastně nezbyvají. Dialog mezi starými díly a novým uměním, který se tu již přes patnáct let vede, otevírá mnoho dalších rozhovorů, které stojí v centru pozornosti. Mám radost ze stále velkého množství rozprav s nahlášenými skupinami a z iniciativ muzea, které vycházejí vstříc školám a školkám, aby se i naše děti mohly setkat s krásou a něco se dozvěděly o člověku, o jeho bídě, ale také o jeho kreativitě a síle, kterou nalézá ve víře. Také mám radost ze započatého dialogu s kněžským seminářem. Formace našich kněží je věc, která mi leží velmi na srdci. Díky Kolumbě jim mohou být zprostředkovány estetické otázky, které mají význam také v prostoru kostela a samozřejmě v liturgii. Považuji za velice důležité, že je přibližována spojitost mezi

etikou a estetikou. Tento přínos pro formaci kněží byl také mimochodem jednou z priorit při samotné myšlence založení starého diecézního muzea.

Staré kostely, například katedrály, byly dřív také určující pro vývoj kultury a umění. Například Rubense bylo dříve možno spatřit jen v prostoru kostela... Se stavbou Kolumby se podařilo něco víc než „jen“ postavit nové diecézní muzeum – podařilo se dosáhnout dalšího milníku v dějinách architektury a muzeologie. Jak to vidíte vy?

Bylo dobře, že jsme Peteru Zumthorovi nechali čas, aby navrhl dům, který byl tomuto místu a této úloze zcela individuálně střižen na míru. Nárok investora byl vysoký a mezi těmi všemi nutnostmi takového projektu to architekt neměl určitě vždy jednoduché. Jsem Peteru Zumthorovi a jeho spolupracovníkům velice vděčný za tuto znamenitou práci, kterou vykonali. Ve všech těžkostech, které projekt doprovázely, jsme byli vždy zajedno v tom, že chceme nabídnout něco výjimečného. Myslím, že zvolené místo k tomu také přispělo. Bylo také dobře, že jsme lidem z muzea nechali čas, aby v klidu vyvinuli vlastní muzejní koncept. A to nikoli proto, aby se vymezili vůči jiným, ale aby byla Kolumba rozpoznatelná právě jako Muzeum umění kolínské arcidiecéze. Mělo by přece být místem setkání dnešních lidí se ztvárněním lidských nadějí v dějinách. Vlastní úkol diecézního muzea, který pocházel z 19. století, tedy uchovat středověká umělecká díla, se splnil již počátkem 20. století, a proto pro mě bylo a je důležité podporovat budovu, která vnímá a zkoumá dnešní úkoly ve vztahu církve a umění. Nemusí se mi sice všechno v tomto domě osobně líbit, ale vždy by měla být cítit intenzita a autenticita, se kterou tato sbírka vznikla a se kterou jsou připravovány všechny výstavy. Od roku 1989 jsem muzeum zcela vědomě svěřil do rukou vzdělaným odborníkům, kteří něco o umění vědí, kteří svou úlohu zprostředkovatele umění dalším lidem berou vážně a také ukazují, že za ni chtějí nést zodpovědnost.

Co rozumíte pod pojmem kvalita v kultuře?

Pro Boha bylo v církvi vždy dost dobré jen to nejlepší. Nesmíme se spokojit s ničím menším. Kvalita je vždy daná tehdy, když se umění dokáže člověka skutečně dotknout, když pohne jeho nitrem, když ho přiměje k tomu, aby se otevřel.

Církev zde vědomě nese zodpovědnost – a to je tady vidět – za velké kulturní dědictví Západu. Jak vidíte tuto úlohu? Má také své hranice?

Tvořit kulturu byla vždy výjimečná a důležitá věc. Není těžké se v tak starém kulturním regionu, jako je kolínská arcidiecéze, do této tradice zařadit. V Kolíně jsem denně konfrontován se zodpovědností nést dále kulturní dědictví. Kultura je totiž vždy zhmotnělá lidská zkušenost s Bohem a se světem. Proto nesmíme odpočívat na výkonech našich předchůdců, ale sami musíme utvářet přítomnost a budoucnost. Bez vědomí minulosti nemůže existovat žádná budoucnost. Církev zde chce vykonat svůj díl, ale může jen podmíněně působit v oblasti vzdělání. Neboť ke kultuře patří také to, že vzdělání našich mladých lidí přisuzujeme vysokou hodnotu a podle toho ho také podporujeme.

Kde vidíte hlavní důrazy, jak by církev měla plnit roli nositelky kultury, a proč by se vlastně měla církev kulturně angažovat?

Je příznačné, že se slovo kultura odvozuje ze slova „cultus“ – bohoslužba. Jen to, co člověk slaví, nese jeho život. To se stane kulturou. Slaví-li člověk jen svou konečnost, pak se ve všední den stane vše šedivým, nudným a pustým. Slaví-li člověk vzkříšení Krista, a tím také svůj vlastní nekonečný životní koncept, stane se také náš život krásným, širokým a velikým, i když ani tehdy nebude snadný. Jako nositelka kultury byla církev vždy podstatným zdrojem impulsů – pomyslete jen na význam klášterů –, a právě v tom vidím také dnes její úlohu. Neboť kultura je tmelem každé společnosti. Člověk je povolán k tomu, aby kulturu vytvářel, a proto musíme tvořit místa kultury, a to také tím, že podporujeme umělce a povzbuzujeme je, aby šli svou vlastní cestou.

Kde vidíte hlavní teologické důvody podpory kultury?

Smyslem a povoláním umělců je, aby ve svých dílech přicházeli na stopu stvoření a Stvořitele. Proto má umění vždy také něco společného s Bohem, i když je to čistě profánní umění. Pokud si zaslouží jméno „umění“, je vždy nesenou skutečností světa, a tím má i teologickou dimenzi. Umělci jsou něco podobného jako proutkaři. Ten, kdo se ve stvoření sám vyjadřuje a ve svých dílech zniterňuje, cítí tyto skryté prameny. Umělec vytahuje to skryté opět na světlo. Skutečnost světa je znázorněna horizontální dimenzí kříže. Horizontála se rozbíhá doprava a doleva do nekonečna. Kdyby nebyla překřížena vertikálou, nebyl by možný žádný přesah člověka nad sebe sama. Vertikála dělá z mínusu horizontály plus ve tvaru kříže. Člověku jako obrazu Božímu je uloženo, aby ve skutečnosti stvoření objevil stvořitelskou myšlenku Boží: v literatuře, v hudbě, obraze nebo soše. Odkrýt tuto stvořitelskou myšlenku Boží ve světě, dát jí znovu podobu a ostatním lidem

ji připomínat, to je smyslem umění. Díla, ve kterých se to zvláštním způsobem podařilo, nejsou všechna vhodná pro kult, tedy vhodná pro bohoslužebný prostor – proto jsou vystavena v našich muzeích. A to ne proto, aby byla obdivována čistě esteticky, ale aby se pozorovatelů a návštěvníků dotkla, aby jim otevřela oči a srdce pro novou dimenzi bytí, která se ve všedním životě lehce přehlédne.

Když chce dnes člověk něco ovlivnit, musí se angažovat a vmísit se do dění. To platí také v kultuře. Měla by tedy církev raději lépe budovat nějakou vlastní „křesťanskou kulturu“ a tu pak prezentovat na veřejnosti, nebo by se měli křesťané snažit účastnit se všeobecného uměleckého dění? Jak osobně vidíte tuto problematiku a polaritu?

Měli bychom – jako tomu bylo v dřívějších staletích – v sobě nalézt suverenitu, umělcům přenechat vznik umění a důvěřovat tomu, že se pohybují v křesťanské tradici a že tuto tradici svými díly, pokud jsou autentická, dále rozvíjejí a posouvají. Měli bychom u toho také být schopni kritiky a vydržet, že se umělci kriticky potýkají s církví a že nás poměřují našimi hodnotami a tím, jak podle nich žijeme. Když je umění autentické právě v tomto popsaném smyslu, pak je umění – i když v tom nejširším smyslu slova – uměním křesťanským, protože tu je pro člověka, protože se vyznačuje humánní kvalitou a protože činí viditelnou Boží pravdu.

Zrovna jsem se mohl účastnit vaší katedrální pouti. Sedm tisíc především mladých poutníků, svižně probíhající, a přesto meditativní program, radostná a živá atmosféra. Zážitek pro smysly – vlajky, kadidlo, zpěv, světlo, a zároveň ne zrovna jednoduché poselství pro rozum. Vidím tady v Kolíně s odstupem tři let velice jasně, že k životu patří vždy také obnova. A to také v domě, jako je katedrála. Je tu nové okno od Gerharda Richtera, byl vytvořen nový vstup do věže a malý obchůdek vedle hlavní fasády. Naproti vchodu byla zcela zrekonstruována budova Domforum – informační kancelář arcibiskupství. Nemáte žádný strach do katedrály do boční lodi dočasně vestavět velké pódium pro sto zpěváků... Kolínská katedrála je opravdu živým domem!

Pro mě je stále udivující, že kolínská katedrála jako dům Boží je identifikačním médiem všech Koliňanů. Každý mluví o „naší katedrále“, a to ať už je věřící, nebo nevěřící, křesťan, nebo nekřesťan. Proto se domnívám: Když je dům Boží identifikačním médiem obyvatel města, tak toto město nemůže zcela sklouznout do chaosu, neboť náš Bůh není bohem chaosu, nýbrž Bohem kosmu. A kolínská katedrála je pozemský obraz této kosmické dimenze Božího království. Musí vždy zůstat domem Božím, nesmí být desakralizována skrze sekulární akce, protože pak by totiž ztratila svou fascinaci a význam. V katedrále zvěstují kameny. Každý člověk,

který vchází k bohoslužbě nebo mimo bohoslužbu se svobodnou a pozornou duší, slyší poselství tohoto velkolepého prostoru a obohacuje svůj život. Myslím si, že člověk vždy z katedrály vychází o trochu lepší, než do ní vešel.

Měli bychom pracovat na tom, co by mohlo být nabídnuto sekulárnímu člověku, který do katedrály vchází, jako pomoc porozumění. Zmínil jste malý krámk vedle hlavního portálu, Domforum, atd. To vše by měly být jen nástroje pomoci, které nechťejí návštěvníky katedrály mentorovat.

Když první učedníci následovali Pána, obrátil se na ně a zeptal se: „Co chcete?“ Jejich odpověď zněla: „Pane, kde bydlíš?“ (Jan 1,38) Možná to je ona skrytá otázka v nitru každého člověka, těch, kteří k nám přicházejí. Jim nechť je vždy řečeno: „Buďte srdečně vítáni!“

Liturgické, kulturní a umělecké akcenty v takové katedrále staví také měřítka pro celou diecézi. Vidíte v podobné perspektivě také Kolumbu?

Myslím si, že obsah potřebuje vždy také svůj adekvátní prostor. Duše člověka je ve starověké filozofii definována jako forma hmotného těla – *forma corporis*. Jsem hluboce přesvědčen, že Kolumba je sakrální stavbou v dimenzích muzea. Tato stavba je *forma Kolumbae*. Již stavba sama vypovídá něco o tom, že naše skutečnost světa je kosmem, že tento svět není uspořádán jen účelně, ale také krásně. Architekt si opravdu zaslouží čestný titul mistr stavitel, Baumeister. Obsah a jeho rámec by měly v Kolumbě tvořit symbiózu. To zůstane vysokým nárokem na ty, kterým jsme předali zodpovědnost za Kolumbu. S tímto nárokem vyzařuje Kolumba daleko za hranice našeho biskupství.

Děkuji za rozhovor!

Rozhovor vedl v září 2010 Norbert Schmidt.

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, roku 1983 byl jmenován kardinálem a roku 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 *Dívat se srdcem* s podtitulem *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 jakožto berlínský biskup tajně vysvětil několik desítek kněží a jáhnů z tehdejšího Československa. Pro *Salve* 2/2005 nám poskytl rozhovor o Eucharistickém roce 2005, který je pod názvem „Přišli jsme se mu poklonit“ (Mt 2,2) volně dostupný na našich internetových stránkách. Pro číslo 1/2007 – teologie (a) umění nám poskytl rozhovor o právě dokončované stavbě Muzea umění Kolumba, který byl publikován pod názvem „Experiment Kolumba“.









Kolumba – Muzeum jako estetická laboratoř

Rozhovor se Stefanem Krausem

Místnost v Kolumbě s výhledem na kolínský dóm můžeme chápat jako výstavní prostor, který ukazuje do dálky. Z mé vzdálené pražské perspektivy existuje souvislost mezi Kolumbou, kolínským dómem a Stanicí umění sv. Petra. Snad je to dáno hlavně tím, že na všech třech těchto místech žije historie se současností, respektive staré umění s uměním novým, a to na velmi vysoké úrovni. Připadá mi, že v Kolíně nad Rýnem si jsou lidé vědomi hloubky tradic, ale současně tam plně žijí v přítomnosti.

Jako rodilý Kolíňan nemohu tuto perspektivu přijmout za svou, ale umím si ji velmi dobře představit. V jedné recenzi na expozici v muzeu Kolumba jistý novinář napsal, že v Kolumbě je všechno tak dobře poskládáno, osy pohledu jsou tak jasně stanoveny, že pozorovatel by mohl téměř nabýt dojmu, že jsme na toto místo kolínský dóm přesunuli my. Je to přirozeně přesně opačně: Kolín nad Rýnem si prostě nelze vůbec bez dómu představit. Těžištěm tohoto města je relikviiář svatých Tří králů v chóru gotického dómu. A každého jeho návštěvníka ze všeho nejvíc fascinuje, že může osobně zažít jeho vnitřní prostor. Ať už prázdný, nebo plný lidí, ať už sám, nebo během slavnostní bohoslužby, což jsme právě znovu prožili při katedrální poutní mši, při oslavě tohoto prostoru, při oslavě jeho obsahu.

Kde se nacházelo staré diecézní muzeum?

Staré diecézní muzeum se nacházelo na Roncalliho náměstí přímo naproti jižní stěně dómu. Rozhodnutí odejít z tohoto místa nebylo jednoduché. Peter Zumthor tomu dilematu velmi dobře rozuměl, a proto v novostavbě muzea inscenoval výhledy na město. Z muzea je výhled na operu, což je budova důležitá pro obnovu Kolína nad Rýnem po roce 1945, pak na jižní protilehlou kancelářskou budovu od Bruna Paula, což je jedna z mála dobře zachovalých a pěkných staveb z období kolem roku 1930. Místnost, o níž jste se zmínil, nabízí výhled na západní průčelí katedrály. Stejně jako všechny výstavní prostory v Kolumbě nebyla sice naplánoována pro nějaké konkrétní dílo z naší sbírky, ale relativně brzy jsme si uvědomili, že by se zde mohl ideálně prezentovat náš hlavní exponát, *Madona s fialkou* od Stefana Lochnera. Tento prostor je svým severním světlem a výhledem na dóm přímo předurčen k tomu, aby v něm byl trvale vystaven jeden z nejkrásnějších středověkých deskových obrazů tohoto města.

Čím jste tento obraz letos doplnili?

Letos tu visí obraz od Josepha Marioniho, kterým mohou návštěvníci ukončit prohlídku muzea. Je to sytě červený, tmavý obraz, který podle momentálních klimatických podmínek a světelných poměrů může působit jako téměř černý, ale při umělém osvětlení se jakoby otevírá a září jako rubín. A jako druhý protějšek leží proti deskovému obrazu na podstavci skulptura sochařky Leiko Ikemury představující hlavu v podobě masky s lehce pootevřenými ústy.

Loni tu visely přímo na zdi bez rámu akvarely a kresby od Bärbel Messmannové, a tato místnost působila velmi zamyšleně, lehce a něžně, jakoby mimo čas. Letos tvoří díla v této místnosti působivý kontrast, z kterého člověku až zatrne.

V černé ústní dutině hlavy se letos znovu setkáváme se zraněním a smrtí, se dvěma tématy, která jsou pro nás v expozici „*Noli me tangere!*“ velmi důležitá. Tyto dojmy korespondují s Matkou Boží v nadživotní velikosti na Lochnerově desce, která drží na rukou své dítě. Dítě má na sobě téměř neviditelné, nádherně namalované průhledné roucho připomínající závoj, jehož lem je vyšíť červenou nití, která se na jeho prsou proměňuje v červený kříž, což je jakýsi zcela letmý náznak toho, že toto dítě už ví o svém osudu...

Posledního faráře kostela sv. Kolumby jste svého času označil za svého duchovního předchůdce. Jak jste to myslel?

Josef Geller byl duchovní, který se od roku 1910 vehementně zasazoval o to, aby byly kostely vybavovány tím nejlepším, co může současné umění nabídnout. Měl velmi vysoké nároky na to, co se má v sakrálním prostoru umělecky odehrávat, a přátelil se s mnoha umělci. Podporoval zásadním způsobem Jana Thorn-Prikkeru, nejvýznamnějšího malíře vitrají z období klasické moderny, a zasloužil se o to, aby byl v roce 1914 na výstavě Werkbundu v Kolíně nad Rýnem poprvé vystaven jeho expresivní cyklus oken pro kostel sv. Tří králů v Neussu, což mělo neuvěřitelný ohlas. Později se stal farářem v této velkoměstské farnosti u Sv. Kolumby a pokoušel se sem vnášet určité impulzy, které však přerušilo vypuknutí II. světové války. Geller chtěl pomoci umění lidmi otrást, chtěl je přivést ke konfrontaci s jejich vlastní dobou.

Geller pak po válce inicioval na tomto místě stavbu kaple...

Po zničení kostela sv. Kolumby mu bylo jasné, že jeho obnova nemůže být rekonstrukcí pozdněgotického kostela, nýbrž že to musí být zcela nová budova. Obrátil se tedy na architekty Rudolfa Schwarze a Dominika Böhma, jenže oba byli naplno zapojeni do obnovy města, a tak došlo k tomu, že návrhem kaple „Madony v troskách“ realizoval svou první samostatnou stavbu mladý architekt Gottfried Böhm.

Které umělce zde Geller angažoval?

Výzdoba kaple uměleckými díly Ludwiga Giese, Ewalda Matarého, Georga Meistermana, Ernsta Peera, Jana Thorn-Prikker a Elisabeth Treskowové představuje sakrální umění na velmi vysoké úrovni. Do práce na výzdobě kaple se zapojila poslední generace uznávaných umělců, která působila s velkou samozřejmostí také v kostelích. Gellerův plán byl přirozeně jiný než ten náš, protože jeho cílem byla obnova kostela prostředky soudobé architektury. Gottfried Böhm k tomu dodal několik různých návrhů, jejichž sakrální prostor integroval jeho stávající kapli. Jelikož však zmenšující se farnost už nepocítovala nutnost novostavby, k její realizaci nakonec nedošlo. Kromě toho měl při obnově Kolína nad Rýnem jednoznačnou přednost unikátní soubor románských kostelů.

Několikrát jste se vyjádřil v tom smyslu, že tým Kolumby chtěl při návrhu nového muzea vycházet především ze zkušenosti s uměním. Bylo vaším cílem také nově uchopit téma umění a církev, nebo to byl spíše sekundární motiv?

Vůbec ne! Téma církev a umění stálo v centru našeho přemýšlení, ale jiným způsobem. Každý z nás jsme se zabývali tématem „umění a církev“. Joachim Plotzek byl dvacet let kustodem v Muzeu Schnütgen, což byla jedna z nejvýznamnějších sbírek středověkého a barokního sakrálního umění. Zároveň se však velmi živě zabýval současným uměním. Katharina Winnekesová byla dlouholetou spolupracovnicí Friedhelma Mennekese ve Stanici umění sv. Petra v Kolíně nad Rýnem, a proto měla velké zkušenosti se současným uměním v sakrálním prostoru. Ulrike Surmannová pracovala předtím v muzeu Liebieghaus ve Frankfurtu nad Mohanem.

A co vy?

Tématem „umění a náboženství“ jsem se zabýval od dob svých studií, vycházel jsem přitom z německého expresionismu. Diplomovou práci jsem psal

o reformních snahách Německého Werkbundu na poli sakrálního umění. V mé disertaci o rýnském malíři Waltrovi Opheyovi hraje podstatnou roli obnovení náboženského obrazu v malířství 20. let.

Všichni kurátoři Kolumby do muzea přinesli vlastní zkušenosti se vztahem umění a církve. Měli jsme pocit, že musíme rozhodně vycházet ze samotného umění, ale že nesmíme současně ihned akcentovat vztah umění a církve, protože bychom se tak vystavovali nebezpečí, že zprostředkujeme návštěvníkům dojem, jako by umění pro církev bylo nějaké jiné umění. V žádném případě se však nemělo jednat o nějaké jiné umění, mělo se prostě jednat o umění jako takové, o umění současnosti. Sami jsme se jaksi postavili mimo tehdejší diskuzi o umění a církvi, protože nám při zpětném pohledu na uplynulé století připadalo, že se toto téma zacyklilo v nekonečném kruhu.

Tento přístup nelze shrnout pregnantněji než názvem „Museum umění arcibiskupství Kolína nad Rýnem“.

Z rozhodnutí postavit muzeum na místě kostela sv. Kolumby zákonitě vyplývalo, že nová budova se bude nazývat jednoduše „Kolumba“ jako reminiscence na historické místo. Na takto historicky významné místo nemělo vyrůst jen diecézní muzeum, ale právě Muzeum umění arcibiskupství Kolína nad Rýnem.

A v tom byli všichni zajedno?

Bylo velmi povzbuzující sledovat, jak si všichni zúčastnění okamžitě našli k názvu „Kolumba“ svůj bezprostřední vztah. Bylo to možná také tím, že mělo takové mnohoslibné konotace. Název Kolumba zafungoval jako určitá otevřená šifra, jako nádoba, do níž může každý vložit své vlastní představy.

Je to vlastně zážrak, že váš tým kurátorů zůstal tak dlouho pohromadě. Jak funguje vaše spolupráce?

Týmovou práci jako kurátorský princip zde zavedl můj předchůdce Joachim Plotzek. Jeho vizionářská vytrvalost při prosazování „Muzea přemýšlivosti“ jako církevního muzea umění je směrodatná jak pro vybudování sbírky, tak pro realizaci novostavby. Byl to jeho postoj, který nás všechny ovlivnil. Týmová práce s sebou nese sice větší napětí, ale přináší také lepší výsledky. Všechny diskuze se přitom vedou pouze interně, a nikoli na veřejnosti. To, co se v našem muzeu konkrétně odehrává, ať už jsou to výstavy, nákupy, přijímání darů nebo vydávání publikací,

na všem pracuje náš tým společně. V prvních letech nám tento způsob práce umožnil vytvořit životaschopnou vizi muzea a také jsme možná díky ní nebyli tak snadno napadnutelní.

Za výchozí impuls vašeho projektu „muzea jako místa k zamyšlení“ jste označil také kritiku dnešního muzejnictví. Mohl byste to krátce přiblížit?

Klíčovým zážitkem byla pro mě jedna věta z románu Güntera Grasse *Platýz*. Byl to román, který jsem ihned po jeho vydání v roce 1979 doslova zhltal. „V klimatizovaných muzeích si umění nepamatuje na své kořeny,“ píše se tam na jednom místě. K tomu snad ani nemusím nic dodávat. Muzeum není žádné odkládiště ani žádné mauzoleum, nýbrž – jak se domnívám – ideální místo pro umění. To však na druhé straně znamená, že by nemělo sledovat žádné jiné zájmy kromě estetické účinnosti uměleckých děl. Na mnoha muzeích či galeriích bohužel nevidím, že by metody a způsoby práce, které se tam používají, vycházely prvořadě z uměleckých děl. Často mám dojem, že vlastním výchozím bodem takového muzea je očekávaná masa návštěvníků. Kromě toho si také myslím, že muzea jsou si navzájem až příliš podobná. Jak je možné, že vidím vystavovat převážně díla stále stejných umělců a že zažívám stále stejné rituály? Půjdu k pokladně, koupím si vstupenku, dostanu do ruky audioprůvodce, mám před sebou popisky u jednotlivých děl a tak dále...

Konstatování, že „v klimatizovaných muzeích si umění nepamatuje na své kořeny“, se vztahuje k původu uměleckého díla. Když člověk vstupuje do ateliéru a ví, co tam umělci ve skutečnosti dělají, máme jako neumělci tak trochu tušení, jakou výzvou vlastně je, že umělec přijde každý den do ateliéru, aby se pustil do práce na něčem, co po něm vlastně nikdo nežádá. Cítím, že muzea mají za povinnost nám právě o tom trochu víc vyprávět, aby nám zprostředkovala porozumění pro to, z jakého důvodu a s jakým cílem se někdo uměním vůbec zabývá. Své metody musíme stále prověřovat na samotných uměleckých dílech. Muzeum se musí stále znovu a nově legitimizovat jako ideální místo pro umění. Když porovnáváme muzejnictví např. s divadlem, pak z tohoto srovnání vycházejí lépe kolegové z divadla. Mají v podstatě stejný problém: mají co do činění rovněž se starými látkami, které jsou existenciální povahy, mají před sebou srovnatelné publikum – můžeme si je pro sebe označit jako vzdělané občany – a jsou pod stejnými ekonomickými tlaky. A přesto vypadá divadelní krajina mnohem rozmanitěji. Inscenace *Dona Carlose* v Kolíně nad Rýnem se liší mnohem víc od inscenace takového *Dona Carlose* v Berlíně nebo v Praze než muzeum v Kolíně nad Rýnem od muzea v Berlíně nebo v Praze. Je načase, abychom v muzeu nezaměňovali umění

s umělostí. Muzeum ani nestojí na piedestalu, ani to není průjezdní nádraží. Muzeum si musí klást určité nároky, ale také musí dávat zřetelně najevo, že umění je součástí naší každodenní skutečnosti, kterou bychom neměli odsunovat do nedělního volného odpoledne. Muzeum musí návštěvníky zvát k tomu, aby se zabývali uměním srovnatelným způsobem, jakým to každodenně dělají sami umělci, aby se stalo přirozenou součástí každodenního života.

Když navštívíte nějaké město, jdete raději do muzeí, nebo do kostelů?

Do muzeí chodím většinou z profesionálních důvodů, abych se orientoval a nabral informace. Informace a umění přitom spolu vlastně vůbec nesouvisejí. Když si chci uspořádat své myšlenky, když se chci nechat emocionálně a duchovně obohatit, pak jdu zpravidla raději do kostela. Jen málo muzeí je uspořádáno tak, abych v nich získal dojem, že „v nich dojdu klidu“, že v nich můžu být člověkem, aniž bych odpovídal předem danému, do detailu promyšlenému schématu. Najdou se ovšem i opačné příklady.

Výstavní plocha Kolumby je vlastně relativně malá.

Moje nespokojenost s mnohými muzei a expozicemi souvisí mimo jiné s jejich velikostí. Kdo má zvládnout si to všechno prohlédnout a proběhnout všechny ty obří plochy? Pro nás bylo důležité, aby Kolumba zůstala přehledná, přestože tu kvůli vykopávkám vyrostla velká budova. Výstavní plocha 1 600 metrů čtverečních je pro naše záměry ideální. Existují samozřejmě také velká muzea: například londýnské Victoria & Albert Museum, pařížský Louvre, newyorské Metropolitan Museum, tedy takové sbírky, které nejsou koncipovány tak, aby si návštěvníci prohlédli při jedné návštěvě všechno. V takových muzeích má své kouzlo prohlédnout si vždy jenom určité oddělení. A pak se najednou člověk ztratí a ocitne se překvapeně v místnosti, kde jsou vystaveny jen knoflíky nebo tapety. To považuji za vzrušující. Zpravidla je to však spíš tak, že mě selské muzeum v malé vesničce na Mallorce zajímá mnohem víc než výstava umění v nějakém německém velkoměstě.

Jak důležitý byl pro vás Světový den mládeže v Kolíně nad Rýnem v roce 2005?

Vzpomínám na něj rád. Ve městě, které bylo plné přátelsky naladěných lidí, panovala neuvěřitelně pěkná atmosféra. Pro Kolumbu byla tato událost obratem ve veřejném mínění, protože v době konání Světového dne mládeže jsme poprvé

otevřeli hrubou stavbu muzea, přesněji řečeno přízemí s jedinečným místem vykopávek. Ve foyeru, který ještě neměl okna, visel velký současný obraz novobaročnické výzdoby kostela. Kolem dokola stály proutěné židle, na které se příchozí mohli posadit a odpočinout si. Od deseti hodin dopoledne až do půlnoci jsme rozmlouvali s mnoha návštěvníky z celého světa. Také obyvatelé Kolína nad Rýnem si mohli budovu poprvé prohlédnout a konečně pochopit, co jsme se už od roku 1993 snažili svými přednáškami, texty a diskuzemi všem sdělit: stavíme něco nového, abychom uchovali to staré. Propojujeme staré a nové. Co to vlastně bude? Ruina, která se dostavuje, památník ve funkci muzea, archeologické naleziště, kterým se dá procházet, nebo přestavěná kaple? Panovaly velké obavy, že by novostavba mohla toto místo zničit, a najednou, v době konání Světového dne mládeže, lidé viděli, že opak je pravdou, že tato budova bude unikátem.

Oproti roku 2007, kdy jsem Kolumbu navštívil poprvé, vypadá dnes okolí mnohem živěji. Jak to pociťujete vy?

Zdá se mi, že plánování měst je velmi obtížnou záležitostí. Všechno nelze předem předpovídat. Peter Zumthor jasně pochopil, že tato stavba se musí stát výraznou urbanistickou dominantou. „Nebudeme se schovávat“, znělo jeho heslo. Doufali jsme, že s obnoveným těžištěm přijde ruku v ruce také oživení celé městské čtvrti. Jako nejstarší farní kostel, největší farnost a také univerzitní kostel byla Sv. Kolumba ve středověku duchovním centrem, a to se mělo s novostavbou opět znovu rozvinout. V posledních letech pozorujeme, jak zde vznikají nové obchody. Zásluhou jednotné úpravy zadního dvora, která byla domluvena se všemi sousedy, zde vznikla klidová zóna. Tak se zde rodí nová kvalita vnitřního města, která se velmi hodí k charakteru Kolumby.

Včera jste společně s arcidiecézním stavitelem Martinem Struckem za Kolumbu získali architektonickou cenu města Kolína nad Rýnem. Laudatio obsahovalo charakteristiku, se kterou si ale nevím příliš rady. Zumthor prý se svou strohostí vybudoval protestantskou stavbu, která se stala dobrým příkladem pro zbytky katolické architektury. Protestantství proti katolictví. Stejně tak dobře by se přece o Kolumbě dalo hovořit jako o mnišské, řekněme cisterciácké architektuře. Jak to vidíte vy?

Pro mě je to ukázka toho, s jakými kliše se dnes na veřejnosti pracuje. Kolumba je pro mě všechno jiné než protestantská stavba. Třeba to, jak velkoryse se zde pracuje s prostorem, jak málo děl se vystavuje ve velkých kubických prostorech. Zároveň v barvách je tato stavba velmi zdrženlivá, pracuje přece velmi emocionálně

s materiály. Zdrženlivost v barvách slouží obrazům a jejich barvám, kterým dává vyniknout. Budova, jež pracuje tak brilantně se světlem, které vpravdě oslavuje, je přece vysloveně katolická. Architektura a také náš způsob práce s tímto domem a s naší sbírkou se tak tímto vnímatelným způsobem snaží oslavovat veškeré stvoření.

Měli jste na mysli nějaké archetypální obrazy, když jste s Peterem Zumthorem na Kolumbě pracovali?

Ne, vždy jsme se snažili nepředkládat architektovi žádné formální předlohy, nýbrž popisovat atmosféry, kterých jsme chtěli v novostavbě dosáhnout. V muzejní oblasti jsme se inspirovali v architektuře muzeí 10. a 20. let 20. století, tedy ve stavbách s jistou rezervovanou solidností. Nejpozději tehdy, když jsme se rozhodli pro Petera Zumthora, nám bylo jasné, že máme šanci vytvořit architekturu, která by mohla představovat milník na tomto starém základu. Přitom jsme si také stále uvědomovali, že jsme zde, v Kolíně nad Rýnem, uchovali soubor románských kostelů, které se vyznačují velkorysostí, jasností a proporcí.

Polem vykopávek s kaplí vede dřevěná lávka, která svou formou a materiálem evokuje starý kostelní mobiliář. Vede k bývalé sakristii, jediné místnosti, která zůstala jako ruína pod širým nebem. Vede k místu destrukce a zase zpátky. Konec se zde stává v podobě architektury novým počátkem.

Tento velký prostor je výchozím bodem každé naší výstavy. Má neuvěřitelnou časovou a prostorovou celistvost. Peterovi Zumthorovi se podařilo realizovat místo, které je prastaré a současné zároveň. Je to vnitřní a zároveň vnější prostor, zprostředkovává teplo a bezpečí, stejně jako připomínku obrovské válečné devastace. Dřevěná lávka má tu funkci, že můžeme v tomto prostoru zaujímat různé perspektivy, protože půdorys pozdněgotického kostela je nepravidelný. Proto má tento prostor také různé hloubkové dimenze.

Velmi pěkným momentem je místo, kde se lávka, která je velmi měkká, teplá a příjemná, náhle zlomí a vytvoří hrozivý roh, který míří na rozbitý krucifix...

Lávka má dlouhou historii. Peter Zumthor nechával její podobu dlouho otevřenou. Jednotlivé nápady začaly logicky vyplývat teprve z dokončené hrubé stavby a ze zkušeností, které jsme získali během Světového dne mládeže. Vyjasnilo se nám, ke kterým místům jsme se chtěli přiblížit, například k bývalému baroknímu

oltáři sv. Kříže v jižní boční lodi a na místa, která byla velmi důležitá z hlediska archeologického průzkumu. Zumthor přetvořil tuto myšlenku v pozoruhodný tvar, který se vine jako blesk prostorem. Přirozeně není žádná náhoda, že nejostřejší roh lávky ukazuje na tento fragment Krista.

Ve foyeru nás světlo a vodící stěny směřují na úzké schodiště, které vede nahoru do dalších pater. Při stoupání nás prostor schodiště náhle zdvihá vzhůru, jakoby nás napřimuje. Člověk tu fyzicky pocítí lehkost, téměř jako v kolínském dómu.

To je pěkné přirovnání. Vlastně jsme doufali, že se tento pocit bude šířit z celého charakteru našeho muzea. Byla to naše představa „vertikálního muzea“, které prochází časovou osou. Architektonicky to byl nesmírně obtížný úkol. Bylo třeba překonat výškový rozdíl mezi foyerem a výstavními prostory v horních patrech budovy. Peter Zumthor vyřešil tento obtížný problém mistrovsky pomocí dvou vysokých schodišť, která nejsou uspořádána nad sebou, nýbrž vedle sebe, a tak na sebe vzala veškerou výšku stropů výstavních podlaží. Architektura tak vnáší do návštěvy našeho muzea určitý moment napětí, který proměňuje triviální schodiště na vertikální spojnici času, prostorů, dojmů a myšlenek.

Slyšel jsem hodně o místnosti, které říkáte „armarium“, mimo jiné od kardinála Meisnera. Měla to být jediná místnost, kde by se každý rok expozice neměnila. A dnes jsem viděl, že i tady dochází ke změnám. Objevila se tu nová umělecká díla. Jak k tomu došlo?

Člověk se v takovém muzeu stále učí. Armarium bylo naplánováno jako klenotnice pro uchovávání pozoruhodného středověkého pokladu kostela sv. Kolumby a mělo být postaveno přímo nad kaplí. Teprve nedávno jsme se však z nově objevených pramenů dozvěděli, že tam skutečně byla už ve středověku místnost označovaná jako „armarium“. Tento tmavý prostor je duchovním centrem celé budovy, což je architektonicky zdůrazněno mimo jiné ještě potažením stěn černou tkaninou. Při naší čtvrté expozici „*Noli me tangere!*“ se tato místnost měla stát ještě něčím víc než jen historickou připomínkou. Zůstávají zde uloženy nejvýznamnější součásti chrámového pokladu – drahocenný relikviář, velký procesní kříž a monstrance. Kromě toho jsme se však pokusili svést sem na jedno místo obsahové linie celé výstavy. Jsou tu např. tři maličké lodičky spletené ze stébel trávy, které jsou ve vitríně vystaveny jako symbol mimořádné křehkosti a nedotčené přírodní a umělecké krásy. V jedné sovětuře z roku 1920 od Franze-Wilhelma Seiwerta je zachycen němý výkřik, který vyjadřuje zděšení nad násilím. V jedné další vitríně stojí reliéf barokního sochaře Leonharda Kerna, který

zachycuje Máří Magdalenu v okamžiku, kdy klade bezvládnou Kristovu ruku na svou obnaženou hrud. Je to láskyplné gesto zármutku a loučení. A pak tam vedle pozdněgotické monstrance, nejkrásnější, kterou u nás v Kolíně nad Rýnem máme, leží otevřená kniha s fotografií amerického umělce Jamese Lee Byarse, jehož vidíme vystupovat z temnoty při jeho poslední performanci. V roce 1996 se o půlnoci objevil v hlavním portálu kolínského domu v rouchu třpytícím se zlatem.

Jaká je tu souvislost?

Vystavením těchto dvou objektů vedle sebe bychom chtěli demonstrovat, co vlastně znamená „být přítomný“. Životní dílo Jamese Lee Byarse bylo osobité svým uměním dodat dokonalému momentu naléhavou přítomnost a tematizovat v něm samotný okamžik objevení se. Ve své poslední performanci 666 se vztahoval ke katolické církvi, kterou vyhledával evidentně jako podnět ke konfrontaci, a učinil z kolínského domu rám pro své tělo zahalené do zlata. Monstrance ovšem není drahocenná schránka, ve které je uvnitř něco ukryto, je naopak objektem umožňujícím prezentaci skutečného těla Kristova v posvěcené hostii; těla, které je nesenou ulicemi při procesí – chcete-li, při určité performanci. Pro mě má svůj půvab hledat i formální paralely, protože gotická monstrance se svými fiálami třpytícími se zlatem způsobuje rozplynutí těla ve světle. Každý, kdo někdy prožil procesí Božího Těla, bude souhlasit s tím, že v sobě má smyslovost, z níž se učilo také moderní umění.

Překvapilo mě, že na vaši čítárnu člověk naráží v Kolumbě jakoby náhodou mezi různými dalšími výstavními prostory a vystavenými uměleckými díly. Jak důležitá je pro vás tato místnost?

Během projektování byla pro nás pro všechny měřítkem privátní atmosféra. Měli jsme dojem, že umění a vnímání uměleckých děl vyžaduje jistou intimitu. To je ovšem při projektování veřejné budovy velmi náročný požadavek. Přáli jsme si, aby se tu návštěvníci dobře cítili, aby si tu například mohli také číst. Na konci pak z těchto úvah vzešla čítárna, která je svým významem postavena naroveň výstavním prostorům. Je to místnost, která je v první řadě odpočinkovým prostorem, kde mají návštěvníci k dispozici vystavené knihy muzea nebo výběr beletrie, který při každé nové expozici znovu sestavíme. Tato místnost se těší veliké oblibě. Návštěvníci tam mohou uvažovat o tom, co už viděli a co by ještě chtěli vidět, jak se jim expozice líbí ve srovnání s minulou výstavou atd. Ale člověk se tam

může také klidně jen dívat ven z okna a nechat plynout čas, aby přišel třeba na jiné myšlenky.

Vedle čítárny je také kuchyně. Jak k tomu došlo?

Vedle čítárny se nachází kuchyně, kam však nelze během řádné otevírací doby vstupovat. Kuchyně, o níž jsme věděli, že její veřejné provozování nebude mít z ekonomického hlediska smysl. Tuto kuchyni používáme v rozšířené nabídce privátní sféry, abychom tam pracovali různými formami s veřejností. Kuchyně je dalším stavebním kamenem koncepce, jak přivést lidi k estetice. Naposledy jsme sem pozvali posluchače prvního semestru bonnského kněžského semináře. Při společném jídle lze mnohem samozřejměji navazovat hovor a klást otázky, které se týkají smyslu umění.

Tři věžové prostory s kabinety, které leží před nimi, a s jejich prahy, které je třeba překonat, mi silně připomínají kaple. Působí téměř sakrálně...

My jsme to cítili také tak a zčásti jsme s tím při zařizování těchto prostor počítali. Z centrální místnosti 13 lze vstoupit do tří kabinetů s umělým osvětlením, které nám umožňují vystavovat díla, která nesnášejí tolik světla. Po průchodu těmito kabinety se dostaneme do tří prostor zaplňujících celou výšku věží, do nichž dopadá světlo velkými bočními vrchními okny, která jsou nasměrována podle světových stran: na sever, na východ a na jih. Proto působí tyto věžové místnosti naprosto rozdílně. Skutečně je tomu přece tak, že stavíme na základech starého kostela – muzeum Kolumba vzniklo z kostela sv. Kolumby. Nádoba Kolumba, o které jsme už mluvili, nabývá v těchto třech věžích specifického charakteru, protože tu cítíme, že v sobě mají něco z kostela, a zároveň víme, že se v kostele nenacházíme. Je zajímavé pozorovat, jak lze pomocí prahů vysokých čtyři centimetry dosáhnout v místnostech jiného obsahu. Kdybychom všude procházeli plynule a bez zábran, bylo by všechno velmi jednotvárné. Navíc je na prahu také spára a člověk při jeho překročení cítí, že právě tady překračuje určitou hranici...

Hranici k téměř sakrální sféře...

Ty tři věžové prostory jsou velmi vhodné k tomu, aby zdůraznily, že mnoho uměleckých děl se původně uchovávalo v kostele. Přitom si člověk musí ujasnit, že tato díla neskončila v muzeu náhodou. Řeknu to teď zcela profánně: tato díla v kostele už „nefungovala“. Tento okamžik je velkou výzvou pro nás, lidi od

muzea, abychom těmto věcem, které vypadly z chrámového prostoru, znovu poskytl domov, abychom si vzpomněli na jejich auru a na jejich meditativní hodnotu. Muzeum smí návštěvníka propustit se zkušeností okamžiku dojetí a také okamžiku rozjímání. Člověk si v muzeu smí připomenout, jak může být takový okamžik pro něho dobrý.

Dříve bylo možné si díla takového Rubense nebo Caravaggia prohlédnout skoro jen v kostele a tam je také pochopit. Není ve vašem chápání muzea také svého druhu touha po tomto starém stavu věcí?

Jistě je v tom také touha po samozřejmosti věcí na svých místech a po nezdeformované, naivní možnosti jejich působení. Už jsme tu mluvili o románských kostelích v Kolíně nad Rýnem a o rozjímání. Požadavku rozjímavosti se přiblížíme už tím, když muzeum a jeho obsahy přivádějí člověka k němu samému. Přesto jsme si vědomi, že my jako muzeum nejsme kostel. Chrámový prostor má zcela jiné poslání: v jeho centru je společná oslava víry, liturgie, je místem kázání a eucharistie. Máte však pravdu v tom, že náš způsob vystavování uměleckých děl vychází také ze zkušenosti chrámového prostoru.

Chtěl bych se ještě vrátit ke konfrontaci jednotlivých věží ve stávající expozici. V jižní věži se vystavuje středověký křídlový oltář, ve východní věži moderní triptych a v severní věži Kristus, který překonal smrt. To je obsahové stupňování, k němuž přitom dojde teprve v hlavě návštěvníka výstavy...

To jsme si nevymysleli předem, takovéto souvislosti se objevují až při práci s vlastními díly. Při plánování výstavy je pro nás důležité, abychom ukázali určitá díla tak, aby si je návštěvník zapamatoval. V prvním případě je to křídlový oltář z poloviny 15. století, oltář Ducha Svatého. V druhém případě visí ve východní věži tmavý, modrozelený triptych Josepha Marioniho z roku 1995, který zcela vědomě odkazuje k podobě křídlového oltáře. A ve třetím případě se jedná o torzo románského krucifixu, zapojeného do kabinetu kuriozit (*Wunderkammer*), který krouží kolem tématu smrti; jde o instalaci výtvarnice Krimhildy Beckerové, která tento soubor věcí sbírala a inscenovala celých čtyřicet let. Před svou smrtí nám pak svou instalaci darovala. Tři věže nabízejí tři naprosto odlišné možnosti, jak hledat klíč k expozici „*Noli me tangere!*“, jsou to tři různé cesty k uchopení našeho tématu.

Byl jsem velmi překvapen, když jsem přišel do místnosti s mnoha vitrínami, a tam jsem na dně jedné z nich znovu našel mýsu s hlavou sv. Jana Křtitele, která během minulé výstavy

stála samotná na podstavci a tvořila těžiště v jedné z věží. Toto srovnání mi připadalo velmi uvolněné, sebeironické a velmi osvobozující, přestože se jedná o věc, která připomíná krutý příběh.

Kolumba by chtěla být živým muzeem, které každý rok nově zkoumá svou vlastní sbírku. Každá výstava vytváří svou vlastní estetiku, a proto by to mělo být každým rokem jiné muzeum. Zda se nám to daří, ponecháváme k posouzení návštěvníkům. Loni byla tématem naší výstavy *Pozůstalost*. Jediné slovo zastupovalo hledání odpovědnosti a otázku, jak zacházíme s naší vlastní historií, s tím, co jsme podělili, a s tím, co my sami po sobě zanecháváme. Bylo tam mnoho místností, které byly velmi bohatě zaplněné, a málo místností, které byly volné, velmi otevřené. A k těmto druhým místnostem patřila východní věž, ve které ležela na podstavci ona pozdněstředověká mísa s hlavou sv. Jana Křtitele. Je to stříbrná mísa s realisticky pojatou dřevěnou sochou utaté hlavy, která je velmi naturalistická, a tudíž šokující. Jako jediný protějšek jí sloužil barevně velmi decentní obraz od malíře Jürgena Paatze z roku 1972. Člověk cítil, že právě tento protiklad vnášel do místnosti truchlivou atmosféru, která velmi úzce souvisela se životem, s procesem života. Měli jsme velkou radost, že jsme dokázali každý rok zcela obrátit charaktery jednotlivých výstavních prostorů, abychom mimo jiné ukázali také ambivalentní podstatu uměleckých děl. Letos máme v muzeu tichou, velmi zamýšlenou expozici, která vyžaduje rozsáhlý prostor, velkoryse využití místnosti. Ale pokud má návštěvník tento rozsáhlý prostor vnímat, potřebuje také změnu. Proto je v letošní expozici v Kolumbě i několik zcela zaplněných místností. A proto tam je také kabinet, o kterém jste se zmiňoval a v němž jsme nahromadili spoustu věcí na jedno místo, jako se to dělalo ve šlechtických uměleckých kabinetech. Můžeme je tam obdivovat jako něco drahocenného a podivuhodného v sousedství mnoha dalších předmětů. Proto dnes leží mísa na dně jedné z vitrín.

Účinek, který vyvolává mísa s hlavou sv. Jana Křtitele, je úplně jiný, když ji vystavíme na podstavci ve velké místnosti, nebo v jedné z mnoha plných vitrín...

V obou případech je zdrojem napětí to, že mísa má předmětný charakter. Když stála sama na podstavci, záměrně mimo jeho střed, budila dojem, že ji tam právě někdo mimoděk odložil. Způsobem expozice jsme chtěli vyprávět příběh sv. Jana Křtitele. Tedy evokovat atmosféru omamné oslavy a šíleného požadavku Salome získat jako odměnu za svůj erotický tanec hlavu Jana Křtitele! Jak tento příběh asi skončil? S takovou trofejí se asi nikomu nechtělo jít domů. Oslava skončila a mísa s hlavou zůstala někde jen tak odložená. Náladovost nebo vypočítavost

stála lidský život. A možná se v této truchlivé scéně oživuje také středověká představa o spáse, protože předjímání Kristovy smrti, které se v této míse také zobrazuje, odkazuje k dějinám spásy. Bývalo zvykem, a v některých krajích je tomu tak dodnes, že se mísa s hlavou Jana Křtitele přikládala na hlavu nemocného člověka, aby se tak napomohlo jeho uzdravení. V letošní expozici vyzařuje z mísy mnohem víc charakter velmi jemně vypracovaného předmětu, který byl vytvořen pro umělecký kabinet. Obě formy prezentace odpovídají tomuto předmětu a zdůrazňují různé intence, které byly při jeho vzniku rozhodující.

Další vitrínu v uměleckém kabinetu lze spatřit také zvenčí, protože stojí hned vedle okna. Vitrína s Herimannovým křížem evokuje při pohledu z poklidného nádvoří průhled do kostela, kterým právě kráčí procesí, v jehož čele se nese procesní kříž.

Herimannův kříž je jedním z nejkrásnějších exponátů z naší sbírky. Románský bronzový krucifix s pozoruhodnou hlavičkou ze vzácného modrého kamene *lapis lazuli*, který byl na kříži použit jako *spolium*. Byla to původně římská ženská hlavička, kterou lze vcelku přesně datovat do 1. století po Kristu. Pomocí rentgenových paprsků jsme prokázali, že bronzový korpus byl k této hlavičce doplněn později. Je to fascinující zjištění, že zadavatel této práce nechal použít ženskou hlavičku naprosto samozřejmě jako Kristovu hlavu jen proto, že byla tak drahecenná a jemně vypracovaná. Zadavatelem kříže byl kolínský arcibiskup Herimann spolu se svou sestrou Idou, abatyší významného ženského kláštera.

To je i dnes velmi osvobozující poznatek.

Toto suverénní nové využití uměleckého díla dokládá tisíc let starý postoj, který je i dnes pro naši práci tady v muzeu určující: zajímáme se sice o původ věcí, ale v našich expozicích pro nás není tolik důležité umělekohistorické zařazení, nýbrž to, jakou estetickou výpověď si umělecké předměty dodnes zachovaly. Vede nás naděje, že věci, které mají svou uměleckou kvalitu, mohou vzájemně spolupůsobit právě v tomto existenciálním pronikání naší přítomnosti, bez ohledu na století, mimo hranice žánrů a médií.

Když jsem procházel muzeum, slyšel jsem mnoho různých pozitivních reakcí návštěvníků: „Jsem úplně překvapen, velmi se mi to líbí, je to skvělé muzeum, nemůžu říct, že by se mi něco nelíbilo“ atd. Dochází také ke specifickým reakcím, nad nimiž se pak déle zamýšlíte?

Stále znovu! Setkání s návštěvníky, momenty, v nichž zjišťuji, že výstava naše hosty skutečně zasáhla, a to včetně okamžiků, pro které nemají slova. Například tehdy, když pohled na výjev *Tragedia civile*, který vyvolává dojem, že na věšáku v šatně zůstal viset klobouk a kabát, připomíná někomu smrt milovaného příbuzného a pohne jím až slzám. Nechtěl bych však zamlčovat, že mezi stovkou návštěvníků se také objeví dva až tři, kteří nechtějí mít s Kolumbou nic společného, kteří evidentně nic podobného nepocítují, kteří opouštějí náš dům téměř zlostně a říkají, že v něm nic pěkného neviděli. Kolumba polarizuje názory na velmi vysoké úrovni.

Nevychází jejich rozeznání také z toho, že expozice jim připadá až příliš inscenovaná?

S takovým názorem jsme se setkávali už ve starém muzeu, když jsme teprve začínali pracovat na koncepci. Existuje určitý počet lidí, kteří si nevědí rady s expozicí přesahující časové hranice, kteří nesnášejí, že nové umění stojí vedle starého a naopak.

Postrádají tedy u vás pozitivistické uspořádání, běžné pro většinu muzeí?

Evidentně postrádají zřejmou, zdánlivě objektivní vědu a uspořádání exponátů podle chronologie, stylu, ikonografie atd.

Tó je však spíše intelektuální než emocionální výhrada?

Ale projevuje se velmi emocionálně! Lidé, kteří neprožívají naše muzeum jako místo estetické zkušenosti, jsou vesměs velmi racionální.

A co ono inscenování exponátů?

Nad každým neobvyklým řešením následně vedeme živé diskuze. Při minulé výstavě se hodně debatovalo o místnosti s mnoha stoly. Ale ani tam se diskuze nespojovala s kritikou, že by to nebylo pěkné, že by to nebylo účinné, nebo že by to neodpovídalo vystavovanému dílu, nýbrž za vším byla jediná otázka: Smějí kurátoři vůbec něco takového dělat? S touto výhradou musíme prostě žít.

Kudy probíhá hranice mezi inscenováním a manipulací?

Tuto otázku si musím klást jako kurátor muzea každý den. Mám totiž objekt, a když ho chci ukázat, musím najít cestu, jak ho předvést veřejnosti. Vystavím ho za sklem, udělám kolem něho rám, nebo ho postavím na podstavec atd.? Při loňské debatě v sakristii kostela Nejsvětějšího Salvátora v Praze jsem uváděl příklad se sklenicí vody: když chci sklenici odložit, musím se rozhodnout, zda ji postavím na stůl, zda na okraj nebo doprostřed. Mohl bych ji postavit také na podlahu, nebo na barokní oltář, který se nacházel přímo vedle mě. Je to stále jedna a tatáž sklenice, ale v různých prostorových kontextech vypadá úplně jinak. Nepokoušíme se najít křečovitě jiná řešení proto, abychom dosáhli nějakých efektů, nebo abychom se něčím odlišili, nýbrž hledáme jiná řešení z toho důvodu, že se zabýváme uměleckými díly a že máme občas dojem, že nám umělecká díla sama předkládají určitá řešení. Netvrdím, že existuje jedna výlučná možnost prezentace každého konkrétního díla. Naopak, výstava u nás trvá vždy jeden rok a je možné, že příští rok přistoupíme ke stejnému dílu úplně jinak. Sám jste uvedl příklad mísy s hlavou sv. Jana Křtitele: obě formy její prezentace jsou zcela legitimní a to-muto dílu adekvátní, a přesto jsou svým působením od základů odlišné.

Dalším podnětem by mohla být domnělá hranice mezi sakrálním a profánním, protože se jedná o hranici mezi dvěma sférami, které by mnozí lidé rádi zachovali jako oddělené. Když se snažíme prezentovat v barokním interiéru našeho kostela současné umění, narážím na tyto otázky také.

Sakrální předměty, které máme v naší sbírce, v jisté době ze sakrálního prostoru prostě vypadly. Staly se z nich snad proto profánní předměty? Vzpomínám si v této souvislosti na jednu kritiku, která se objevila při otevření Kolumby v týdeníku *Die Zeit*: „Moderně se tu připisuje spiritualita, kterou nemá,“ mohli jsme se v ní dočíst. V dějinách umění je zvykem dívat se na modernu velmi sekulárně, čemuž jsem nikdy nerozuměl, protože spiritualita modernou stále znovu pronikala, což skvěle prokázaly velké výstavy Wielanda Schmieda v letech 1980 a 1990. A ať už mluvíme o skupině Blauer Reiter nebo o Bauhausu, o skupině ZEN 49 nebo o tzv. radikálním malířství, ve všech těchto uměleckých hnutích můžeme rozpoznat silné tíhnutí ke spiritualitě. V naší první expozici, ke které se jmenovaná kritika vztahuje, se vystavovala díla Augusta Mackeho, Heinricha Campendonka, Josepha Marioniho, Agnes Martinové, Raimunda Girkeho atd. Byla to díla umělců, o nichž jako vědec z pramenů nebo jako současník z bezprostřední zkušenosti vím, že se v duchovním světě a spiritualitě cítili vysloveně jako doma. Domnívám se, že naše muzeum je velmi dobrým místem k tomu, aby propojovalo profánní a sakrální sféru a vedlo k pochopení, že tato separace je svévolí, a k porozumění,

že moderní umělecké dílo může nalézt své správné místo i v sakrálním prostoru. Nicméně v muzeu takové dílo pravděpodobně dokážeme akceptovat snadněji než v kostele. V tomto směru je přirozeně rozhodující také správná distance jednotlivých děl. Pokoušíme se umělecká díla vystavovat tak, aby se jejich vzájemná konfrontace nejevila jako něco nuceného. Musí být mezi nimi vždy dostatek prostoru, který musí zaplnit pozorovatel. Díla musejí zůstat tak daleko od sebe, aby je k sobě nic nenutilo a aby je návštěvník mohl prožívat nezávisle na sobě. Každý by měl sám dospět k úvaze, zda je mezi nimi možný nějaký vztah.

A pak je tu ono již zmíněné propojování starého a nového...

To není jen „staré a nové“, ale je to také „nové a nové“ a „staré a staré“. Tady v Kolumbě nejde jen o „staré a nové“. Naopak, my se právě pokoušíme zrušit tradiční kritéria „staré“ a „nové“. Nové je staré a staré je nové. Jde nám o to, aby tu obojí stálo vedle sebe, aby to byl dialog. „Staré a nové“ se mezitím stalo principem, který se prosadil v mnoha muzeích, což samo o sobě považuji za zcela banální. Rozhodující je totiž podoba toho, jak díla vedle sebe stojí, rozhodující jsou meziprostory.

Oč jde v nové expozici „Noli me tangere!“?

Jde v zásadě o to, jak se lidé setkávají. O rozmanité možnosti setkávání, které sahají od žádostivosti až po vzájemný respekt, od prezence až po absenci. Je to vlastně výstava o lásce...

„Noli me tangere“ je přece biblický citát...

Tato věta zazní na jednom z nejhezčích míst v Janově evangeliu, když Máří Magdalena spěchá ke Kristovu hrobu, aby se s ním rozloučila, a ve svém smutku najde hrob prázdný. Je zděšena, rozhlíží se kolem a ptá se: Co jste s ním udělali? Kam se poděl? Dokonce i mrtvé tělo jí uloupili. V tomto momentě ji oslovuje někdo, koho považuje za zahradníka, a když ho uslyší, pozná, že je to ten, koho hledá: sám Kristus. Zjeví se jí ten, koho považovala za mrtvého! V tu chvíli se její zoufalství promění v úžas, který vyústí do naprosto pochopitelného hnutí: chtěla by se dotekem ujistit, zda je to skutečně on, zda je to celé skutečnost. Ježíš ji však zadrží: Nedotýkej se mne! Nesahej na mne! To neříká z nepřátelství, nýbrž ze zcela hluboké sounáležitosti. Máří Magdalena musí nyní pochopit, že ho neztratí právě jen tím, že se ho nedotkne. V této scéně je nesmírné napětí. Letošní výstava

v muzeu Kolumba by chtěla vysledovat právě ono napětí, které může spočívat v setkáních mezi lidmi.

V textu o nové výstavě určeném médiím jste na toto napětí poukázal také z negativní stránky, když jste se zmínil o sexuálníм zneužívání v katolické církvi v Německu.

Umění, a proto také práce v muzeu, je příspěvkem ke společenským diskuzím a k uchopení reality světa. Když plánujete expozici pod názvem „*Noli me tangere!*“ a jste paralelně konfrontován se stále dalšími odhaleními sexuálního zneužívání nezletilých v církevním prostředí, nemůžete se této aktuální spojitosti prostě vyhnout, nýbrž se musíte ptát, jak může umění do této debaty přispět. Naše výstava je proto rozvedena do mnohem větší šířky. Kde začíná zneužívání? Kde mám moc nad tím druhým a kde už zasahuji do jeho sféry? Výstava zdůrazňuje práva každého jednotlivce na jeho ničím nerušený vývoj a nabádá nás k tomu, abychom respektovali individualitu druhého v jeho celé jinakosti, stejně jako my zase očekáváme, že ostatní budou respektovat naši individuální sféru. Umění se tímto tématem zabývá velmi radikálně.

Výstava začíná ovšem velmi haptickým, barevným obrazem Michaela Töngese. Hned na počátku se téma jakoby zvrátí ve svůj protiklad, je to velmi radostné zahájení.

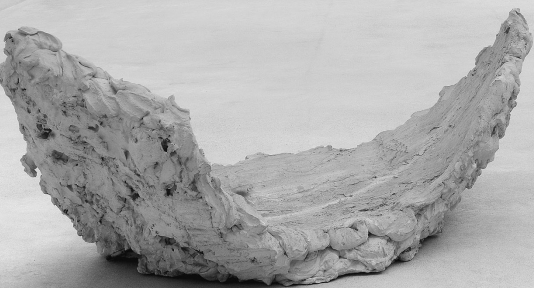
Mám radost z toho, že to tak cítíte, protože tímto dílem se hned ve foyeru skutečně převrací název výstavy nejdříve naruby. Návštěvník má přímo nutkání se tohoto obrazu dotknout. V první místnosti ovšem nevisí jen obraz, z něhož číší, s jakou radostí z barevnosti a s jakou chutí tvořit vzniká. Ve stejné místnosti se nachází ještě jeden reliéf, raná práce švýcarského sochaře Hanse Josephsohna z roku 1956. Je to reliéf bez názvu, který evidentně zobrazuje setkání muže a ženy takovým způsobem, který mnoha drobnými detaily spíše jen naznačuje a více skrývá, a proto zůstává ambivalentní. Může to být velmi přátelské, ba dokonce milující setkání, ale zrovna tak se může jednat o setkání, při němž se ti dva od sebe odvracejí, kdy se loučí. Už v první místnosti se tak otevírá celé spektrum této výstavy. Je to zčásti velmi bolestná expozice, protože bolest je velmi podstatnou součástí naší křesťanské víry, ale v jiných svých částech je to zase velmi kratochvilná výstava plná smyslovosti, která oslavuje radost ze Stvoření.

Děkuji za rozhovor!

Rozhovor vedl Norbert Schmidt v Kolumbě 27. září 2010.

Z němčiny přeložil Petr Kaška.

Dr. Stefan Kraus (* 1960) je německý historik umění. Studoval dějiny umění, germanistiku a pedagogiku na Univerzitě v Kolíně nad Rýnem. V roce 1986 ukončil magisterské studium prací na téma *Der frühe Deutsche Werkbund und sein Beitrag zur Reform der kirchlichen Kunst 1907–1914* (*Raný Německý Wekbund a jeho přínos k reformě církevního umění 1907–1914*). V letech 1982–1983 absolvoval studentskou praxi v kolínském Muzeu Schnütgen. V letech 1983–1985 spolupracoval na výstavách v Kölnischer Kunstverein (Kolínském spolku umění). V letech 1986–1987 pracoval v kolínském diecézním muzeu na výzkumu moderních parament v Porýní. V letech 1987–1989 společně s Wulfem Herzogenrathem připravil a realizoval výstavu *bauhaus utopien* (*utopie bauhausu*), pořádanou Národní galerií v Budapešti, galerií Reina Sofia v Madridu a Kolínským spolkem umělců. V roce 1990 společně s Jiřím Švestkou a Spolkem umění Porýní a Vestfálska v Düsseldorfu uspořádal výstavu *Retrospektivy Andora Weininger*. V roce 1991 promoval prací *Walter Ophey und seine Stellung in der rheinischen Kunstszene von 1905–1930* (*Walter Ophey a jeho pozice v rýnské umělecké scéně 1905–1930*), která vyšla v roce 1993 společně s katalogem prací umělce a výstavou v Muzeu umění Düsseldorf *Retrospektiva Waltera Opheye*. Od září 1991 pracoval v kolínském Diecézním muzeu jako kurátor v týmu vedeném Joachimem M. Plotzekem. Od května 2008 je ředitelem Muzea umění Kolumba. Stefan Kraus publikoval řadu knih, článků a přednášek k tématům klasické moderny, současného umění a muzeologie. V roce 2009 navštívil na pozvání revue *Salve* a CTU Prahu, kde přednášel na KTF UK a v akademické farnosti u Nejsv. Salvátora.







Friedhelm Mennekes SJ

Jiný pohled

Umění v kolínské sbírce Kolumba

Vždy to bylo výjimečné místo – bývalé Diecézní muzeum kolínského arcibiskupství, dnes „Kolumba. Muzeum umění kolínského arcibiskupství“. Přejmenování uzavřelo fázi proměny, během níž se po zhruba patnáct let zápolilo o zcela nezvyklý a kreativní koncept v přístupu k umění. Kolumba jako muzeum umění nechce reprezentovat a nechce poučovat. Nechce také konkurovat jiným institucím ve městě. Chce být místem pro oči a pro všechny smysly. Muzeem bezprostřední zkušenosti a prožívaného překvapení, muzeem objevování – a dlouhého přemítání. Založeno bylo 2. dubna 1853. V obzvláště uměnilovné krajině Porýní, jakož i mezi srovnatelnými institucemi jinde vyčnívá jako muzeum mimořádně dynamické. Jeho podstatnými rysy jsou: otevřenost, provázanost a silící zájem o vždy současně umění.

Sbírka diecézního muzea zahrnovala od počátku stovky cenných exponátů, především pozdněgotické fragmenty někdejších vyřezávaných oltářů. Dary, příspěvky či cílené nákupy neustále obohacovaly hrdý fond z počátků muzea – například románský *Erpský krucifix* (asi 1170), *Herimannův kříž* (asi 1220) a *Datenfeldská madona* (asi 1330). Nejvýznamnějším podporovatelem rozvoje muzea byl bezesporu historik umění a dómský vikář Alexander Schnütgen (1843–1918). Ve svých mladých letech byl v roce 1875 povolán do představenstva a velmi se zasloužil o nové uspořádání a rozšíření sbírky. Schnütgen záhy rozlišoval mezi sakrálním a profánním uměním. Na jedné straně mu šlo o kvalitu a kontinuitu, na druhé o otevřené hledání a inovace.

Dvě události, významné pro další budoucnost muzea, vedly k rozhodnému obratu v praktické muzejní práci. Bylo to darování třinácti prací Ewalda Matarese v roce 1979 a o deset let později úplné převedení muzea do výlučné správy kolínské arcidiecéze. Rámcové podmínky pro nové uspořádání a nový počátek nemohly být v těchto letech lepší: k příznivým průvodním okolnostem patřila tradiční duchovní otevřenost Porýní a jeho arcidiecéze, vysoký počet architektů, umělců a sběratelů v Kolíně, zájem veřejnosti o nové umění, novou hudbu a experimentální divadlo a mediální přítomnost řady velkých rozhlasových a televizních stanic.

Směrodatné a odvážné se ukázalo povolání renomovaného historika umění Joachima Plotzeka na místo nového ředitele diecézního muzea v roce 1989. Ten se jako kurátor městského muzea Schnütgen a angažovaný laik již předtím zabýval úvahami o dalším rozvíjení idejí církevního muzejnictví. Jako kompetentní spolubojovníky si získal historiky umění Stefana Krause, Ulriku Surmannovou a Katharinu Winnekesovou. Tito čtyři srostli během jednoho roku v homogenní tým, který se dodnes vyznačuje obdivuhodnou směsí diplomatického šarmu a neobyčejných komunikačních dovedností. Snažili se uchopit a dále rozvíjet otázky a požadavky doby.

Tato skupina se společně s arcibiskupem a dalšími představiteli církevní scény trpělivě a cílevědomě pokouší vyjasnit otázku místa pro nové muzeum. Když se přitom jako nejlepší místo ukazuje oblast vykopávek na místě staré městské farnosti Kolumba, je tím zodpovězena také otázka novostavby. Takováto novostavba na takovémto místě však současně znamená spoustu potíží. Švýcarský architekt Peter Zumthor – jeho zapojení je výsledkem důkladné soutěže a rozhodnutí porotců – však v obtížné počáteční fázi obohacuje poradní skupinu o další kreativní osobnost. Lidská i odborná soudržnost při prosazování společné ideje muzea pak v roce 2007 vede ke skvělému výsledku: v Kolíně je nová událost v oblasti umění: dynamické muzeum odlišného typu!

K novému muzeu patří také budování sbírky, která měla být důsledně doplňována o nová díla moderního umění. Pro mnohé kritiky a skeptiky čirá utopie! Umělecká forma, nábožensky orientované myšlení, na zkušenosti založená didaktika, architektonický prostor a otevřené tázání však záhy společně vytvoří úhelné kameny nového myšlení. Potřebný je akt vyvážení: na jedné straně věrnost vůči heterogenně srostlé sbírce, na straně druhé radost ze získávání nových děl. Spojení obou těchto aspektů je zárukou specifického napětí sbírky a muzea. Nyní jde o nové konfrontování různých uměleckých děl v prostorách, které jsou pro takový účel zvláště vhodné. Umění se už neukazuje v dobových či stylistických souvislostech – nýbrž bezprostředně. Umělecká díla různého původu, z různých dob, míst a od různých tvůrců, se ukazují v jiných vztazích. Hravým, snad asociativním, ale jistě dobře rozváženým vztahům jsou uváděna do vzájemné souvislosti. Tyto vztahy umožňují atmosféru, která pozorovatele láká k vcitování, jež uvažuje a táže se.

S uvážlivým smyslem pro praktické možnosti a didaktickou odvahu ustupovala vize radikálního konceptu krok za krokem oslňující realizaci. Sbírat nové umění je však především riskantní. Kde začít? Na co klást důraz? Má se usilovat o reprezentativnost, nebo je třeba se odvážně pokusit o něco zcela jiného? Plotzek a jeho tým neulpěli na zkoumání takovýchto otázek. Záhy vytipovali první obrazy

a dříve či později je získali, například Josefa Alberse, Josepha Beuyse, Jannise Kounellise, Antonia Sauru, Richarda Serru a Antonia Tàpiese. Přestože jsou tyto obrazy žánrem, stylem i původem velmi odlišné, spojuje je jedna – byť i odlišně se projevující – spiritualita. Ta není pouze vágně tušena, nýbrž jednotliví autoři o ni výslovně usilují, a tak je přístupná příslušné recepci.

Díla starého, moderního a současného umění, která pro sbírku kurátoři vybírají a která zde z celého spektra tvorby vzájemně konfrontují, mají mít takovou povahu, aby měl pozorovatel možnost objevovat něco zvláštního, co je pro něho svou formou a motivem současně známé i nové. „Opětovné setkávání s neznámým“, zní také záhy dialektické motto, které již v polovině 90. let ve starých prostorách diecézního muzea předjímalo budoucnost. Kreativní konfrontace ze světa výtvarného umění i odjinud. Neboť již tehdy se do práce muzea zahrnovala také současná hudba, literatura a moderní divadlo.

Svým novým konceptem však muzeum Kolumba tento aspekt opětovného setkávání přesahuje. Přestože je pod církevní správou, nejde mu pouze o konfesionální vyznání, nýbrž především o orientaci na člověka a o službu jeho existenciální dimenzi. Tázání, hledání a pochybování jsou proto další impulzy, které z děl vycházejí a které pozorovatel může přijímat a reflektovat. Kurátoři chtějí oslovit návštěvníka, který se zajímá o umění. Ten je pro ně důležitější než hrdá muzejní sebeprezentace.

Po II. světové válce byly ruiny kostela sv. Kolumby uprostřed pouště kolínských trosek pokládány za morální centrum, které mělo v lidech v tomto nejzničenějším z německých velkoměst znovu probouzet vůli budovat. Jako zázrakem zde uprostřed hromady kamení na pahýlu jednoho sloupu zůstala téměř bez úhony stát překrásná gotická madona. Ta od té doby dávala lidem, ať už jakéhokoli smýšlení či vzdělání, nový smysl života a sílu žít. Oblast Kolumby se svou madonou se překvapivě, tklivě a naléhavě stala symbolem kontinuity života. Nikde jinde není s takovou intenzitou ztělesněna plodnost vzpomínání a přemýšlení. Nikde jinde neexistovalo srovnatelné místo pro duchovní obrat skrze pohroužení do své vlastní zkušenosti a smyslového prožívání. Místo údivu, tušení, nadšení. Místo pro impulzy, nápady, místo, odkud se člověk vydává na cestu. Muzeum Kolumba vědomě stojí v této tradici – a v povinnosti uchovat živé vzpomínky. Zde se ukazuje užitečnost nového pro staré. Nové rozvolňuje starou formu jednostranného, ilustrativního chápání a obohacuje staré o nové významy a konotace. Staré naopak zpochybňuje nové jakožto umění a dává podněty pro osobní interpretaci.

V následujících letech se sbírka rozšiřuje různými nákupy, ale také dary, příspěvky a pozůstalostmi. V poslední době se do středu pozornosti dostali především kolínští umělci: Monika Bartholomeová, Heinz Breloh, Rainer Binding,

Leiko Ikemurová, Rune Mieldssová, Raimund Girke a jiní. Současně získává v jiném ohledu na významu nové americké umění: například díla Johna Cagea, Roni Hornové, Josepha Marioniho, Agnes Martinové, Andyho Warhola a jiných. Od několika málo autorů bylo pořízeno pouze jediné dílo, protože rozpočet na nákupy na víc nevystačil; od jiných však celé konvoluty, protože šlo vždy o to, jít do hloubky příslušného uměleckého záměru. Od Paula Theka (1933–1988), uznávaného v uměleckých kruzích v mezinárodním měřítku, však byla postupně vybudována tak velká a komplexní kolekce, že má dnes Kolumba celosvětově největší thekovský fond.

Tento umělec si ze světa Bible, z jiných kultur a ze své vlastní zkušenosti vytvořil symbolický smyslový svět, aniž by přitom zapadal do kategorie *individuální mytologie*. Jeho dílo žije z neodadaismu a kritiky společnosti. Šokujícím způsobem vytváří voskové napodobeniny částí lidského těla, které – tajuplně a čarovně – zahaluje do boxů z plexiskla. Na konci svého života překvapuje teologicky citlivě reflektovanými kultickými prostory a sekvencemi jednání, které vzájemně propojují křesťanské a jiné vize. Thekova spiritualita vychází z amerického katolicismu. Její význam pro svou vlastní cestu života a umírání tematizuje tento člověk, který onemocněl AIDS, v takzvaných *Processions*.

Na bohatém zastoupení Thekových děl jsou dobře patrná dvě další kritéria pro výběr sbírkových předmětů v Kolumbě: na jedné straně otevřenost umění pro to, co přesahuje slovo a racionální chápání, a na druhé straně prostor, v němž jsou jednotlivá umělecká díla uváděna do vzájemného vztahu. Jestliže zde umění poukazuje za sebe samo, pak pohled pozorovatele zaměřuje na něho samého, na jeho osobní vnímání, jeho vyrovnávání se s dílem – v mlčení, údivu, tázání a hledění. Pozorovatel se s dílem postupně důvěrně seznámí a oprostí se od počátečního pocitu cizosti. Vydá-li se touto cestou, může dokonce dospět do stavu hravého povznesení – a tím k hlubokému setkání. Konfrontace *Madony s falkou* Stephana Lochnera (asi 1450) a *Homage to the Square – Yellow* Josepha Alberse (1962) může takto působit. Jestliže se pozorovatel nezávisle na jakýchkoli znalostech o umění zahledí například jen na zlato-žluté tóny na obrazu madony, na jejich svit a odraz světla v blízkosti hnědé, může v téměř totožných barevných odstínech u Alberse pocítit jakousi odlišnou živost. Je tomu tak kvůli vzájemnému fyzikálnímu působení barvy ve spektru čtvercově uspořádaných sousedících ploch různé světlých tónů žluté. Nyní nereaguje ušlechtilý kov na světle, nýbrž oko vnímá zesvětlování a tmavnutí jedné a téže barvy. Tím, co samotnou barvu probouzí k životu a k vyzářování světla, jsou příbuznosti barev. Teprve v sousedství *Madony s falkou* může pozorovatel cítit Albersovu základní intenci: chtěl vytvořit meditační obrazy 20. století.

Muzejní prostory Petera Zumthora v Kolumbě jsou spíše menší. Přesto v nich Zumthor rozvíjí takřikající gramatiku prostoru pro umění a muzeum. Kvalita prostorů zde tvoří samostatnou veličinu. Prostory varíují a vztahují se jeden k druhému. Jako průchozí a vedlejší prostory jsou též povahy, seřazené jeden vedle druhého jako perly na růženci, jejichž tajemství – chceme-li setrvat u tohoto obrazu – nechávají povstávat stále nové světy. Variace architektonických detailů proto podporuje subjektivní vnímání světla a šedé barvy, proporce, materiálu a atmosféry. Tím získává každý prostor svou objektivní identitu a pozorovatel svůj individuální způsob jejich percepce. Vznikají nejen různé vztahy – abstraktní i konkrétní, týkající se architektury i umění, objektivní i subjektivní –, nýbrž také zcela svébytné a různorodé polarity. V jednom prostoru se tak například volná kresba osobních vzpomínek z dětství od Martina Frommelta a obdivuhodné, abstraktně iluminované narození Ježíše z jedné knihy breviáře mohou zhutit do zkušenosti téměř metafyzické krajiny, která vede do říše zcela osobních životních vzpomínek. Zde tento dynamický muzejní prostor prokazuje svou schopnost expandovat do prostoru vědomí a vzpomínek. Ve světle takovéto didaktiky není cílem obrazů a prostorů představovat sebe samé, nýbrž umožňovat procesy vnímání a pokračování sebe sama.

V Kolumbě se prezentuje sbírka se zvláště náročným měřítkem kvality každého jednotlivého díla a tvůrčího konání v celé jeho šíři, sochy, obrazu, grafiky, designu, instalace, pohyblivého obrazu... Hranice mezi volným a užitým uměním je přitom zrušena, stejně tak jako hranice mezi uměním sakrálním a profánním. Proto se také minulé nestaví do protikladu k dnešnímu. Umění se zde vedle svého vztahu k architektonickému prostoru výslovně otevírá vůči hudbě, poezii, divadlu, tanci, filozofickému a teologickému myšlení... V tomto muzeu nejde o dívání se na jednotlivá umělecká díla, nýbrž o samotný sebekritický proces hledění. Jednostrannost racionality v současné recepci umění má být překonána. K myšlení přistupuje jako rovnocenná kategorie citění. Hledání obrazů, které uvedené kategorie splňují, vedlo kurátory nevyhnutelně stále znovu před domovní dveře, do Kolína.

Toto město s proslulým dómem se stále znovu prezentuje svou jedinečnou dynamickou kvalitou, vysokým počtem umělců, kteří zde pracují, výborně strukturovanou a mezinárodně otevřenou uměleckou scénou a kompetentností při kladení vlastních uměleckých akcentů. Jedním z těchto akcentů je malířství. Ve středu pozornosti kurátorů není pouze americké malířství se svými tendencemi k minimalismu a konceptualismu, ale také pozice abstraktní malby v Kolíně, které zastupují radikální umělci jako Günther Umberg a Ingo Meller. Na druhé straně pozice umělců jako Michael Toenges, Stephan Baumkötter, Birgit Antoniová

a Peter Tollens krouží kolem hesel jako barva, tělesnost, trvání, ale také abstraktní figurace a expresivita. Například Peter Tollens vrství jednu barvu na druhou, přidává je a odebírá, dokud nejsou vzájemně prolnuté či jedna do druhé vstřebaná tak, že přecházejí v abstraktní plochu *vystavěnou* z různých barev. Naproti tomu u Hermanna Abrella se monochromní linie proměňují v barevné stíny, které jsou lineárními svislými strukturami jakoby drženy nad obrazem. Barvy se zde stávají prožitkem – a obrazy médii. Nezprostředkovávají určité obsahy, nýbrž žijí samy v sobě a samy ze sebe. Takovéto nové malířství, na něž se soustřeďuje pozornost jako na jeden z akcentů sbírky, se staví jako jakýsi protikladný svět před staré umění s jeho motivy, symboly a ilustracemi. Tak slouží jedno jako pozadí druhého.

Ve Spojených státech budí zájem kurátorů z Kolumby komplexní díla. Ta se ve své radikálnosti vymykají tomu, aby se jich bylo možné prostě zmocnit slovy a pojmy. Kdyby bylo po vůli mnohých umělců, pak by se mělo umění přenášet do představ pozorovatele myšlenkovými asociativními procesy – jak je tomu například v dílech Donalda Judda, Josepha Marioniho, Agnes Martinové, Phila Simse, Frederica Matyse Thurse, Richarda Tuttle. Nejradikálněji v tomto ohledu vystoupil nedávno zesnulý, v New Yorku žijící Švýcar Rudolf de Crignis (1948–2006), jenž ve svých puristických barevných tabulích pozvedává umění na katalyzátor zkušeností světla. Nutí k mlčení a k rozšiřování nemožnosti rozumět až po čiré, od významu oproštěné hledění. Crignisovy obrazy jako sotva které jiné odkazují pozorovatele pouze na jeho samého a na meze jeho vlastního poznání. Do pestré palety v Kolumbě však kurátoři zařadili také exponáty početných jiných směrů, které jsou reprezentativní pro dějiny moderního umění: například díla Gerharda Altenbourga, Jamese Browna či Gastona Chaissaca, Eduarda Chillidy, Herberta Falkena, Rebeky Hornové nebo Wolfganga Laiba, Marcela Odenbacha, Arnulfa Rainera, Georgese Rouaulta a Louise Souttera. Že je Kolumba integrální součástí celé rýnské a německé umělecké scény, dokazuje rostoucí počet sponzorů, finančních podporovatelů, dárců a správ pozůstalostí. To umožňuje získávání jednotlivých uměleckých objektů nebo převzetí celých komplexů děl. Velmi obdivovaný románský *Slonovinový krucifix* (asi 1170) je bezesporu jedním z vrcholů mezi sbírkovými přírůstky.

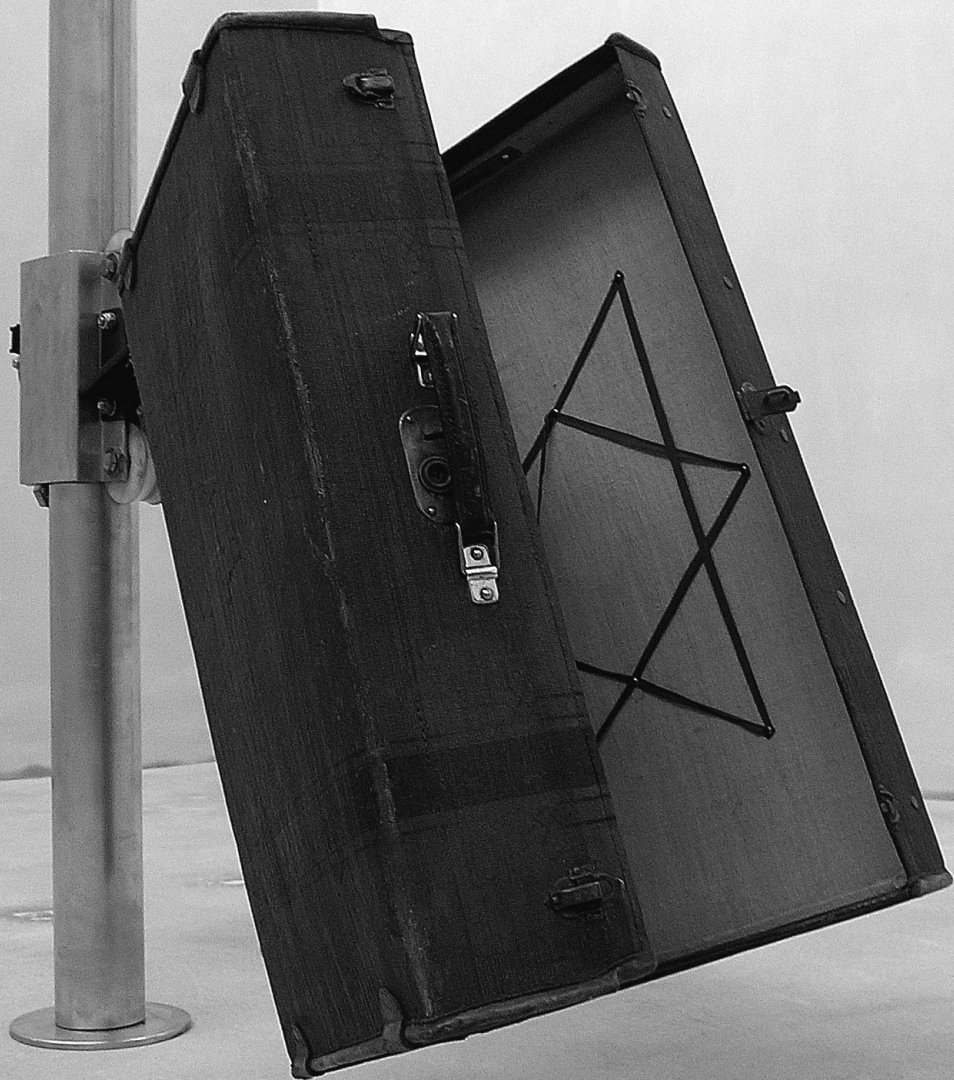
Šíře a stále zajímavější bohatství této sbírky se plně projevuje teprve ve způsobu prezentace. Vždy jde o umění jakožto umění, nikoli o jméno, nikoli o ceny, nikoli o dobově podmíněná hodnocení. Programově jde v prvé řadě o to, aby se umění pouze jevilo. Proto nejsou díla předkládána k obvyklé racionální konzumaci. Žádné vysvětlivky, žádné informační panely, žádné prohlídky s průvodcem. Zato klid, přemýšlení, údiv a snad i tichá výměna mezi návštěvníky. V prostoru

přirozeně vždy také rezonuje bezradnost a nevyslovené otázky. A také se jim věnuje pozornost: v publikacích nebo v prohlídkách mimo otevírací dobu. Ani pak však není rozhodující pouhé zprostředkovávání znalostí, nýbrž asistence při zrození schopnosti dívat se.

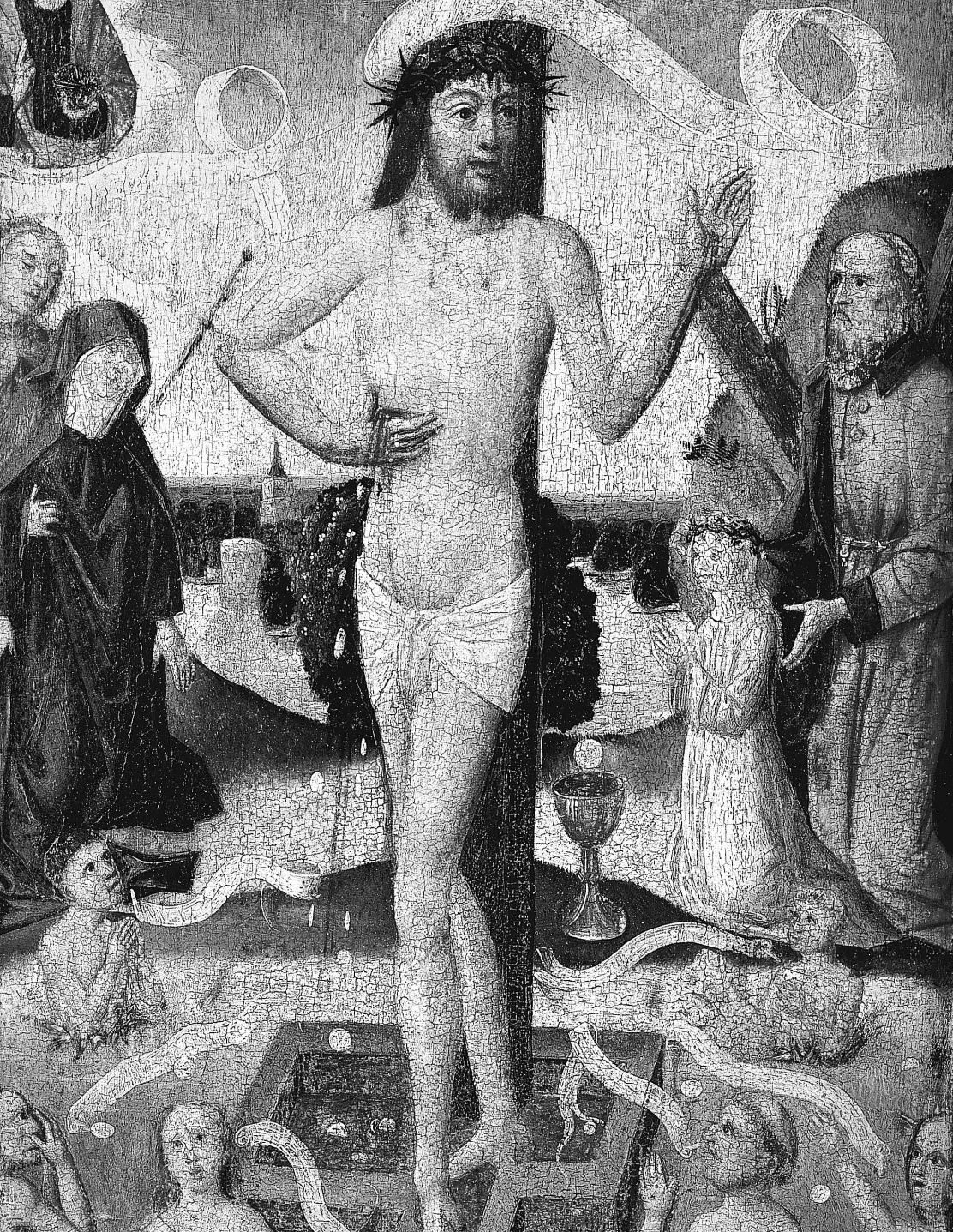
To má umění společné s náboženstvím, hudbou a subjektivní svobodou: všechny žijí ze zkušenosti, z umlknutí slov a nejistoty nálad. K tomu je potřeba soustředění, odvaha k setkání se sebou samým a podnětná atmosféra, které dopomáhají k tomu, aby zazněl meditativní tón. Musí tu být připravenost nechat se niterně dotknout, podnítit a uchvátit – a také trocha hravé fantazie. Cíl a smysl toho, co je u tohoto muzea reálně-utopicky možné, je zformulován v citátu z prvního sbírkového katalogu. Pochází od Wernera Spiese, velkého porýnského historika umění a kurátora výstav: „Setkání s uměleckým dílem může jedinci zprostředkovat představu, že je individuem, že je vposledku sám. Tento jedinec zakusí, že v tomto nezaměnitelném okamžiku jde o něho, o jeho pohled a jeho vášeň. Dílo je vydáno pouze jemu, obsluhuje pouze jeho. Čeká však na odpověď, kterou může nalézt pouze on.“

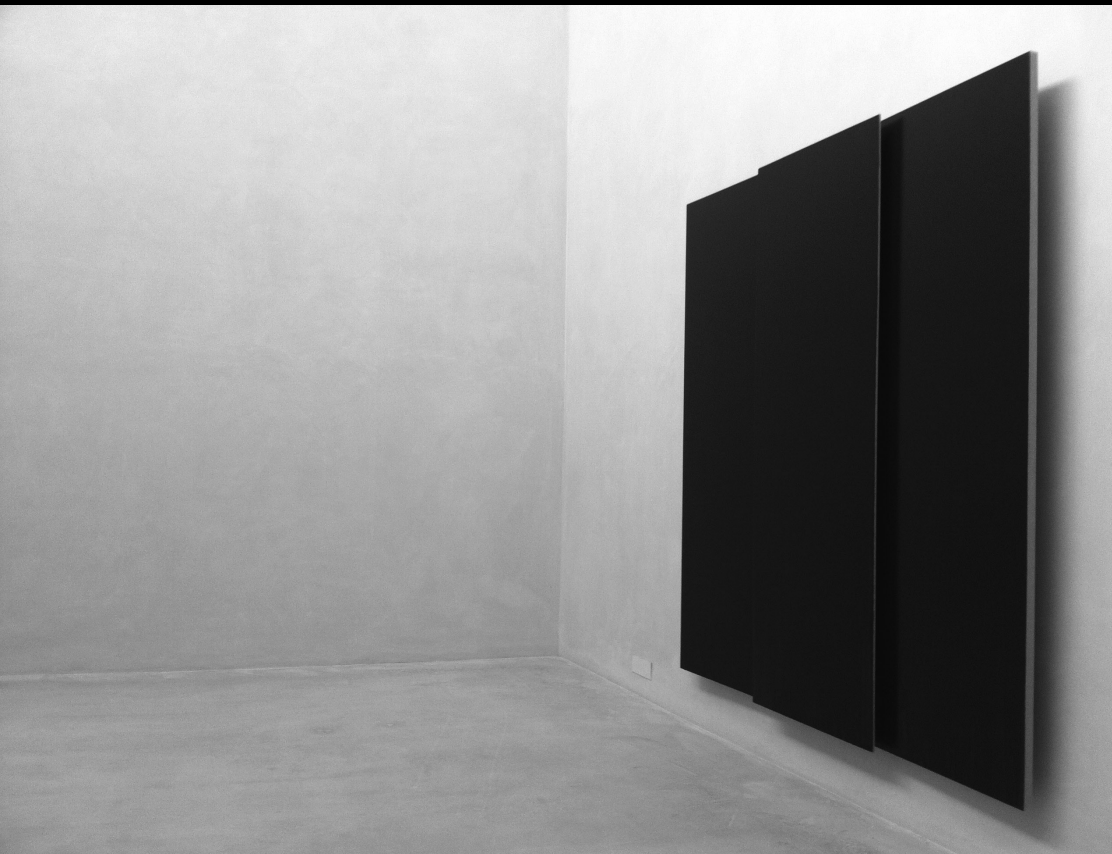
Z němčiny přeložil David Sanetník.

Prof. Dr. phil. Friedhelm Mennekes SJ (* 1940), jezuita a profesor praktické teologie a sociologie náboženství na Phil.-theol. Hochschule Sankt Georgen ve Frankfurtu nad Mohanem. Od roku 1979 se aktivně účastní dialogu církve, víry a moderního umění, a to nejdříve pořádáním výstav ve Frankfurtu nad Mohanem ve své farnosti Nied a na frankfurtském hlavním nádraží. Od roku 1987 působil v Kolíně nad Rýnem, kde založil dnes již světoznámou Stanici umění sv. Petra – Kunst-Station St. Peter (<http://www.sankt-peter-koeln.de>). Prof. Mennekes je autorem mnoha knih, katalogů a odborných článků a hostujícím profesorem na mnoha světových univerzitách (Berlín, Vídeň, Bloomington / Indiana, Savannah / Georgia, Londýn, Bonn, Worcester / Massachusetts, Sulaimaniyya / Kurdistan atd.). Na podzim roku 2007 navštívil na pozvání revue *Salve* a Centra teologie a umění při KTF UK Prahu. Od roku 2008 přednáší na Univerzitě v Bonnu současné umění a způsoby jeho zprostředkování. Více se o Friedhelmu Mennekesovi můžete dozvědět v článku Norberta Schmidta: „Kostel jako prostor pro otázky. Friedhelm Mennekes SJ a Kunst-Station St. Peter v Kolíně nad Rýnem“. IN: *Salve* 2007, č. 1, s. 105–138, kde naleznete odkazy i na další rozsáhlou literaturu. Internetové stránky prof. Mennekesa jsou www.artandreligion.de.











Friedhelm Mennekes SJ

Prostor mého dechu: východní věž v kolínské Kolumbě

Baskický umělec Eduardo Chillida před delší dobou v jednom rozhovoru přiznal, jak mocným dojmem na něho zapůsobila prostorová atmosféra Hagie Sofie, když do tohoto dávného Božího stánku vstoupil poprvé. Jejím prostorovým působením prý byl tak ohromen, že po několik okamžiků nemohl promluvit. Později se však toto jeho ustrnutí proměnilo v obraz, který ho měl plně obklopovat ve veškerém jeho myšlení a práci. Tehdy se prý cítil – tak se tato zkušenost uložila ve vzpomínce –, jako kdyby stál v plicích Johanna Sebastiana Bacha.¹

Těmito slovy se Chillida dotýká nejnítěrnějšího cíle svého umění; a současně je to také jeho nejzazší původ: prostor jako myšlenka a jako zkušenost, vnitřní prostor, umělecký prostor, prostor vědomí a svobody. Zde není místo rozvádět toto téma podrobněji.² S myšlenkou na tyto řádky jsem před lety poprvé vstoupil do Kolumby, muzea umění kolínského arcibiskupství. Svým nárokem prý mělo – slyšel jsem – kromě prezentace starého a současného umění co do činění se zvláštní koncepcí prostoru, s prostorem muzea. Ten se ve svém původním pojetí kvalifikuje jako volné místo pro umění, a to místo specificky architektonicky a urbanisticky uzpůsobené. Tak je tomu sice i v uměleckém muzeu Kolumba v Kolíně, ale s odlišným důrazem. Jeho představa prostoru je určena dvěma póly, architekturou Švýcara Petera Zumthora a didaktickým záměrem kurátorů.³ Vysvětleme zde tuto zvláštnost konkrétně na příkladu jednoho prostoru, na trase společného putování s návštěvníky velmi diferencovaným domem, jeho chodbami a prostory, jeho rozmanitými atmosférami – a uměním, jak je zde v rytmických obměnách ukazováno.

Ale ještě jednou zpátky k Eduardu Chillidovi. On sám své umění chápe jako vytváření prostorů. „Celé mé dílo je poznávací cesta v prostoru,“ řekl jednou. Cílem jeho hledání je jeho imaginace. Ustavičnými pohyby prostor stále znovu vytváří, nabíjí ho očekáváními a pocity, těší se ze své schopnosti ho myšlenkově fixovat a poté řemeslně utvářet. Zatímco zpočátku ho konstruuje jako *vnitřní prostor* sochy, později ho stále víc a víc odpoutává od reálné zkušenosti a postuluje ho jako *nítěrný prostor*, jako duchovní protějšek smyslových vjemů, které v pozorovateli vyvolává socha, jako prostor, v němž se tento divák – vcítí-li se do něho – může zabydlet. Tento *nítěrný prostor* je pro něho současně také *prázdný prostor*. Veškerá

sochařská činnost krouží kolem onoho otevřeného středu, který působí jako duchovní centrum a v divákovi aktivuje nejen optické síly. V něm se paradoxně zrcadlí nekonečnost okolního prostoru (*Umraum*) a svoboda veškerého utváření prostoru (*Ein-Räumen*). To platí pro všechny oblasti Chillidovy umělecké tvorby stejnou měrou.

Příkladem takové „poznávací cesty v prostoru“ může být putování budovou Kolumby. Při tomto putování se prostor vnímá na různých rovinách, na rovině architektury, sebe sama a umění. Při zamyšlené procházce se nejprve odhaluje prostor, tak jak ho zde obklopuje architektura. Ta se velmi vědomě odlišuje od všeho toho, s čím se člověk může setkat na mnoha místech v mnoha nových muzeích posledních let. V Kolumbě je architektonická forma podmíněna především vnitřní nutností místa, pro které byla navržena, jeho dlouhými dějinami, jeho sakrálním využíváním a jeho naprostým zničením. Tato nová muzejní budova se původně vyvinula z archeologických daností starého kostela. Jako první sakrální prostor začal být tento kostel budován kolem poloviny prvního tisíciletí na místě starého římského obytného domu a pak byl po staletí spolu s růstem obce a vývojem stavebního umění stále dál dostavován. Přitom prošel všemi epochami dějin západní architektury. Jeho náhlé zničení v poslední světové válce učinilo tomuto procesu náhlý konec. Od té doby bylo místo otevřenou ranou ve městě, místem archeologických vykopávek a hřbitovem.

Rozhodnutí zadavatele stavby vybudovat na tomto místě muzeum naplnil architekt, vybraný v soutěži z velmi mnoha uchazečů, s hlubokým respektem vůči zděděnému.⁴ Pro Petera Zumthora nebylo „zastavění“ tohoto otevřeného místa vykopávek možné. Dech staré stavby chtěl zhodnotit dokonce i v prostorových a materiálních dimenzích. Vše, co tu bylo předem dáno, akceptoval jako východisko a bázi. Na ruinách a fragmentech staré stavby vybudoval, a to i s využitím daných statických dispozic, zdi nového muzea. Nad horní částí staré střední chrámové lodi překlenul celé archeologické pole betonovým stropem, který historicky zděděné přikryl a který je chrání až po zbytky bočních stěn.

Přemýšlivý pohled návštěvníka se setkává s polem dějin jako s prostorem. Vše mi svými smysly vnímá svědectví minulosti, otevřené krypty, spolia, fragmenty, fundamenty, zbytky zdí. Současně se cítí spjat s přítomností prostřednictvím světla, které zevnějšku proudí dovnitř otvory ve zdivu, a prostřednictvím hluku ulice, který proniká novým zdivem nahore. Celá atmosféra současného, pulzujícího života v okolí tohoto starého sakrálního okrsku je tak přítomna uvnitř. To vše působí silným dojmem a ukládá se ve vlastních vzpomínkách pozorovatele, v jeho vědění, připomínání a tážení sebe sama. Otevřené místo vykopávek působí na individuální postoj k dějinám, na biografii jedince a na to, co pro něho znamená

architektura a umění. Časová dimenze místa, sahající až do raného neolitu, mu leží u nohou. Před jeho očima z toho vyrůstá něco nového v architektuře, náboženství a umění. Podle toho, kde stojí, hledí návštěvník na oktagon. Byl vybudován kolínským architektem Gottfriedem Böhmem v roce 1949 na vybombardovaném pozemku a je protkán velkými abstraktními okny s dominující modrou barvou, která navrhl Ludwig Gies z kolínských Werkkunstschulen. Toto místo je poctou vůli města k životu. Zde je symbolické místo, na němž se započala nová výstavba města. Jako se kdysi lidé shromažďovali k bohoslužbě na hrobech svých předků, tak po válce čerpali odvahu k novému začátku a tak se dnes návštěvník setkává s propojením umění a architektury, které je uspořádáno tak, že se může zároveň setkat se sebou samým.

Na starých obvodových zdech komplexu kostela byly kolem hřbitova vztyčeny zdi nového muzea. Se svěží, jasně šedou až béžovou barvou vyrůstají z trosk. Takzvané filtrové zdivo nechává dovnitř proudit světlo a vzduch a vytváří tak živé spojení mezi vnitřkem a vnějškem, a to jak opticky, tak akusticky. Zdi, zářící ve svých otvorech, vedou celek sestávající z náleží a fragmentů až k nejvyššímu bodu „klenby“ střední lodi.

Betonová deska spočívá na čtrnácti vysokých úzkých sloupech. Ty byly do tohoto místa vykopávek vsazeny jako elegantní cizorodá tělesa a nesou výstavní poschodí nového muzea. Dům spolu se svou víceposchodovou přístavbou na severu nabízí ve svém celku plošně i výškově bohatě diferencované uskupení jasně členěných prostor. Jejich charakter je dán samotnými materiály, rozdílné světelné situace zajišťují obměnu atmosféry. Tyto situace jsou přirozené i umělé, propouštějí světlo jak shora, tak ze stran, jsou zdůrazněny doplňkovým bodovým osvětlením. Střední poschodí stavby se obejde zcela bez slunečního světla a je osvětleno řadou variabilně nastavitelných světelných zdrojů.

Vysoká schodiště propojují mnohé prostory přes tři poschodí v jakýsi parkúr s hlavními a bočními trasami, průhledy, „slepými uličkami“, otevřenými zónami a zákoutími. Vedou – bez dveří – k různým průchodům a úrovním. Každý prostor odkazuje zpět na místo, odkud vychází, a často také na místo, k němuž směřuje. Často jde o průchod, i ten si však vždy uchovává své vlastní bytí v sobě samém. Tyto přístavby a vestavby pak zvou k procházce touto budovou. Budova však zpočátku neodkazuje na nic jiného než na sebe samu – a na to, co se z ní rodí: prostor jako prostor, jako místo vydávání se na cestu a návratu, zaplňování a vyklízení.

Filozof Martin Heidegger chápe umělecký prostor ve třech formách: jako prostor, uvnitř něhož se plastický útvar nachází; jako prostor ohraničující postavu; a jako prázdný prostor mezi takovými předměty. Zvláštní význam takto

chápaného prostoru (*Raum*) odvozuje od doslovného významu slova utváření, uklízení prostoru (*das Räumen*). „Utváření prostoru přináší volnost, otevřenost pro pobývání a bydlení člověka,“ říká Martin Heidegger ve svém zamyšlení nad filozofií prostoru.⁵ Utváření prostoru (*Räumen*) je tedy chápáno jako uvolňování (*Frei-Räumen*) a zaplňování (*Ein-Räumen*). Takové oprošťování nechává něco být takové, jaké to je; ponechává to – anebo to zařizuje, upravuje a utváří. V obou těchto smysluplných jednáních se zajišťuje místo: „Místo vždy otevírá krajinu tím, že v sobě shromažďuje věci k jejich soupatřičnosti.“⁶ Krajina (*die Gegend*) je však podle Heideggera tím, co je venku (*gegenet*). „Pojmenovává volnou šírost. Ta podružuje otevřenost k tomu, aby dala každé věci vzejít do jejího spočívání v sobě samé. To však také znamená: opatrování, shromažďování věcí do jejich sounáležitosti.“⁷ Na základě těchto úvah chápe Heidegger umělecký výtvar, plastiku, jako ztělesnění takových míst. Jsou to smysluplné věci, které „krajinu“ otevírají a člověku uprostřed takovýchto uměleckých předmětů zajišťují příbytek. Plastika tedy není umístěna do předem daného prostoru, nýbrž osvětluje vlastní smyslový charakter prostoru. Nechává ho zakoušet a chápat jako otevřený prostor jednání a svobody.

Vydá-li se pozorovatel na cestu uvažování o hlubším smyslu lidského prostoru, začne v Kolumbě putování mnoha malými a většími prostorami. V každé z prostor zde prolétá novou zkušenost. Stavba jaksi ukazuje postupně různé typy prostorů: vysokými a nízkými, úzkými a krychlovými, rozčleněnými v arkýře, průchody, chodby a meziprostory, zákoutími a předsálími, prostorami rozkládajícími se do šíře a prostorami úzkými, osvětlenými živým sluncem či umělým bodovým osvětlením, padajícím nebo rozptýleným světlem, vlastním světlem nebo světlem vypůjčeným odvedle, všemi nuancemi světla ze všech čtyř směrů, nuancemi každou hodinu, každý den a měsíc odlišně rozloženými, přítomnými či absentujícími, na třech poschodích a jiných úrovních.

Tyto různé prostory mají své protějšky na jiné rovině, a sice ve smyslovém vnímání samotného pozorovatele. Pojmy jako „vnitřní prostor“, „prostor vědomí“, „prostor jednání a svobody“ se zde setkávají s krásným obrazem Eduarda Chillidy, o němž byla řeč na počátku: prostor Hagie Sofie jako plíce Johana Sebastiana Bacha. Zde se spojuje vnější zkušenost prostoru s vnitřním pocítováním prostoru, vzájemně se spojuje objektivní a subjektivní vnímání prostoru. Člověk není pouze v prostoru, on je prostor. Eukleidovský prostor a psychický prostor jsou základní kategorie, které smyslové uchopování prostorů vůbec teprve umožňují. Vnitřní naladění mají své prostorové ekvivalenty, které jsou za geometrií, jsou to prostory vůle, plastické představy energií, vztahů, orientací... Všechno má svůj prostor. Člověk nedýchá pouze vzduch, dýchá také prostor, čas, život. Buduje ve svém nitru centra a periferie, pasáže a slepé uličky; mezi vnitřními prostory, které

si člověk nese s sebou, a těmi, v nichž žije, pohybuje se a existuje, je základní, antropologický vztah. Člověk je prostor. V souvislosti s tímto živoucím prostorem je třeba uvažovat o tomto projektu muzea, v němž se pomalu střídají různé dimenze prostoru. Senzibilizace smyslů je zvláštní silou, která vyznačuje Kolumbu jako muzeum a vzájemně otevírá architekturu, umění a člověka.

Každý prostor v tomto muzeu je světlem a svým stavebně podmíněným rázem je uzpůsoben odlišně. Jedno však zůstává vždy stejné: hřejivá šed' stěn. Její zvláštní kvalitu je však třeba rozpoznat. To si žádá svůj čas. Dá-li si návštěvník na čas, dostanou se mu prázdné prostory jaksi pod kůži. Tato šed' není šedí betonu či cementové omítky. Odlišuje se od nich lehce zrnitou strukturou. Odkaz na „hlínu“ vysvětluje dojem jejího měkkého a hřejivého působení. Šed' je kvalita bez barvy. Pouze jasnost rozhoduje o její zvláštní nuanci, a ta má široké spektrum. Přestože její konotace v jazyce nevyznívají zrovna pozitivně, chápe Joseph Beuys šed' zásadně nikoli jako barvu, nýbrž jako materiální substanci, jako něco, co uvádí do pohybu. Šed' takříkajíc žije, je „prožívána“ a předurčena k tomu, aby vyvolávala reakci, která přesahuje pouhý podnět. Je to kreativní potence a je uzpůsobena pro celostní setkání. Pouze tak je možné ji pochopit jako *movens*. Veškerá substance je pro Beuys aspektem evolučního vývoje, na němž se člověk svým myšlením a tvorbou podílí. Proto tato šedá substance v pozorovateli vyvolává – jak říká Beuys – pestrý „proti-obraz“ (*das Gegenbild*). Ten však musí vytvořit sám člověk svou tvůrčí reakcí. „Používám tuto šedou, abych v člověku něco vyprovokoval, cosi jako ‚proti-obraz‘, skoro by se dalo říct: abych vytvořil duhu v člověku...“⁸ „Proti-obraz“ je spjat s „proti-prostorem“ (*Gegenraum*) a „nadčasím“ (*Überzeit*). Tyto pojmy jsou kategorie, které rozšiřují lidské vědomí. Určují lidské kreativní myšlení, tvorbu a jednání. Tak je člověk osloven ve svém nesmrtelném bytostném jádru, ve své perspektivě života po smrti, která může z náboženského hlediska jediná poskytnout správná měřítka pro to, co člověk může a má dělat v prostoru a čase.⁹ Proto také zdi v Kolumbě nejsou podle osvětlení a úhlu pohledu skutečně šedé. Podle daných faktorů nabývají všech barev, všech dimenzí, vpsledku proto, že jsou hybné, neuchopitelné, avšak svou atmosférou živé.

Aniž bychom chtěli zcela odbočit k myšlení o umění Josepha Beuysa, ukazuje se na tomto přemostění v příkladně podobě nové spojení umění, architektury a filozofie prostoru. Toto spojení je živě spjato především s fenomenologickou filozofií prostoru takového Edmunda Husserla, Martina Heideggera a Hermanna Schmitze. Odtud vede přímá cesta k prostorovým vztahům v moderním a současném sochařství, například u Bruce Naumana, Eduarda Chillidy nebo Josepha Beuysa, a k novým formám muzejní didaktiky. Ti všichni pojímají prostor pro umění jako svého druhu energetickou buňku, která člověka chápe jako ohnisko

a povzbuzuje ho k tomu, aby odkrýval estetiku jako jádro nového pojmání sebe sama a společnosti.

Uprostřed severní stěny a na obou rozích jižní stěny vyčnívají při pohledu zvenku z celkového komplexu Kolumby vysoké části budovy. Jsou vyšší než všechny ostatní prostory a působí uvnitř jako věže, do nichž padá denní světlo asi dva metry vysokými okny s neprůhledným sklem, umístěnými přímo pod stropem v celé šířce prostoru. Ve sřetení prostorů se tyto věžové prostory po předchozích prostorách bezprostředně a překvapivě vzpínají do výšky a působí se svými vysokými holými stěnami chladně a přísně.

Východní věž je vysoká 10,12 m a na straně s okny je široká 8,5 m. Zeď naproti vchodu se lehce odchyľuje od pravého úhlu a měří na šířku 7,8 m. Světlo vpadající od východu mléčným sklem je sice silnější než v severní věži, ale především odpoledne není tak živé jako na jižní straně. Je to světlo vycházejícího slunce, které ráno do prostoru proniká shora, stále více diagonálně. V průběhu dne prostorová „struktura“ světla stále víc slábne. Obecně se však veškerý jas koncentruje v horní části věže nad temným, protože utlumeným spodkem. Světlo zde však má ještě jednu další nuanci. Zde, ve východní věži budovy, je totiž slabá a odstupňovaná fyzická podoba světla ještě „překonána“ svým symbolickým, metafyzickým významem, je to právě světlo z východu.

Vše, co pochází z východu, je v západním myšlení obdařeno symbolickým významem. K východu se obrací sakrální apsidy a podle východu se orientují náboženské systémy židovství, křesťanství a islám na západě. Jedni to pojmají jako orientaci na Mekku, jiní na Jeruzalém. Tam, na východě, se nachází země otců, svatá země očekávání a zaslíbení, posvátná místa Mohamedova. Svůj kromobyčejný, magický půvab však východ získává také díky každodennímu přírodnímu úkazu vycházení slunce. Protože je tento prostor a toto muzeum jako celek postaveno s východní orientací na základech někdejšího kostela, zakoušejí mnozí tento prostor vždy také z hlediska tohoto zvláštního vyzařování.

Nad všemi uměleckými díly, která jsou zde vystavena, „trůní“ vyvýšený prostor s mystizujícím světlem. Na to musí umění i ti, kteří sem za ním přišli, brát ohled. Tento prostor byl od otevření muzea čtyřikrát na dobu jednoho roku „oživen“. V následujícím výkladu blíže pojednáme o konfrontaci dvou soch a dvou obrazů. Zprv je to pohyblivá instalace soch *Berlin Earthbound* Rebecky Hornové a *Meat-sculpture with Butterflies* Paula Theka z roku 2007/2008, zadruhé jde o konfrontaci abstraktní *Painting #1–95 (Triptych)* Josepha Marioniho a narativního devočního obrazu *Rozdávání hostie* neznámého malíře pozdního středověku v roce 2010/2011.

Přímo naproti vchodu do východní věže si bylo možno při zahajovací výstavě prohlédnout prostorovou, mechanickou instalaci Rebecky Hornové (nar. 1944). Její

název je *Berlin Earthbound* (1994). Na železné tyči sahající až ke stropu je ve vodorovné poloze umístěn lehce pootevřený starý kufr. Náhle se začíná oběma částmi třepotavě jako motýl zvedat vzhůru. Kousek pod stropem zůstává stát, chvíli tak – jakoby unaven – setrvává a pak nevzrušeně a pomalu zase klesá dolů. Objekt tak vyvolal údiv a vzbudil pozornost pozorovatele. Je to opotřebovaný hnědý kufr, nikoli z kůže, nýbrž z papírové kaše; na vnější straně je zpevněn dřevěným rámem, uvnitř vycpán béžovou textilií. Úzkou škvírou lze zahlédnout růžovo-červenou lepicí pásku. Na vnitřní straně víka je z ní vytvořena velká Davidova hvězda. Na jedné straně se páska uvolnila. Při „třepotání“ kufru se pohybuje – po svém – zároveň s ním. Když se kufr zase vrátí zpátky dolů, působí jako velká otevřená kniha, v níž si nyní člověk může „číst“ vlastní příběhy. Třeba poezii chyceného motýla, který se chce dostat ze své klece. Naděje instalace tkví nahoře ve světle. Když se tam však kufr dostane, ukáže se tato naděje jako klamná. Není žádná výmluva. Kufr tak klesá zase zpátky k zemi a vidí, že je, jak je to zformulováno v názvu, *earthbound*, nevyhnutelně upoután k zemi.

Tato instalace je současně křehká i brutální. Růžová barva *Davidovy hvězdy* převádí toto znamení ve vzpomínku na *židovskou hvězdu*. Opakované mávání křídel se překlápí v protiúder, v plácnutí do velké hromady potlačených a zapomenutých vzpomínek v Německu, do minulosti země, která se ani v přítomnosti, ani budoucnu této části svých dějin nezbaví. Instalace se při prohlížení proměňuje v novou metaforu, v metaforu utečence „zbaveného práv“, s rozmanitými odkazy na deportaci a emigraci, se zářnými sny o osvobození a jejich zvrtnutím se v bezvýhodnou přítomnost.

Vlevo od vchodu tohoto prostoru stojí ve skleněné vitríně na bílém podstavci zcela odlišná práce. Nachází se v ní *Meat-sculpture with butterflies* (1966) Paula Theka (1933–1988). Sestává z pečlivě obarveného vosku a s výškou 51,5 cm je obklopena vitrínou z plexiskla a rezopalů. Umělci se v této skupině děl podařilo s velkou řemeslnou zručností vytvořit z vosku zdánlivé kusy masa tak, že svou barevností klamou a působí jako skutečné. Thek tu a tam dokonce s vynaložením značného úsilí nanáší na „kůži“ opravdové chlupy. Čirá miméze. V takto dokonale provedení se takovéto dílo nemíjí účinkem. U pozorovatele skutečně vyvolává – umělcem přesně promyšlený – šok. Divák v galerii vskutku očekává všechno jiné než fláky masa z jatek. Uvádějí ho do rozpaků, zčásti se mu i hnuší a připomínají mu velké rány, porážku dobytka, části těl zavěšené na hácích nebo anatomický operační sál: žíly, šlachy, kosti, svaly, vnitřnosti. Ty jsou nyní uloženy ve vitrínách s abstraktním designem. Abstraktní design umocňuje jejich syrovost. Všechno je nejprve distancované a jako exponát přenesené do cizí skutečnosti. Člověk je maso, nic než maso. Tuto skutečnost může vytěšňovat,

nedbat jí, ale nemoc, utrpení a smrt ji neomylně vnesou zpět do jeho zkušenosti. To ví každý člověk. Tak se toto dílo pro konsternovaného pozorovatele stává zrcadlovým obrazem, realitou lidské tělesnosti, symbolem života a smrti, vznikání a pomíjení.

Dílo *Meat-sculpture* vystavené v tomto prostoru má však ještě jednu zvláštnost. Na kusu masa sedí vypreparovaní motýli. Tato pozoruhodná okolnost snad u známého pozorovatele vyvolává klasické představy o symbolice tohoto hmyzu. Nejprve se zakuklí do nehybné kukly, pak se jako motýl vyklube k novému životu. Motýli instalovaní na *Meat-sculpture* propůjčují masu jiný smysl. Hnilobou a zánikem ohrožené „čerstvé maso“ odkazuje na perspektivu, která přesahuje smrt. V tom spočívá hlubší smysl všech těchto soch. Thekovi jde o „přemýšlivé“ maso, o dimenzi života, který se pozvedá ze smrti. Stále znovu se kriticky vyrovnává s „cool“ instalacemi minimalismu, který v 60. letech v Americe dominoval umělecké tvorbě téměř bez jakékoli alternativy. Ve svých dílech spojuje umění a život, formu a humánní obsah. Apeluje na to, aby se šlo za první pohled, a poukazuje na transcendingující aspekt umění – v tomto případě na komplexní spektrování, na zmrtvýchvstání z masa.

Umělecká díla v tomto prostoru, instalace a socha, mají navzdory vši protikladnosti společné dvě věci. Obě se nepřímou či přímo dotýkají obrazu „motýla“, obě pracují s přechodem v umění, který je jednou pozitivně-romanticky rozvíjen, v druhém případě negativně-nihilisticky zablokován. Zvláštní kvality tohoto prostoru s jeho proměňujícím se osvětlením povzbuzují návštěvníka, aby odkrýval to, co mají tato díla společné: jejich existenciální charakter a jejich historický rozměr. Jejich výpovědi se setkávají v leitmotivu výstavy, v „nekonečném prostoru“, který se stále víc a víc „rozpíná“.

Tři roky po obou zmíněných sochách následovala jiná, neméně vzrušující konfrontace. Jde o dva obrazy, které svou formou, obsahem, velikostí, technikou a stylem mohou sotva být víc protikladné. Na pravé, západní stěně visí uprostřed velkoformátový triptych amerického malíře Josepha Marioniho (nar. 1943). Po jeho straně visí drobný devoční obraz. Jeho název je neznámý, stejně tak jméno malíře. Obsahovým a ikonografickým popisem by bylo *Rozdávání hostie*. Mohl vzniknout kolem roku 1480.

Motiv *Rozdávání hostie* ukazuje ve svém středu variaci mystického *Bolestného Krista*.¹⁰ Patří k okruhu osobního uctívání pašijí, jak se vytvořilo v severní Evropě na konci středověku v *devotio moderna*. Toto hnutí hledalo v době ztracené identity cestu k osobní reformě, k hlubší zbožnosti v každodenním životě. Proti zvnějšněné církevní zbožnosti postavilo prožívanou připravenost k obrácení a kontemplaci, osobní, vnitřní reformu. V devočních obrazech se pozorovatel

cestou pohroužení přenáší do bezprostřední blízkosti ukřižovaného a vciťuje se do jeho bídy, do jeho osamělosti a do jeho ran. Tak modlíci se oživuje své následování Ježíše a čerpá sílu a útěchu pro své vlastní utrpení.

Ve zde vystaveném obraze se *Bolestný Kristus* vrací zpátky ke svým kořenům eucharistického obrazového motivu, který vznikl v souvislosti se *Mší sv. Řehoře*. Takové obrazové motivy, poukazující za samotné vyprávění, se hojně objevují od přelomu století kolem roku 1300. Vedou k osobitým typům jako *Ecce homo*, *Šlapání hroznů* (*Keltertreter*), *Odpočívající Kristus* (*Christus in der Rast*), *imago pietatis* nebo k obrazům z okruhu uctívání Ježíšova srdce. K tomu později přistupují motivy *studny s Kristovou krví* (*Blut-Christi-Brunnen*, *fons pietatis*), *studny milosti* (*Gnadenbrunnen*) a mlýny na hostie (*Hostienmühlebilder*). Všem je společné plastické ztvárnění obsahů osobní naděje na spásu, odpuštění, uzdravení, spravedlnosti a věčného života.

Drobný kontemplativní obraz visí hned vlevo od vchodu na vysoké severní stěně východní věže. Pozorovatel na něj hledí ve výšce svých očí. Obraz je naplněn významy, které se odhalují teprve po řadě intenzivních pohledů. Z prostoru uprostřed rozvíjí obraz další prostor dozadu a další dopředu. Uprostřed tkví velký černý kříž v červené vodě, před ním stojí, poněkud v pohybu, *Bolestný Kristus*. Oba motivy vytvářejí hranice až dovnitř obrazu. Tento vnitřní prostor rozšiřují doprava a doleva tři motivy a obdařují ho zvláštní auroou: vlevo pod břevnem kříže se zjevuje Bůh Otec na oblacích, pod ním na okraji obrazu stojí Jan a Marie, na druhé straně klečí Ondřej. Bůh Otec drží v levici sféru, pravici k této kouli pozvedá s žehnajícím gestem; Jan oběma rukama podpírá Boží matku, která se ve své bolesti hroutí pod křížem. Ondřej, kterého lze rozpoznat podle jeho atributu umístěného po jeho pravici, ukazuje doporučujícím gestem na mladou ženu, která klečí uprostřed obrazu na zemi. V této scéně je obraz spjat se zemí.

Na obrazu se dále ukazují dvě vizionářské fantazie, nejprve proměna reality, poté sled niterných, všednodennost přesahujících vizí. Modlíci se žena je pohroužena do modlitby a jako nevěsta je oděna do bílého. Na hlavě má věnec z květín. Její ruce jsou sepyaty k modlitbě. Před ní stojí kalich s červenou krví, nad ním se vznášá hostie, konsekrované eucharistické dary. Ve víře přijímá způsoby chleba a vína jako svého v mase a krvi přítomného Spasitele. Její zrak se již obrací nahoru. Nyní už nevidí kalich a hostii. Jako papež Řehoř při mši svaté, má zřejmě i ona mystickou tvář. Jako tam, i zde z uctívání eucharistických darů povstávají zcela nové, nerealistické obrazové světy, které se na zbývajících částech obrazu živě odvíjejí jako ve filmové sekvenci. Zde vidí, co ji uchvacuje: obrazy víry a snad také jejich pochybností. Ve své extázi vidí Ježíše jako Bolestného muže a současně všechno ostatní, co obraz jedno po druhém znázorňuje. Vycházejíc z eucharistických darů,

utváří svým vlastním způsobem niterný svět svých vizí, právě tak, jak to odpovídá obsahům její víry. Podněcována a inspirována je přitom vnitřní silou své víry. Co jí tane před jejíma smyslovýma očima, přetváří v plastické a názorné vize.

Mladá žena vidí svým vnitřním zrakem za křížem strom poznání, strom života v ráji. Odtud se dozadu rozprostírá „nové nebe a nová země“ (Zj 21,1), do nekonečné dálky, k břehům moře s háji a stromy, doleva k obci půvabné jako nový Jeruzalém (Zj 21,2–27). Před křížem dominuje *Bolestný muž* se svými ranami, který stojí volně a je v pohybu. Stojí na vyzděných okrajích malé nádržky, z níž se tyčí také kříž a do níž je zachycována krev z Kristova těla. Tato malá nádržka je obklopena mnohem větší nádrží. V ní stojí šest lidských postav, obraz modlících se duší zemřelých. Na jejich tělech jsou patrné drobné rudé plaménky. Z jejich zděšených úst třepotají nepopsané modlitební šňůrky. Na nich by jistě bylo možné mimo jiné číst následující starou modlitbu z breviáře: „*Qui, in cruce pendens, una cum sanguine aquam de latere effudisti, hoc salutari flumine ablue peccata nostra et civitatem Dei laetifica.*“ – „Ty, jenž visíš na kříži a jemuž se z boku zároveň s krví vylévá voda, smyj touto spásnou tekutinou naše hříchy a učin radostnou Boží obec.“

Ukřižovaný má pozvednutou levici s krvácející ranou. Jeho pravice je pevně přiložena pod silně krvácející ránu v boku. Z místa nad jeho ukazováčkem proudí dolů rudá životodárná tekutina – až do nádrže pod jeho nohama. Z rány však kupodivu neproudí pouze krev a voda, nýbrž také malé bílé hostie. Volně padají a před stromem života působí jako jeho plody, jinde se třepotavě snášejí dolů, tam či onde, do krvavé lázně či k lidem v nádrži.

Už o tom není pochyb, obraz ve své spodní části zjevuje mladé modlíci se ženě lidi ve stavu očišťování, je to jiný obraz pro očištec. Je to alegorické vyjádření víry v milosrdného Boha, vyjádření naděje ve vykoupení a lásky skrze svět Večeře Páně. Vznešené teologické výpovědi jsou tak shrnuty do obrazně mystického zpřítomnění, jak to formuluje jedna studie o podobné skupině obrazů: „Obraz vyrostl z hluboké potřeby učinit neviditelné věci viditelnými, uchopit nekonečné v konečném. Obraz jako mikrokosmos.“¹¹ Všechno proudí, všechno se pohybuje, všechno se spojuje, rajske vody života, *studna milosti* očišťování, *Kristova krev* a kalich eucharistie. Všechno se slévá dohromady.

Moderní pozorovatel bude s údivem sledovat niternou představu o víře, jakou měl člověk před více než pěti sty lety. Nakonec ho však snad zaujmou také oči *Bolestného Krista*. Široce otevřeny hledí ven z obrazu. Člověka před obrazem nezachytávají přímo. Snad bloudí po obrazu, aby se nakonec vrátily k pohledům modlíciho se či přimlouvajícího se patrona. Zdalipak však přitom také přelétnou oči udiveného pozorovatele a vyvolají zahloubání, v němž člověk nahlédne, že v kruzích a vodách obrazu je zahrnut a tematizován i on sám?

Na druhé stěně napravo od tohoto drobného obrazu visí – a prostoru dominuje – triptych *Painting #1–95 (Triptych)* z roku 1995. Má podobu otevřeného oltářního obrazu, jaký býval od dob gotiky umísťován nad oltáři. Tato oltářová forma však nemá žádný obsah. Je také pověšena příliš nízko nad zemí. Pro oltář zde nezbylo místo.

Triptych jako celek má zhruba čtvercovou podobu a měří 275 × 270 cm. Je to malba akrylem na plátně. Celý triptych je umístěn na třech zhruba stejně velkých napínacích rámech.¹² Ty nejsou upevněny rovně na zdi, jak tomu dnes mnohdy nesprávně bývá v muzeích, nýbrž obě křídla jsou zvláštním způsobem spojena do pohyblivě působícího celku, který je právě poněkud odchylen od zdi, jak tomu prakticky bývalo v kostelech u bočních oltářů od doby gotiky. Obě boční desky o rozměrech 275 × 100 cm však nejsou ke střední části připojeny jako obvykle na pantech, nýbrž na zvláštní konstrukci za nimi. Tak se zdá, že se střední část před bočními částmi „vznáší“. Ukazuje se tak sice, že celek je bez obrazů, ale že je jakýmsi zvláštním způsobem dynamicky pohyblivý.

Joseph Marioni se pokouší o takzvanou radikální malbu. Jeho práce jsou známé jako barevné prostory, které zpočátku působí velmi klidně, ale které je možné při intenzivním pozorování vnímat jako živý soubor velmi diferencovaných barevných událostí. Ty jsou na obraz naneseny tak, že se protiklady vzájemně překrývají. Přímou jednotně naplánovanou nanesení barev v horní polovině přechází níže stále víc v otevřenou potůčky barev. Ty působí v různých barvách, vrstvách, skvrnách, kapkách jako zdánlivě nedokončené. Tím poukazují na živost procesu tvorby. Tah štětce je veden osobitými vlastnostmi barevných hmot, které se stabilizují teprve při vytékání a schnutí. Teprve zde docházejí formy pokoje a vyváženosti.

Protože jde Marionimu o živost barev, nevolí hustý olej, nýbrž stále lehčí, někdy zcela bezbarvý čirý akryl. Ten lze podle libosti ředit, rychle schne a nakonec zanechává jemný lesk. Tomuto malíři jde o vlastní svět barev, o to, jak se chovají při nanášení, jak spolu vzájemně reagují, jak působí na závěr. Barva sama se zde probouzí ke své vlastní předmětnosti. Není využívána k ničemu jinému než k tomu, aby byla sama sebou. Proto zůstávají vlastnosti jejího chování na díle patrné až do konce. Barva zasahuje ze sebe do prostoru, který není pouze barevným prostorem, nýbrž také prostorem její plastické výstavby. Barva se klade na barvu. Protože je řídká, neukazuje se pouze ve svém povrchu, nýbrž také ve své transparentnosti, takže pod ní nanesené vrstvy prosvítají a konečný barevný účín takřkajíc zezadu spoluurčují vrstvy nanesené vespod.

Tato diferencovaná konstrukce triptychu visí před pozorovatelem jako velmi matné zrcadlo, téměř jako široký toaletní stolek. Působí dojmem, že svými široce

rozevřenými křídly zasahuje do prostoru, a tak akcentuje jeho skulpturní kvality. Pozorovatel, který stojí před ním, ho může chápat jako živý pandán,¹³ jako pozvánku k setkání. Obsahově však nemá co sdělit, žádné vyprávění, žádné líčení, žádnou zvěst. Nestaví na odiv ani půvabnou krajinu barev, ani překvapivý prostor barev a spokojuje se s jednou velmi speciální, obtížně popsateľnou tmavou barvou, kterou však nelze uchopit ve vnímání. Právě ve svých mihotavých a obtížně zachytitelných nuancích, ovlivňovaných proměnlivým světlem a vnímaných pozorovatelem, začíná obraz odhalovat své vlastnosti.

Malba sestává z tenoučkých ploch, z nichž je každá transparentní, je jich snad pět do počtu. Jako kůže zavěšené před deskami se zdají tyto vrstvy lehce dotýkat či prostupovat, aby se ve svém bytí jako vlastní svět držely jedna vedle druhé či se společně mihotaly. Kolísají mezi tmavě černou, těžkou šedou, světle červenou, čerstvě působícími tóny zelené a modrou mlhou. Jsou snad k plátnu připojeny pouze magneticky? Přesto se prostupují a pohybují se s jistou vnitřní disciplínou. Nikde nepřesahují přes okraj, aby musely být nesený rámem s klíny. Svou mez mají samy v sobě, a to i směrem dolů, kde světlo dopadající svrchu nechává barvy zahalovat stínem. V horní části obrazu, jako téměř vždy u tohoto malíře, mají pevnou a jasnou formu, směrem dolů se rozvolňují, až se u samého dna před propastí ztrácejí v chaosu a v otevřeném procesu. Bojují o spočinutí ve vzájemném prostupování, pronikání, prolínání. A právě nad tímto pohybem se ukládá to, co je jiné, jejich svit, jejich lesk, až nakonec všechny mihotavě mizí ve stínu.

Na triptygonální nosič barev, pověšený na západní stěně, dopadá světlo z východu. Je to světlo druhého stupně. Z vysoko umístěného skla padá nejprve svrchní světlo přímo na stěnu naproti oknu. Odtamtud se odráží podle polohy slunce cikcak v ostrém úhlu zpátky do prostoru a protilehlá východní stěna je v téže úhlu vrhá dolů na obraz. Tam se mísí s „odpadlým“ světlem, které se v téže době ztratilo při vyzářování. Žádný paprsek nedopadá na obraz přímo, zalévá jej pouze difúzní směs rozptýleného světla v prostoru. Toto světlo z východu plně svítí pouze při jasném slunci zrána. Záhy se přeměňuje ve světlo nepřímé, zvláště je-li oblačno. Věnuje-li se mu však důkladná pozornost, neztrácí až do večera nic ze své živosti. Jas a temnota tu žijí pospolu v těsném sousedství. To však ovlivňuje působení barev a vidění. Lesk na tmavé barvě stírá světelné rozdíly. Pohyby zraku pozorovatele podmiňují vnímanou barevnou hodnotu. K tomu přistupuje velmi rozdílné působení a vnímání „šedých“ stěn. Všechno je v pohybu, všechno závisí na světle a na vidění.

Zdá se, že i samy barvy se pohybují v prostoru. Zdánlivý klid obrazu zde má specifické účinky, působí odrazem a ozvěnou, ukazuje tělesnost, která už nespočívá pouze v obrazové formě, nýbrž také v barvě samé.¹⁴ Pozorovatel ji zakouší

na dvou úrovních, v barvě samotné – a s barvou v tomto světle a v tomto prostoru. Obraz sám od sebe člověka rozkomíhá – a obráceně. A tak stojí uprostřed pozorovatel, který je ve své senzibilitě učiněn přístupným prostřednictvím světla a barvy. Kolísá mezi fyzikálním zakoušením světla a tušením symbolického světla východního. Nad vším se však vznáší tematické motto této výstavy v Kolumbě, *Noli me tangere!* Jen nic nefixovat, nic neuchopovat, zůstat v dialektickém pohybu tam a zase zpět, mezi obrazem a světlem a mezi prostorem a pozorovatelem.

Joseph Marioni by toto napětí rád nazýval „spirituálním“.¹⁵ Obraz však tento přívlastek nepotřebuje. Působí sám ze sebe a z okolností, v nichž je vnímán. To však v pozorovateli probouzí zvláštní přemýšlivost, která snadno upadá od objektivních obsahů do formy vzrušeného, subjektivně prožívaného vnímání. Současně vyjasňuje souvislosti umění a života a vede vposledku k prohloubenému tážení sebe sama. Je-li pozorovatel náboženský člověk, pak se toto pozorování dotkne i jeho víry a tuto víru podnítl. Tentokrát to však nebudou obsahy a ilustrace, které se dotýkaly člověka před devočním obrazem v jiných dobách. Před tímto velkým obrazem jsou to existenciálně probouzející otázky, záhadné pohyby obrazu, který přichází z triptygonálního patosu, odvaha k tážení bez odpovědi, k propojení víry a pochyb – a v tom všem síla, přijít v osamění před obrazem k sobě samému, sobě samému přitakat a snad vědět, že nám přitakává ten, který je zcela jiný. Ovšem, tyto formy už nejsou ryze katolické. Náboženská zkušenost už netkví v obrazu a také ne ve společném vyznání. Spočívá – „syrová“ a „nevařená“ – v subjektivních podmínkách smyslu. Zde má tento obraz moc vytvářet pocit sebe sama, údiv nad prožitkem barvy a světla v magickém prostoru a nad světlem, které – je-li chápáno jako světlo východní – může nechat povstat velmi utěšující atmosféru.

Na závěr budiž v tomto „mém milovaném prostoru“ v Kolumbě připomenuto poslední slovo Eduarda Chillidy. Na dotaz, co znamená prostor pro jeho umění, jednou vizionářsky odpověděl: „Prostor? – Mohl bych ho přirovnat k dechu, který nechává formu rozpínat se a znovu se stahovat, který v ní otevírá prostor vize – nepřístupný a skrytý před vnějším světem. Tento prostor musí být možné vycítit stejně jako formu, ve které se manifestuje. Má expresivní vlastnosti. Uvádí matérii, která ho obklopuje, do pohybu, určuje její proporce, skanduje a pořádá její rytmy. Musí v nás nalézt své ekvivalenty, své echo, musí být svého druhu duchovní dimenzi.“¹⁶

Z němčiny přeložil David Sanettník.

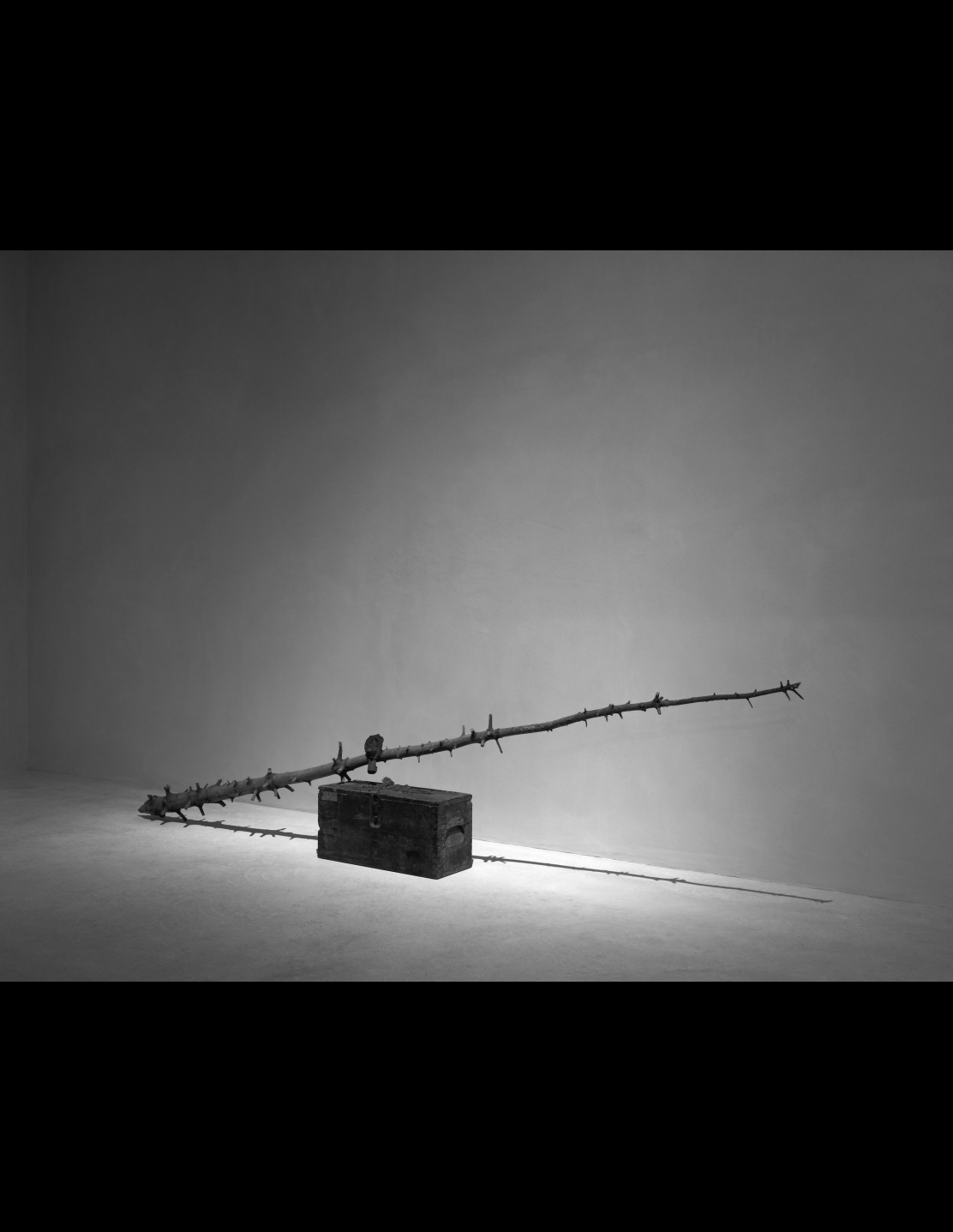
POZNÁMKY:

- 1 / „Eduardo Chillida im Gespräch mit Friedhelm Mennekes“. IN: Týž: *Eduardo Chillida. Kreuz und Raum*. München, Chorus 2001, s. 11–35, s. 16. Srov. k tomu také grafiku *Los pulmones de Juan Sebastián Bach* (2000) v bibliofilním grafickém souboru *Aromas*. Paris, Maegt 2000.
- 2 / K tomu srov. můj článek „Die Krezform des inneren Raumes“. IN: *Kreuz und Raum...*, s. 37–62.
- 3 / JOACHIM PLOTZEK – KATHARINA WINNEKES – STEFAN KRAUS – ULRIKE SURMANN – MARC STEINMANN: „Eine Heimat für die Kunst“. IN: *Auswahl eins* (hrsg. von Kolumba und den Autoren), *Werkhefte und Bücher*, Bd. 28. Köln, Kolumba 2007, s. 11–27; STEFAN KRAUS – KATHARINA WINNEKES – ULRIKE SURMANN – MARC STEINMANN: „Das Museum als ästhetisches Labor“. IN: *Auswahl zwei*, hrsg. von Kolumba und den Autoren. Köln, Kolumba 2010, s. 11–23; STEFAN KRAUS: „Von der notwendigen Schönheit der Dinge“. IN: *Werk- und Formensammlung. Schenkung Werner Schriefers*, *Werkhefte und Bücher*, Bd. 24, hg. von Joachim M. Plotzek, Katharina Winnekes, Stefan Kraus, Ulrike Surmann. Köln, Kolumba 2007, s. 7–23.
- 4 / ERZBISCHÖFliches DIÖZESANMUSEUM KÖLN (Hg.): *Kolumba. Ein Architekturwettbewerb in Köln 1997*. Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König 1997.
- 5 / Srov. MARTIN HEIDEGGER: „Umění a prostor“, přel. M. Petříček, Jr. IN: *Výtvarné umění* 1991, č. 2.
- 6 / Tamtéž.
- 7 / Tamtéž.
- 8 / *Wenn sich keiner meldet, zeichne ich nicht. Gespräch zwischen Joseph Beuys, Heiner Bastian, Jeannot Simmen, im Katalog Joseph Beuys Zeichnungen*. Berlin, Nationalgalerie 1980, s. 29–40, zde s. 33. K zvláštnímu významu barev v díle tohoto umělce viz také pozoruhodný příspěvek do katalogu od KLAUSE-D. POHLA: „Farbe“. IN: *Joseph Beuys. Die Materialien und ihre Botschaft*. Bedburg-Hau, Museum Schloss Moyland 2006, s. 62–65.
- 9 / Srov. FRIEDHELM MENNEKES: *Joseph Beuys. Manresa. Eine Aktion als geistliche Übung zu Ignatius von Loyola*. Frankfurt, Insel, s. 116–123, zde s. 120.
- 10 / Za mnohé cenné poukazy pro následující popis obrazu vděčím dr. Ulrike Surmannové, kurátorce starého a středověkého umění v Kolumbě.
- 11 / H. RYE-CLAUSEN: *Die Hostienmühlenbilder im Lichte der mittelalterlichen Frömmigkeit*. Stein am Rhein, Christiana-Verlag 1981, s. 14.
- 12 / Tři vertikální desky měří vždy asi 275 × 100 cm (šíře dílů zleva 102/99/99,5 cm; z toho je vidět zleva 87/99/84,5 cm).
- 13 / Na to poukazuje STEFAN KRAUS ve své pozoruhodné esejí o tomto díle: „Körper als Farbe, Farbe von Licht. Zur Körperlichkeit der Gemälde von Joseph Marioni“. IN: JOACHIM PLOTZEK A D. (ed.): *Joseph Marioni. Triptych*, *Werkheft* 6, vyd. Diözesanmuseum Köln. Köln, Kolumba 1999, s. 17–28, zde s. 24 n.
- 14 / Tamtéž, s. 23–26.
- 15 / K tomu srov. poučný, zčásti velmi kriticky vedený rozhovor mezi KATHARINOU WINNEKESOVOU

a umělcem: „Ich mache kein religiöses Bild. Joseph Marioni im Gespräch mit Katharina Winnekes“.

IN: *Triptych*, tamtéž, s. 29–35.

16 / EDUARDO CHILLIDA: „Der Raum“. IN: katalog *Chillida im geistlichen Raum*. Köln, Kunst-Station Sankt Peter 1993, s. 23.



Vybraná díla Kolumby

Joseph Beuys: *Bez názvu* 1971; Muniční bedna s *Křížem a sluncem* (1947/1948); Smrkový kmen a *Horská lampa* (1953), v. 340 cm

Když spisovatelka Hannah Arendtová v roce 1949 navštívila mladou Spolkovou republiku, všimla si výrazné neschopnosti mladší generace umělců vyjádřit se k ohavnostem nacionálního socialismu a neschopnosti zpracovat vinu, což bylo očividně kompenzováno rychlým budováním poničeného státu. Chyběla slova a chyběly obrazy, které by nebyly zneužity demagogií Třetí říše a které by umělecky reagovaly na minulost. Heinrich Böll to zpětně nazval největší výzvou onoho času – „Hledání obyvatelné řeči v obyvatelné zemi“; šlo jaksi o odpadnutí společnosti od vlastního předmětu umělecké tvorby; šlo o „hřebík, kus čtvrtky, krajíc chleba, o nichž Borchert napsal jednu ze svých nejlepších povídek“. Celé Beuysovo dílo stojí v kontextu tohoto hledání pravé řeči. V roce 1973 Böll s Josephem Beuysem a s filozofem Walterem Warnachem sepsali manifest *Svobodné vyšší školy tvorivosti a mezioborového bádání*. Warnach, který spolu s Beuysem vyučoval na düsseldorfské umělecké akademii, o něm roku 1972 napsal, že s ním není možné „vycházet jinak než produktivně“. Vzhledem ke skulptuře bez názvu, kterou Beuys rok předtím Warnacha poctil, je třeba potvrdit pravdivost tohoto tvrzení. Uskupení dvou předmětů a dvou malých plastik z raného díla konfrontuje pozorovatele s nahromaděním ambivalencí. Podstatné jsou stopy po užívání těchto věcí, které zvyrazňují jejich obsažnost tím, že v principu umožňují i protikladný způsob čtení: Smrkový kmen – odumřelá příroda, v níž však zároveň rozpoznáváme pozůstatek vánoční výzdoby. V poničeném stavu vystupuje jako odložený symbol světla a života, vypadá ale jako zbraň nebo jako kopí, na konci nebezpečně, až nevysvětlitelně zašpičatělé. Očividné stopy po užívání i na té dřevěné bedně nás nechávají přemýšlet o jejím původním účelu: něco mezi truhlou pro poklad a rakví. Než ovšem pozornější oko spatří „nálepku“, která dává jasně na srozuměnou: „Vojenská munice.“ Beuysova práce svým vtažením do reálií vede k překonání zdánlivých protikladů. Strom brání – nanovo, jako znamení naděje – otevření bedny, nebo je zbytečný, neboť bedna je už stejně prázdná, vždyť obsah nalezl svůj cíl, jak nasvědčují stopy na ní. Pak najdeme – opět jako už v případě kmene a bedny – co do materiálu příbuzné bronzové plastiky, které jsou upevněny na oba výše zmíněné předměty: krucifix, bolestmi zkřivený Kristus, hrozny ověčená hlava, slunce... Jak bipolární složenina ze čtyř dílů v definovaném prostoru *Horská lampa* a *Kříž se sluncem* kulminuje, v magnetickém poli pozemských i kosmických

sil, v napětovém oblouku znamení světla, tak také osciluje zkušenost Beuysovy instalace mezi nadějí a rezignací, mezi životem a smrtí, ve zvažování sumy možností. V energickém potenciálu k sobě se navzájem vztahujících předmětům, a jejich ambivalentní symboliky spočívá právě umělecká síla této skulptury.

Felix Droese: *Der Grafenberg*

1971/1972, obsáhlý konvolut

Množství stolů rozestavených v prostoru, na nich prosklené skříně různých velikostí... Podíváme-li se do nich, rozevře se nám svět sám pro sebe: počmárané listy, útržky papírů, ústavní oděv, krabičky s léky, malé archy pomalované akvarelovými i vodovými barvami, korespondence, koncepty dopisů, knihy, klíče, výstřižky z novin, rozmačkané mouchy pod lepicí páskou, fotky a arch papíru A3 nadepsaný „Manifest idiotů“, sepsaný různými spoluautory. Vyniká věta „Tvrdošijné lpění na (principu) štěstí zvyšuje utrpení a požívá samo sebe“ – pracovní motto Felixe Droeseho, který konával civilní službu na začátku 70. let v zemské nemocnici Düsseldorf-Grafenbergu. Droese se setkával s obyvateli uzavřeného oddělení. Sestavil jejich umělecké a písemné projevy a smíchal je s díly vlastními. Takto vzniklý konvolut nabízí mnoho rozmanitého materiálu. Zatímco jsou na rozostřených fotografiích vidět lidé, kteří se potulují po obezdržené nemocniční zahradě a sledují své neznámé cíle, na malých kresbách a malbách jsou vidět např. chmurné scenérie krajiny, snové výjevy, groteskní živé portréty či naivní kvetoucí louky – obrázky, které okouzlují svou intenzitou. Zatímco kvalita prací pomáhá zapomínat na skutečnost, jaká se tu odehrává, přece však nám nasypané novinové články a písemnosti neklamně připomínají, v jakých stavech se obyvatelé „blázinců“ nacházejí. „Grafenberg by měl lehnout popelem. Má na veřejnosti špatnou pověst a toto by bylo řešení. A lidi z něj by měli nechat jít,“ zní návrh jednoho z obyvatel. Jiný ale hledal svobodu jinde: Malý sešitek opatřil nadpisem *Poezie*. Kdyby v něm chtěl někdo jiný zalistovat, nenašel by nic než prázdné stránky. Ve vitrině na protějším konci místnosti se však kýžený útěk přece jen podaří: „Slova přece vykreslují víc / minulost u severního břehu / přes jih kolem pošty / na jevišťě kdesi na západě / hnědá šediví kalnou vodu / pak vlajka lodi výletní / a před obloukem stoupá pára.“





Chrámový poklad Sv. Kolumby

Ve středověku měly předměty v chrámových klenotnicích veliký význam pro náboženský život farností. O nedělích a svátcích sloužily k vystavování ostatků a nejsvětější svátosti oltářní. Ve dnech památných a o svátcích svatých, o svátku Božího Těla, ale i v časech nouze a utrpení byly vynášeny v procesích. Volba materiálu jakož i náročné ztvárnění měly posloužit chvále Boží a zrcadlit hodnotu uschovaných ostatků. Nadto byly výmluvným svědectvím blahobytu mecenášů a zadavatelů. Následkem sekularizace a různých válečných tažení utrpěly klenotnice značné škody, a tak mnohé už jen nechávají tušit svou někdejší nádheru. O to větší radost můžeme mít z toho, že se na místě Kolumby dochovaly poklady velmi zachovalé, které jsou nyní farností propůjčeny pro stálou výstavu. – Kříšťalový relikviář ze 13. století schraňuje ostatky svatého Ondřeje, Vavřince, Řehoře, Kosmy, Damiána a Walburgy. Věřícím jsou tedy oproti jinde uchovávaným relikviářům přístupné. Velmi pokrokové je i zpracování kříšťálu. Za pomoci různých velikých dutých válců z mědi a korundu byl vyvrtán vnitřek a pak i dobroušen, takže vnitřní i vnější stěna vykazuje rovnoměrný profil. Jen málo exemplářů takto vyvrtaných a vybroušených kříšťálů se ze středověku dochovalo. Ve 14. století vznikl dodatečně krucifix, hlavice a patky relikviáře. Během restaurace v roce 1900 k němu byla přidána i deska s nápisem. – Mladší je monstrance vyrobená okolo roku 1400. Je to zvlášť pěkný exemplář pozdněgotické monstrance věžového typu. Na šestidílné patce je zpodobnění trůnicích apoštolů ve stylu Andrého Beauneveua. Na hlavici nacházíme jméno IHESUS. Lunula k upevnění konsekrované hostie (z daru manželů Rudolfa von Geyr a Marie von Groote z roku 1700) je flankovaná opěrnými pilířky, které jsou osazeny figurami apoštola Bartoloměje a Judy Tadeáše. Na kopuli vidíme rytiny čtyř symbolů evangelistů. Diferencovaná ztvárněná baldachýn pak objímá na kopuli figuru sv. Kolumby. Do roku 2007 byl poklad Sv. Kolumby zapůjčen klenotnici kolínské katedrály. Tam však byla monstrance v roce 1975 poškozena během vloupání. Obnovil ji pak zlatník Peter Bolg. – Kříž byl vyroben okolo roku 1400 a je jedním z mála dochovaných pozdněstředověkých křížů toho druhu. K původnímu kříži z roku 1350 byla přidána hlavice, přizdobily ho ornamenty, medailonky evangelistů. Dodán byl i korpus a figura sv. Kolumby. K pokladu Sv. Kolumby patří také ostensorium s trnem z koruny Kristovy (okolo roku 1450) a kalich (okolo roku 1650).

Georges Rouault: *La Sainte Face* (Svatá tvář)

1939, olejová barva na papíře na plátně, 63 × 49 cm

Při sestavování sbírky během uplynulých patnácti let se ukázalo jako nutné zařadit do ní i klasickou modernu, přestože prostředky k tomu byly omezené. Důvody byly tři: Jednak sem bylo třeba zařadit směrodatná díla 20. století s náboženskými obsahy, resp. taková, která by mohla mít význam právě pro muzeum umění, které zřizuje církev. Na druhou stranu tak bylo možné nové hodnocení děl, která jsou možná až příliš známá. V neposlední řadě jsme také chtěli mezi jednotlivá těžiště naší sbírky – středověké umění, umění 19. století a umění současnost – umístit taková díla, která by sloužila jako most k vzájemnému porozumění. Nebylo v našich silách dostat všem vytyčeným přáním. Přece však se podařilo získat díla důležitá, přičemž některá z nich byla muzeu darována. *La Sainte Face* George Rouaulta, dílo, které bylo v roce 1993 nanejvyšš štastně vydraženo v aukci, splňuje všechna výše zmíněná kritéria. Rouault se během svého života zabýval několika málo tradovanými obrazovými tématy křesťanské ikonografie a pokusil se je kriticky přiblížit současnosti, jak se o to působivě zasloužila už jeho raná práce *Soudci*. Ikonografické recepci však hrozí nebezpečí, že při ní přijde zkrátka výrazová hodnota malířského umění samého, která je pro tuto tvorbu velmi významná, vždyť Rouaultovy obrazy žijí z plastického kladení barev. Ve stále nových vrstvách je možné vyčíst tvůrčí proces táhlého sledu rozhodnutí. Až po zóny na okraji se překrývají vrstvy a obraz vytváří dojem právě touto hlubokou vrstevnatostí barev. „Rouault dodal barvě, kterou pokryl plátno, něco ze svého života; promíchal ji, použil jen špachtli, kartáček, prsty. Občas barva nabývá vzezření emailu; má lesk a plane, jako by byla právě nanesena. Vždy znovu pastózně nanesena, rozetřena špachtlí, vždy znovu netrpělivě použita. Tak vzniklo rozvrstvení barevných tónů, teplý potah.“ (Pierre Courthion) Rouault věnuje úsilí materiálu barvy, která se jako barevnostní tělo osvobozuje od pouhé funkce zobrazovat. Barva sama se stává skutečností proměňující obraz svatého obličej typu kristovské ikony ve „vera icon“ – obraz opravdový. Tak se stal Georges Rouault průkopníkem „realismu“ barvy (Robert Ryman), tak jak to ukazuje tato sbírka spolu s ostatními skupinami děl např. od autorů Josepha Marioniho, Jürgena Paatzze, Frederica Thursze, Michaela Toengese a Petera Tollense.





Stefan Lochner: *Madonna mit dem Veilchen (Madona s fialkou)*

Kolín nad Rýnem, krátce před rokem 1450, kombinovaná technika na dřevě,
211 × 100 cm

Už na první výstavě muzea v roce 1854 patřila *Madona s fialkou* – tehdy v zapůjčení od arcibiskupského kněžského semináře – k nejslavnějším exponátům. Předcházely tomu pouhé dva roky, co byla Madona odkryta pod velkoplošnou přemalbou a po znovuoobnovení pak oslavována jako předmět místní chlouby. Alžběta Reichensteinská († 1486), poslední abatyše kolínského ceciliánského kláštera, zadala namalování obrazu krátce před polovinou 15. století tehdy přednímu kolínskému malíři Stefanu Lochnerovi. Podle erbů v dolních rozích obrazu a podle oděvu ji jasně rozpoznáme, jak klečí u nohou královsky oděné Matky Boží. Latinská modlitba, kterou čteme nad abatyší na mluvící pásce, je věnována starosti o život na onom světě: „Líbezná Panno, vypros mi milost u svého dítěte. Stůj při mně, abych na tě hleděla a nalezla pak s Tebou pokoj bez konce.“ Adresátka prosby uprostřed upoutává veškerou naši pozornost jako imaginární zjevení. Její monumentálně půvabná postava plní neskutečné místo, které se nachází v rozpětí mezi kvetoucí loukou, skvostnou oponou a atmosférickou dálavou nebes. Na pravé paži nese Maria malého Krista, který žehnajícím gestem zaslibuje naplnění Alžbětiny prosby. Bůh Otec, holubice Ducha Svatého a sbor andělů vyjevují na svých mluvících páscích verše ze Starého zákona, které předpovídají božskou lásku, panenství i sídlo Páně. Jsou převzaty z mariánské modlitby a z oficia za mrtvé a svorně odkazují k funkci obrazu: k chvále Marie a k posmrtné památce abatyše Alžběty. Skrze pohledy obou andělů nahoře nad oponou, které upoutává Alžběta a prostor před obrazem, je zakotven vlastní nadčasový děj jak do Alžbětiny přítomnosti, tak i do přítomnosti diváka obrazu. Základní tón ději udává fialka v levé ruce Matky Boží: představuje pokoru. Úsilí o ni platilo za ideál např. ve spisech *devotio moderna*: „Pokorného Bůh chrání a osvobozuje; pokorného Bůh miluje i těší; k pokornému lne; pokornému věnuje velikou milost a pozdvihne jej z ponížení ve slávu; pokornému odkryje svá tajemství; povlovně jej k sobě přitahuje i zve. Pokorný, který na sebe vzal potupu i hanbu, spočívá v pokoji, neboť je zakořeněn v Bohu, nikoliv v marnosti světa.“ (Tomáš Kempenský)

Sv. Kolumba na procesním praporu

Sv. Kolumba, Kolín nad Rýnem, 1764, olej na plátně, hedvábný damašek, 140 × 134 cm

Ve sbírce Kolumby se uchoval pro Kolín jedinečný soubor sedmi barokních procesních praporů, které si zřejmě objednalo náboženské bratrstvo sv. Kolumby (Joachim Oepen) v roce 1764. Do každého praporu z rudého hedvábného damašku je doprostřed všita plátěná kartuše, která je z obou stran pomalována výjevy ze svatých událostí v otevřené krajině. Vedle kolínských svatých – Uršuly, Petra a Tří králů – zachycuje výjev zvěstování, sv. Josefa, Krista Spasitele, Královnu nebes Marii, sv. Annu, Kateřinu a Barboru, jakož i jednu sv. abatyši a jednoho sv. biskupa. Sedmá vlajka je poněkud větší. Její zdobení dává tušit, k čemu byl soubor vlajek určen. Na jedné straně uctívají andělé hostii v monstranci – to by ukazovalo na náboženské bratrstvo –, na druhé straně je sv. Kolumba na oblaku vynášena do nebe. Její – u merovejského královského dvoru pěstovaný – kult byl do Kolína zanesen pravděpodobně svatým biskupem Kunibertem (cca 626–648). Centrum její úcty se původně nacházelo v Sens, kde jsou uchovávány její ostatky jakožto údajně knížecí dcery ze Saragossy. Podle legendy si odmítla vzít za muže syna císaře Aureliana. Za to byla uvězněna v nevěstinci a nakonec – poté, co se nezdařilo její upálení – byla roku 273 zbičována a státa. Jejím atributem je medvěd, který ji prý zachránil, když byla napadena násilníkem, aby nebyla připravena o nevinnost. Zatímco se malby souboru praporů podivuhodně zachovaly – navzdory dešti, kterému byly jistě tu a tam během procesí vystavovány –, látka samotného praporu byla velice poškozená, takže ji bylo nutné nahradit. Díky finanční podpoře Nadace Renaty Königové bylo možno znovu utkat hedvábný damašek podle originálu na tradičních ručních stavech tak, aby velmi kvalitní kartušové malby byly zase adekvátně zarámovány a celkový soubor se znovu zaskvěl ve své původní nádheře.





Sv. Mikuláš

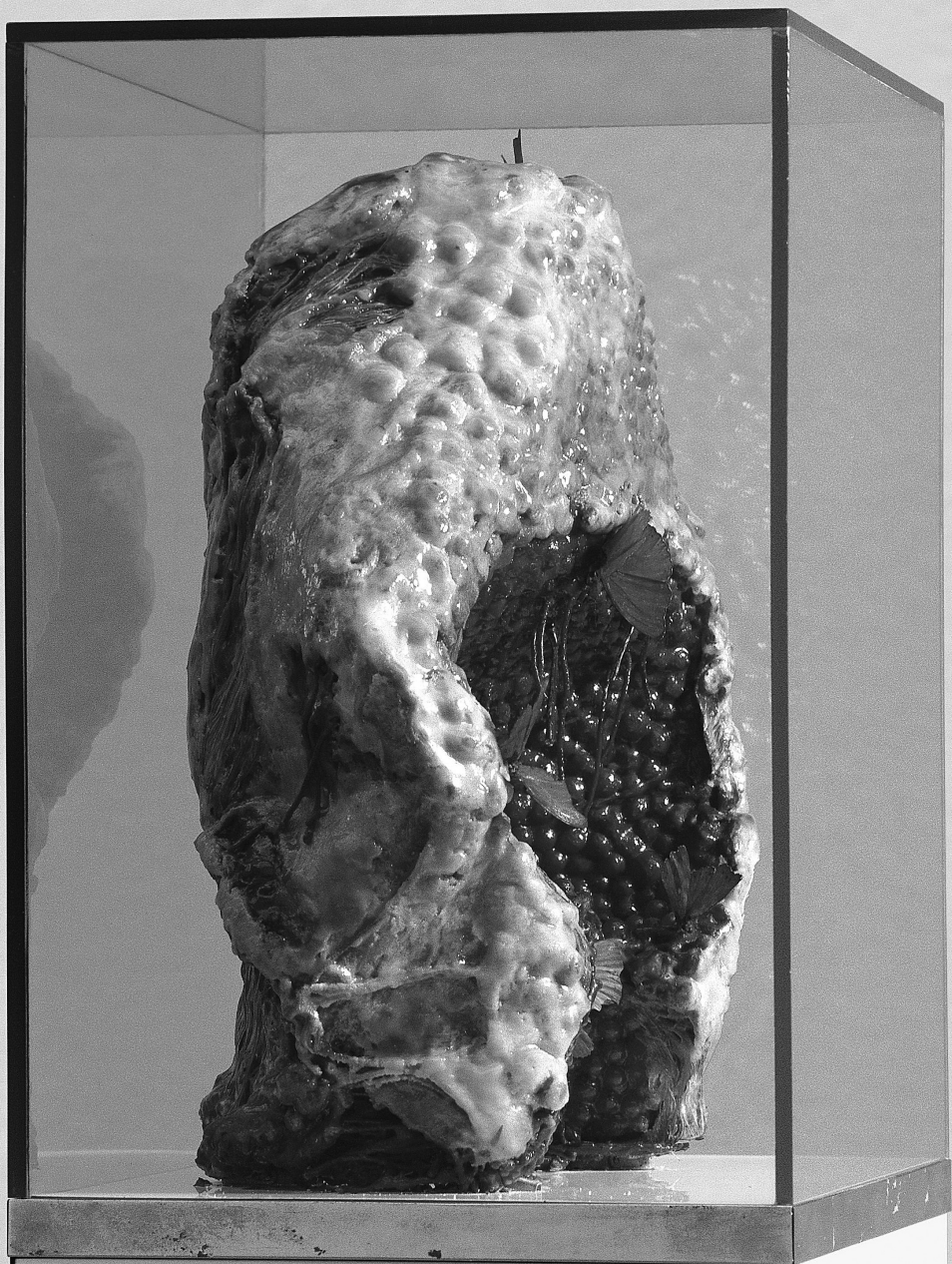
Kolín nad Rýnem, okolo roku 1320, ořechové dřevo s barevným rámem, 78 cm

Figura sv. Mikuláše vznikla v první polovině 14. století, kdy byly kolínské řezbářské dílny neobyčejně produktivní. Busty, ve kterých se uchovávaly ostatky 11 000 panen, se vyráběly téměř sériově. Vystavovaly se pak v kolínských kostelích a vyvážely se i do jiných evropských zemí. Podobně nesčetné jsou dochované kolínské sedící madony, ke kterým se přičlenili i někteří svatí biskupové, vyrobení podle podobného modelu. Díla byla zhotovována podle poměrně jednotného rozvrhu – přirozeně v nespočetných variacích –, což však nemělo dopad na jejich kvalitu. Zarámování bylo provedeno listrovou a sgrafitovou technikou, plasticky zformovanou základovou hmotou se vsazenými kameny, a to s nadobyčejnou virtuozitou. Sv. Mikuláš skýtal malíři díky svému vícevrstevnatému složitému liturgickému oděvu i díky scénérii, která ho obklopuje na podestě, pole bohaté jemné tvůrčí práce. Ne všechny kolínské řezbářské figury 14. století jsou takto neobyčejně detailně vymalovány. Objednavateli se zdála zvýrazněná slavnostnost stejně důležitá, jako bezchybná identifikace se světcem. Biskupská hůl v levé ruce prozrazuje úřad. V blízkosti soklu vidíme na leskle stříbrném podkladě scény z legendy o sv. Mikuláši. Zleva doprava vidíme, jak světce zachraňuje loď se třemi muži na moři, dále pak obstarává třem dcerám zchudlého šlechtice potřebné věno a zachraňuje tři neprávem odsouzené rytíře před popravou. Boční desky trunu se bohužel ztratily. Na jejich zbylých fragmentech je možné rozpoznat arkády, pod kterými stojí řádové sestry. Jejich oděv však bohužel nelze jednoznačně přiřadit k žádnému konkrétnímu řádu. Obě řádové sestry se obracejí ke třetí postavě, která už ale není dochována. Nejedná se tedy o donátorky, nicméně poukazují na původní umístění sochy v ženském klášteře.

Antonio Saura: *Crucifixión***1959, olej na plátně, 162 × 130 cm**

Práce Antonia Saury se pohybují mezi vědomou předmětností a deformující abstraktností afektivního způsobu malby, mezi spontánním pohybem, ve kterém se malba uvolňuje, a bezčasým upevněním ve statické obrazu, mezi tradičním obsahem zvolené formy a reflexí techniky malby. Paleta jeho tematických struktur je omezená. Ty udávají tvar, s jehož pomocí malíř kontroluje svůj vznětlivý způsob malby. Struktury ukřižování se přibližuje zvencům, od rohů. Černé nepravidelné obdélníkové plochy vymezují tvar kříže, jehož centrum je ohraničeno rychle taženými liniemi. Kolem středu ztvárnil Saura v různých stupních abstrakce postavu ukřižovaného: beztvará hmota hlavy, sevřená ohraničujícími poli; na plátno přitisknuté ruce; pohlaví ve tvaru šípů; široké klouby, paty a palce u nohou – nohy nahrubo položené. Obrazová řeč a její symbolika je tu dvojznačná. Černé plochy rohů je možno číst jako pole abstraktní kompozice či jako pozadí předmětného kříže. Jinak je tomu u rukou: ty jsou přímými „vyobrazeními“ – otisky, jejichž zobrazení je však zpochybněno dvojítm použitím pravé ruky. Tato reflexe umělecké řeči není procesem, který by se byl odehrál v umělcově mysli a který by nám byl jednoduše prezentován v hotovém obraze. Způsob nalézání obrazu rozpoznáváme v průběhu akce malby: v zachycení tematické struktury rozvíjející se ve směru od rohů obrazu; vidíme místa vícekrát přemalovaná, která zpřesňují tvary; teprve po položení nohou následovalo omezení středového pole, což dělá dojem, jako by nohy byly „zavěšeny“ a pohupovaly se jako údy nějaké loutky na vlascích. Právě zde se ukazuje napínavá dvojznačnost Saurovy malby. Když si zvolí strukturu jako formální rastr pro reflexi malby, přijme tak zároveň její vazbu na určitý obsah, který je určován tradicí. Právě v případě Ukřižování se od toho malíř nemůže a ani nechce osvobodit: vztaženo k člověku se z obrazu stává obecné znázornění lidského utrpení, aniž by musela být potlačena historická událost spásy, zkoncentrovaná v této formě obrazu. Právě naopak – je tu zpřítomněná.





Paul Thek: *Meat-sculpture with Butterflies*
1966, vosk, plexisklo, resopal (laminát), 51,5 cm

Paul Thek byl cestovatelem mezi světy: v zeměpisném prostoru (mezi Evropou a Amerikou), v prostoru kosmických obrazů, mezi znovuoobjevováním mytického vědění z časů zašlých až do současnosti. Zřekl se vědomí statické identity ve prospěch pracovní i životní představy neustálé změny a vývoje. To pak manifestoval ve svých prostorových „Environments“, které na výstavách denně měnil do procesuálních děl, „Works in progress“, do uměleckého díla jako procesu. Návštěvníkovi se tak naskytovaly rozmanité příležitosti k novým úvahám nad předlohami, smysluplností vlastního existenciálního porozumění. Z jednoho takového celku, totiž z práce, kterou realizoval v letech 1971–1972 v Moderna Museet ve Stockholmu a která nesla název *Pyramid / A Work in Progress*, pochází jedna dochovaná část, kterou v Kolumbě vystavujeme: na stropě visící *Fishman in Excelsis Table*. Theka zjevně vedlo nadšení pro procesy v jižních zemích, při nichž se před očima na ulici přítomných lidí nesou relikviáře s ostatky, jakož i staré obrazy hodné uctívání, až k takovým procesuálním uměleckým formám, že mohl klidně prohlásit „Art is Liturgy“, „Umění je liturgie.“ Svě instalace, které zabíraly veliký prostor, občas vztahoval – a to i tematicky – na největší svátky církevního roku, které chápal jako konstanty dávající impuls uprostřed toku času ke vzpomínce na Boží vtělení, smrt i vzkříšení neboli k imaginacím rozkvětu a růstu, zániku i nového začátku. Thekova návštěva kapucínských katakomb u Palerma v létě roku 1963 se stala klíčovým zážitkem pro jeho tvorbu. Napsal o ní: „Doufám, že v mém díle žije nevinnost barokních krypt, které jsem navštívil na Sicílii. Působí tak úchvatně, že se člověk nejprve stáhne, pak však jimi prochází úplně uchvácen. Asi 8 000 mrtvol – žádné kostry, nýbrž skutečné mrtvoly – zdobí stěny a v chodbách stojí nespočetné rakve s okny. Jednu rakev jsem otevřel a uchopil jsem něco, co jsem nejprve považoval za kousek papíru: odhalil jsem však, že držím kus vysušeného stehna. Cítil jsem se zvláštním způsobem uvolněně. To, že lze těl – stejně jako květin – užít k výzdobě prostoru, mě fascinuje. Přijímáme sice na intelektuální úrovni skutečnost, že i my jsme předměty, ale přijmout to i pociťově může člověku zprostředkovat opravdové štěstí.“ (Gene R. Swenson) Dojem z tohoto zážitku se projevil na množství *Meat-Pieces* (kousků masa) z pomalovaného či obarveného vosku, které vznikly v následujících letech a které jsou uloženy v různých „boxes“ jako v prosklených relikviářích, jsou poseté motýly nebo jen potažené hustými, zdobícími a zároveň chránícími blánami z jejich trpytících se křídel, což vede k mnohoznačným asociacím. Tento zážitek opět otevírá pohled na procesualitu: trpělivé čekání přírody zanechává lidská těla v jejich smyslové, zakusitelné podobě jako za jejich života,

takže tu zůstávají jako kvetoucí doklady životní radosti. Současně se tak stávají působivými artefakty prostoru, které čekají na vykoupení. Jde o prostor průchodu, transcending proces ve stavu čekání, který má účast jak na životě, tak na smrti, přičemž jeho trvání je neodhadnutelné.

Paul Thek: *Fishman in Excelsis Table*

1970–1971, dřevěný stůl, latex, vosk aj., 75 × 90 × 239 cm

I vznášení je stavem očekávání; v něm se setkávají protikladné síly a umožňují trvání rovnováhy – jedinečný moment ještě nerozhodnutého se rozprostírá v očekávání změny, v čekání na vysvobození z tohoto stavu. Vznášení se mezi pocitem klesání – a nebo snad přece jen spíše vystupováním? – to odpovídá dílu *Fishman in Excelsis Table* ve smyslu rytmicky a obsahově příbuzného verše ze začátku *Gloria* z mešního formuláře, který pojmenovává to, co se děje nahoře: Pod velkým pracovním stolem vidíme odlitek přivázaného těla mladého muže. Ruce má nad hlavou natažené. Oči má zavřené a ústa otevřená. Vznáší se či se noří právě v oné rovnováze mezi klesáním a stoupáním, ve stavu – s konečnou platností ještě nerozhodnutém – napětí mezi smrtí a životem, ale v přechodu z jednoho stavu do stavu druhého: okamžik přechodu jako proces. Kolem něj krouží ryby, které ho doprovázejí a nesou a jako v mytologiích jej přátelsky zachraňují před utonutím; obklopován vodními řasami, spleť drátů a mřížemi, péry, dřevy a kovovými pásy – bohatstvím, které sem naplavilo moře a které se tu usadilo. Odchlíplé a visící pruhy látek dávají nahlédnout, že narůžovo obarvený odlitek tak živě působícího těla není posetý jizvami navozujícími dojem brutality, nýbrž je obložen nespočetnými voskovými kousky masa, které jsou rozloženy i na ostatních předmětech kolem. Vybavují se nám mytologické příběhy a zkušenosti. Vzpomeneme na uzdravující a život zachovávající síly kousků masa, které se kladly na rány. Rozpoznáváme narůžovo obarvené dráty a kabely, které vedou kousky masa jako cévy, které garantují zachování života, který jimi proudí. Jako šok působící zážitek z tohoto sugestivního díla v nás zanechává dvojnásobný pocit. Proměňuje se spolu s protichůdnými pocity, které vyvolává obraz viditelného masa na lidském těle: jako znamení zranění, smrti a jako působivá záruka života. Možná právě kvůli ambivalenci, kterou obsahuje princip transitu, nás zneklidňují a zároveň fascinují Thekova díla, realita těchto věcí, jejich působivá přítomnost a jejich dýchající blízkost, se kterou musí být člověk připraven se vyrovnat v bezprostřední zkušenosti anarchické obsese smyslového vnímání.





Paul Thek: *Portable Ocean*

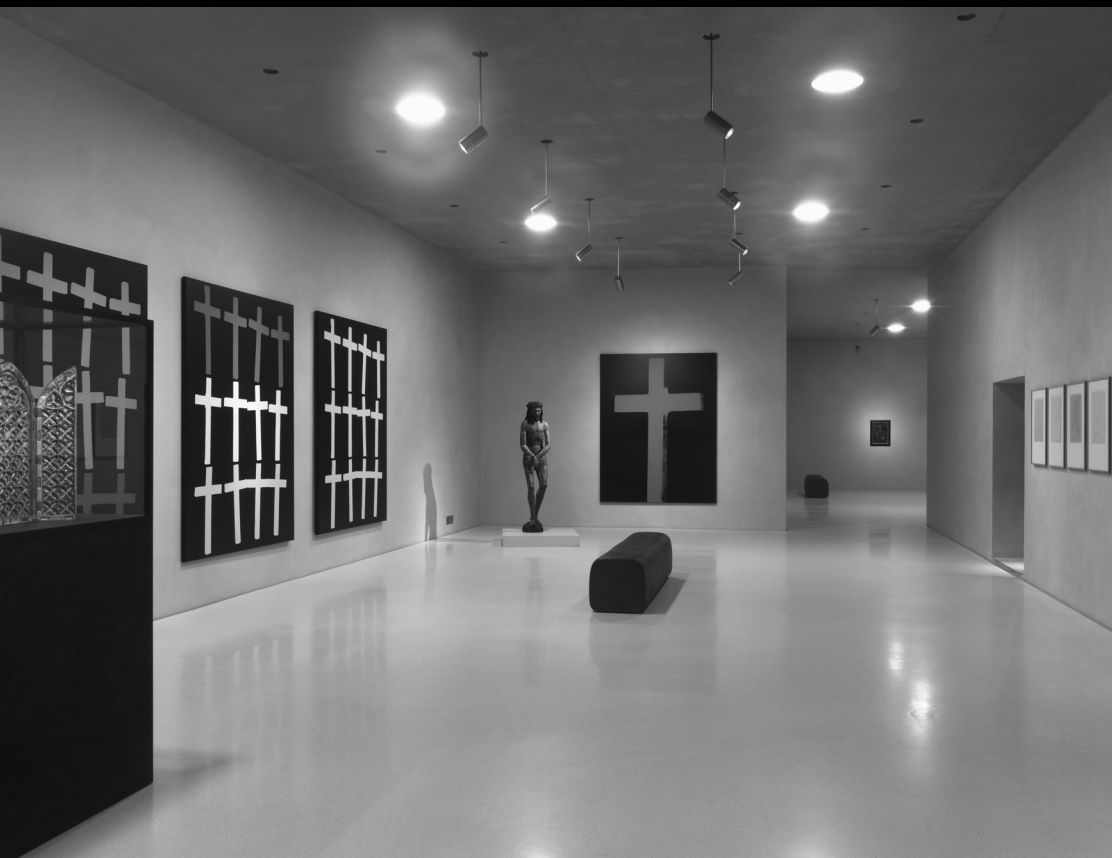
1969, vůz se stavebnicí, dřevo, modrobílý lak

Modře nalakovaný vůz plný dílů ze stavebnice je tažený kometou. Tento *Portable Ocean* – *Přenosný oceán* Američana Paula Theka jsme vybrali za leitmotiv architektonické soutěže na novou Kolumbu – novostavbu diecézního muzea v Kolíně nad Rýnem. Tím mělo být řečeno víc, než kolik by kdy mohl vyjádřit zadávací text soutěže. Úkolem soutěže totiž bylo poskytnout umění domov na historicky významném místě. To jednak předpokládá, že soutěžící pochopí charakter místa jako něco podstatného v protikladu k pokračující tendenci sjednocování a typizace, a jednak že bude více důvěřovat smyslu konfrontace se samotným uměním, tedy že nepojme umění jen v jeho materiální existenci. – *Portable Ocean* sestává z jednoduché dětské hračky. Vztahuje se jak ke stavitelství, tak ke hře. Obojí patří dohromady patrně proto, že při hře je člověk materiálu nejbližší, protože z materiálu dokáže odvodit formu odpovídající jeho přirozenosti. Vůz s díly ze stavebnice je skladem spousty jednotlivých částí, které jsou tvůrčí síle k dispozici jako materiál. Vyprázdnit vůz znamená spočinout, abychom v kladení vrstev kamenů mohli něco postavit a nalézt odpovídající tvar. – U toho by i zůstalo, kdyby nebyla k vozu jako na oprati uvázána kometa a kdyby modrobílé lakování nespojovalo vůz, stavebnici a hvězdu v celek, který je díky svým nestálým vlastnostem zcela v protikladu k spočívající statické stavbě. Jde o protiklad, který je tu s lehkostí vyřešen. Pohnout s oceánem: Bude to možné i v Kolumbě? Podaří se uchopit existující výrazné prvky místa a definovat ho v budoucnosti tím, že se jeho dějiny precizují v konfrontaci s uměním a dál se rozvinou jako „žijící muzeum“? Podaří se sloučit prvky stávajícího se zbytky toho, co zaniklo, a zároveň stvořit něco nového, co by se dohromady vnímalo jako celek, a nikoli jako soubor nespojitých částí? Bude architektura působit přirozeným dojmem a poskytne zároveň otevřené prostory, ve kterých by se mohlo vystavovat umění? – V díle *Portable Ocean* se podařilo umělecky přemostit jednoduchým způsobem a s jednoduchými prostředky takovéto protiklady mezi realitou a ideálním nárokem. Jeho poezie, pomocí které uvolňuje fantazii, spočívá na preciznosti a jednoduchosti prostředků, jejichž celek se stává uměleckou řečí. Toto kritérium by mělo platit i pro architekturu, po které se požaduje, aby byla uměleckým dílem.

Andy Warhol: *Cross / Crosses*

cca 1981–1982, síťotisk na akrylu na plátně, 228 × 178 cm

Matoucí hra, sem a tam – v člověku to vzbuzuje dojem, jako by přímo navzdory technice zhotovení vystupoval veliký šarlatově rudý kříž z černoty, jako by přímo z temnoty žhnul. Tento kříž jakožto jednotlivé znamení tak získává cosi neuchopitelného, cosi nepřijatelného, jako by mu bylo ponecháno něco z jeho původní symboličnosti. Ještě komplexnější se pak zjevují další obrazy, každý po dvanácti křížích, vystínované, pootočené, které lze nahlížet prostorově i plošně zároveň. Jsou seřazeny ve stoupajících i klesajících řadách, v odstupech či ve vzájemném dotyku, jako by tancovaly. Jako libovolně variabilní řada narativních prvků připomínají vyňatý úsek z vojenského hřbitova. Na druhé straně se však tato živost duší v mřížové struktuře, vlastní všem těmto obrazům. Poznáme tu typickou Warholovu barevnost, srovnatelnou s komerčními reklamními nabídkami – barev, jak je komu po chuti. Každý obraz zůstává obrazem pro sebe, a přesto zůstává plochou ornamentů nekonečného raportu – jako vrchol trivializace motivu a současně kulminující posedlost, s níž se toto znamení udržuje v povědomí. V takovémto receptivním mechanismu ztrácí znamení kříže svou identifikační symboliku a proměňuje se v nekonečně se opakující ozdobný motiv. Redukce na povrch světa, její vyprázdněná zploštělost demonstrují proces trivializace starobylých znamení, která předtím byla obdařena závaznými významy a symbolikou. Opakování a mnohost tedy nevedou jen k jejich většímu poznání, nýbrž také k vyprázdnění původního obsahu. Warholovy obrazy podtrhují význam kříže tím, že s ním pracují jako s motivem kolektivní paměti, a ukazují proces, kterým se právě jeho kvalita ztrácí. – Faktor multiplikace hrál jistě svou roli mnohem dříve. Kousky pravého Kristova kříže byly dováženy ze Svaté země na Západ a zde pak doplňovány do drahocenných a bohatých křížů. Zpráva o nálezu pravého kříže císařovnou Helenou, matkou Konstantina Velikého, vedla ještě u pozdněgotických deskových obrazů ve scéně zkoušky na Golgotě k nejrůznějším složitým abstraktním kompozicím přes sebe kladených křížů. Na mysl nám vytanou i suprematické kresby a obrazy Kazimíra Maleviče s jeho vzpomínkami na způsob zdobení oděvů světců na ikonách. Náboženská tisková grafika 19. století zbavuje svými obrazy, k jakým patří např. *Sladký spánek Ježíšův*, Kristovo vykupitelské dílo jeho pašijové dramatiky a nahrazuje ji idylickou dětinskou romantikou, což, spolu s masovým rozšiřováním, nedosahuje původního teologického i náboženského nároku symbolu kříže. Zde se projevuje ztráta precizní a závazné obsažnosti, kterou právě Warhol se svými obrazy v různých motivech a kontextech ukazuje.





Slonovinový krucifix

Porýní (?), 3. čtvrtina 12. století, slonovina se zbytky polychromie, 54 cm

V roce 1999 se po dlouhém vyjednávání podařilo zakoupit románský slonovinový krucifix, který do té doby vlastnil kníže Oettingen-Wallerstein. Dílo okouzluje svou velikostí a neobyčejnou kvalitou. Plasticky měkká zaoblení na Kristově těle mu propůjčují tichou přítomnost, zatímco graficky precizní ztvárnění vlasů a očí pregnatně zprostředkovávají obraz člověka, jenž po překonaném utrpení opustil náš čas. Toto napětí mezi přítomností a nepřítomností, mezi životem a smrtí přenáší historickou událost Kristova ukřižování uměleckými prostředky do nadčasové aktuality. Přímé paralely bychom v dějinách umění marně hledali. Stylisticky ukazuje spojení plastických a grafických prvků do první poloviny 12. století, přesto však musíme kvůli poněkud svéráznému členění bederní roušky vznik datovat až k roku 1160. Slonovina a vůbec slonovinová díla byla v té době vzácná, a tak nás chybějící paralely ani nepřekvapují. Objednavatel díla musel disponovat velkým jměním, aby si mohl tento materiál vůbec dovolit. Spolu s již ztraceným křížem dosahoval mohutný corpus takové velikosti, která patrně vyhovovala spíše nějakému církevnímu prostoru, nikoliv tedy soukromému. Znamky opotřebení na nohou a bederní roušce a stopy sazí svědčí o intenzivním uctívání dotyky a polibky a o osvěcování svícemi. Vlastní místo úcty neznáme. Svou neobyčejnou kvalitou není dílo přiřaditelné k žádné lokalitě, která by ulehčila určení místa zhotovení či používání. Typ figury je poněkud starobylý a zapadá do tradice ottonského Gerova kříže (katedrála, Kolín) a do tradice rýnsko-maaských slonovinových desek ze 12. století. Je-li původním domovem krucifixu Porýní, musel se odtamtud nějak – nejspíš v časech sekularizace – dostat do Švábska. Tam je také poprvé historicky zdokumentován v dopise knížeti Ludvíkovi z 30. prosince 1816, kde se dočteme, jak tuto figuru Krista augsburský mechanik a optik Christoph Caspar Höschel vychvaluje, chtěje ji totiž prodat: „Mám i umělecký kousek ze slonoviny – Krista ukřižovaného [...] bez vady, bez praskliny [...] velikou zajímavost! Mnoho umělců a znalců umění, kteří figuru spatřili, ji neobyčejně obdivovali.“ Získat tento krucifix se podařilo jedině díky podpoře Zemské kulturní nadace, zmocněnce spolkové vlády pro záležitosti kultury a sdělovacích prostředků, Nadace pro zemské umění a kulturu Severního Porýní-Vestfálska, Nadace Alfrieda Kruppa v Bohlen, Halbašské nadace i soukromých mecenášů.

Jannis Kounellis: *Tragedia civile*

1975, stěna pokrytá lístkovým zlatem, dřevěný věšák,
klobouk a kabát, olejová lampa

Vstoupí-li návštěvník do severního kabinetu muzea Kolumby v Kolíně, je bez váhání přitahován velkou zlatou stěnou. Pokrývá svým vzácným leskem celou plochu. Je vytvořena z lístkového zlata, jehož živý třpyt propůjčuje ploše taju-plnou hloubku. Mysticky působící stěna návštěvníka ihned fascinuje. Vzbuzuje asociace, které připomínají svaté stromy nebo obrazy. Než se ale pozorovatel může ztratit v zlatém lesku, je hned vyrušen. V cestě mu stojí věšák umístěný do prostoru. Stojí před zlatou stěnou a ruší. Kromě svého umístění nevykazuje žádné umělecké zpracování. Je to jen obyčejný dřevěný věšák, jak ho známe z kaváren. Na dřevěných háčích visí kabát a klobouk. To je všechno. Kabát i klobouk mají svá nejlepší léta za sebou, působí omšele, prověšeně. K podivuhodnému zlatu nevzniká na první pohled žádný vztah. Proč tam ten starý věšák, takový nicotný kus nábytku, stojí? – A skutečně bychom věšák mohli lehce zvednout a odnést. – Slouží přece jen k tomu, aby někam člověk odložil svůj kabát, případně i klobouk.

Jak často jsme k již udělali a stále děláme. Přijdeme do místnosti a pověsíme si věci na věšák, při odchodu znovu saháme po svém kabátu... Celý život to tak chodí. Tady ale jeden kabát a jeden klobouk zůstaly viset. Visí před zlatou stěnou. Ne zrovna lehce snesitelné napětí mezi mysticky působícím zlatem plochy a služebným kusem nábytku je zjevné. Pozorovatel se přibližuje zlaté stěně a postaví se vedle věšáku na šaty. Zlato se třpytí a svítí. Plocha se leskne a rozmlženě zrcadlí obrysy pozorovatele. Možná i on má na sobě kabát. V hloubce zlata se spíš tuší, než aby se přímo viděl. Stojí vedle dřevěného věšáku, stojí v prostoru. Přemístitelný kus nábytku, kabát, klobouk s ním mají něco společného, zastupují ho před třpytící se stěnou.

Co zůstane? Co pomine? Prchavost lidského života visí v šatně, kabát, se kterým člověk prochází životem, klobouk, kterým se člověk chrání před větrem a počasím. Zůstane to u této prchavé pomíjivosti? Zlatě se lesknoucí stěna, ve které se jemně zrcadlí návštěvníci i šatna, probouzí otázky. Dokáže dodržet, co přece zjevně slibuje, totiž že život člověka má významuplnou hloubku? Nebo je v jejím lesku bolestivě cítit pomíjivost života, a to až do tragické karikatury?

Teprve o hodně později objeví pozorovatel olejovou lampu. Je připevněna k boční stěně, ční do prostoru. Připomíná věčné světlo, jaké visí před svatostánky. Olejová lampa zesiluje napětí. Je to jen sakrálně působící světelná nádoba? Rozsvěcuje se a vypíná se jen, aby měl člověk v šatně světlo? Nebo vědomě přistupuje na hru významů, které vyzařuje zlatá stěna? Jannis Kounellis, řecký umělec žijící



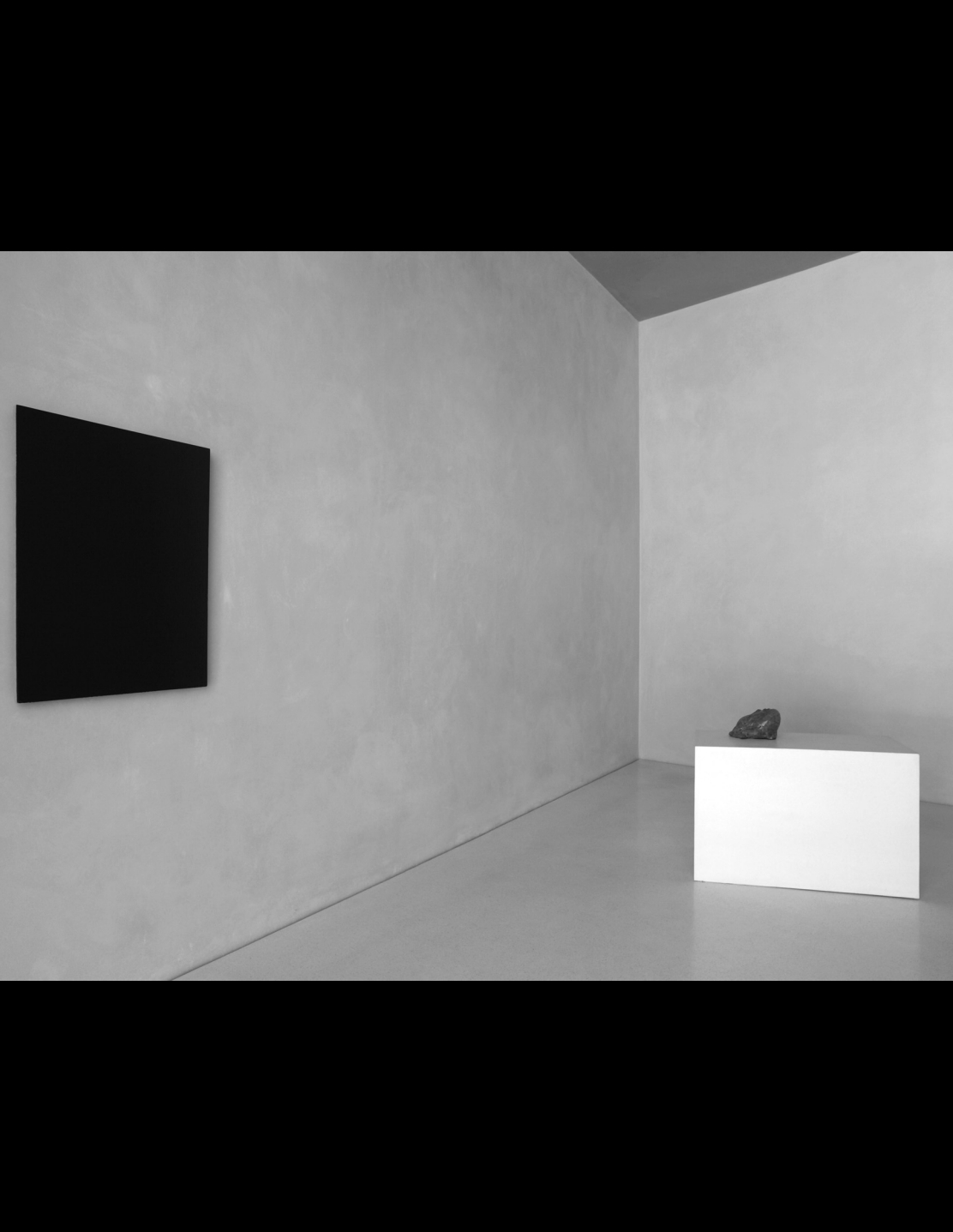


v Itálii, vytvořil tuto instalaci v roce 1975. Dal jí název *Tragedia civile*, měštanská tragédie. Smíme si pod tím představit touhu člověka po odhalení svého významu, smyslu vlastní existence tváří v tvář pomíjivosti a nestálosti? Není sama tato instalace otiskem této bolestné touhy? Za pojmem tragédie, který zvolil Jannis Kounellis, lze tušit ztroskotání, neúspěch. Je lidská námaha v kultuře a náboženství odsouzena k nezdaru, protože ani kultura, ani náboženství nakonec nemohou dodržet to, co slibují? Je to obojí jen lesk, který se vznáší nad pomíjivostí lidského života? Nebo se stávají záležitosti, které člověka ženou sem a tam, tragédií vzhledem k věčnosti? Jsou to všechno bezvýznamnosti, ve kterých se člověk může ztratit, aniž by nahlédl do zlatého dna života? Další a další otázky. Instalace nedává žádnou čitelnou odpověď. Uvolňuje přemýšlení, zrcadlí ve třpytu lístků zlata člověka s jeho rozpolceností i velikostí.

Když opustí návštěvník Kolumbu, ponoří se do obchodních ulic velkoměsta, prochází jejich hlukem, překříží nablýskané vánoční trhy. Jen s námahou prochází zahuštěným konzumem a jeho přeslazenou vánoční pomádou. Pořád dokola znějí ty samé vánoční koledy, až už je v den svátku nikdo nebude vnímat. Bude tento advent opět jen představením měštanské tragédie, která oslavuje jen okouzující lesk bezobsažné sentimentality? Dokáže se prosadit zlaté zářící dno vánoční slavnosti se svou hloubkou proti lacinému komerčnímu výprodeji? Bude třeba vrátit se do Kolumby před zlatou stěnu a postavit se vedle věšáku s kabátem a kloboukem a tam vydržet dlouhý pohled do zlatého dna.

Z německých originálů, pocházejících z pera kurátorů Kolumby, publikovaných IN:
Auswahl Eins. Köln, Kolumba 2007 a *Auswahl Zwei*. Köln, Kolumba 2010,
 vybral Norbert Schmidt a přeložil Adam Balcar.

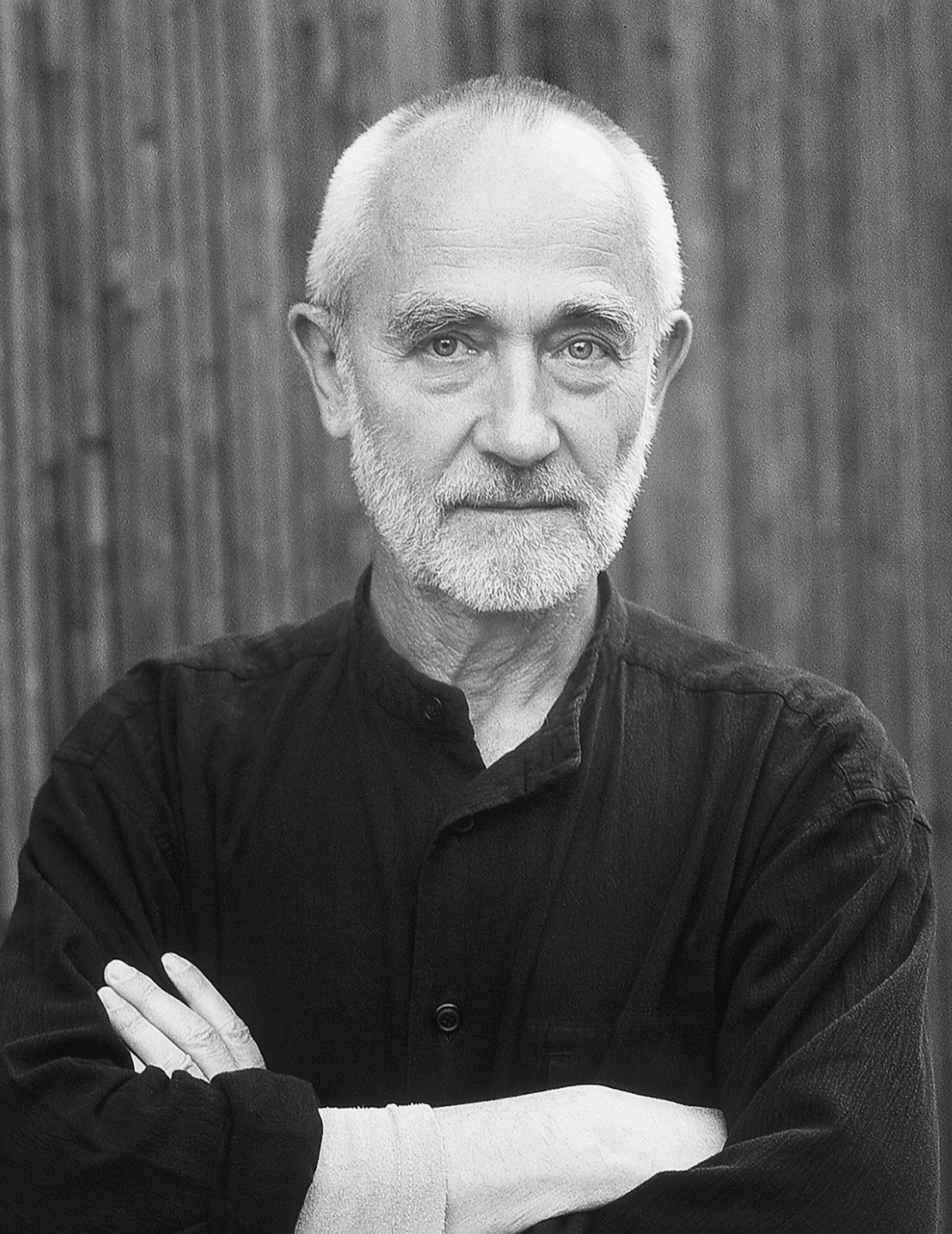
Poslední text s původním názvem
 „Gold und Garderobe. Eine Betrachtung zum 1. Advent. –
 Zlato a šatna. Rozjímání k 1. neděli adventní“ Josefa Sauerborna,
 publikovaný IN: *Kirchenzeitung Köln* 48/2007, s. 17,
 přeložil Norbert Schmidt.











Kdyby se uskutečnilo všechno, co jsem plánoval, nebyl bych tak šťastný

Rozhovor s architektem Peterem Zumthorem

Měl jste jako kluk nějaké sny, čím byste chtěl jednou být?

Neměl jsem nějaké zvláštní sny. Ale mezi svým patnáctým a dvacátým rokem života jsem to měl velice těžké, protože můj otec chtěl, abych převzal jeho truhlárnu a stal se výrobcem nábytku. Musel jsem to dělat, i když jsem nechtěl. Počátek mé kariéry byl proto takřikajíc útekem od mého otce. Až teprve nyní z odstupu vidím, že jsem se přesto mnohému naučil.

Na začátku vaší přednášky v Praze jste nechal hrát současnou hudbu. Patří mezi zdroje vaší inspirace?

Mé prameny inspirace přicházejí odevšad. Zajímá mě vlastně všechno. Ještě jsem se v životě ani sekundu nenudil. To znamená, že se se mnou můžete začít bavit o všem a během tří minut už mám o věc zájem. Miluji pozorování života. Někdy mě napadá, že celý svět je pro mě jakýsi architektonický model.

Co bylo první velkou architektonickou inspirací ve vašem životě?

Když se nyní ohlížím, nevidím jednu inspiraci, ale vidím něco, co bylo v době, kdy jsem byl ještě kluk, zcela samozřejmé: totiž ono vyrůstání v řemeslnické rodině, kde si lidé vše dělají samozřejmě sami. Můj otec vždy říkal: My Zumthoři všechno umíme a všechno si uděláme vlastníma rukama. První inspirací byl tedy tento způsob práce.

Odkud vlastně pochází příjmení Zumthor?

Představte si bránu – Tor – a tam u brány – zum Tor – bydlí Zumthoři. Jednou jsem hledal a objevil, že již ve 13. století existovala v Bazileji jakási Agnes Zumthorová.

Co vás dál ovlivnilo?

Uměleckoprůmyslová škola, škola užitého umění – dnes se nazývá Vysokou školou tvorby. Škola byla organizována podle vzoru Bauhausu. Když jsem tam byl v přípravném ročníku, chtěl jsem hned do specializované třídy. Ale dnes jasné vidím, že to podstatné byla právě tato příprava. Učitel nám tam hned prvního dne řekl: „Škola se sice nazývá Uměleckoprůmyslová škola, ale to nemá s uměním nic společného! Ne, že si teď budete myslet, že z vás všech budou umělci!“ Učili jsme se zde kreslení, vidění, barvu, formu, písmo atd. Tedy řemeslo, nahlížení věcí, základy tvorby. To považuji za základní. Stejně tak základní jako zhotovování věcí, kterému jsem se tenkrát naučil od svého otce.

A co následovalo potom?

V sedmdesátých letech přišla politická fáze. Tehdy mnozí z nás snili o nové společnosti. To ale nebyl váš reálný komunismus v Československu, to byl náš neokomunismus, rok šedesát osm. V této politikou poznamenané době se tvorba stala nedůležitou. Bylo dokonce zapovězené o tvorbě mluvit. Podle Marxe jsme chtěli nejdříve změnit základy společnosti. Znáte to: princip základny, princip nadstavby... To byla tenkrát naše filozofie.

Okolo roku 1979 přišla zase velice napínavá architektonická doba. Najednou tu byli lidé jako Martin Steinmann, Stanislaus von Moos, vydával se časopis *Archithese*. ETH v Curychu byla první univerzitou, která povolala Alda Rossiho, aby zde učil. Četli jsme knihu *Dějiny města – L'Architettura della Città*. Možná ještě důležitější byla pro nás Rossiho autobiografie, nádherná kniha, kde popisuje, jak vlastní obrazy ovlivňují samu architekturu. Tedy znovuzavedení dějin do architektury, které předtím klasická moderna odmítla. Skrze knihu *Learning from Las Vegas* jsem se z Ameriky naučil kritické revizi architektonických ideologií moderny. To vše dohromady tvořilo nesmírně napínavou a soustředěnou architektonickou atmosféru. Pro nás ve Švýcarsku to byla skvělá doba, doba nového počátku.

V časopise *Archithese* jsme – Herzog, Quarella, Diener, Michael Alder a jiní – publikovali a diskutovali naše první, většinou drobné práce. V oficiálních architektonických časopisech otiskovali starší architekti své obrovité projekty, ale nás to nezajímalo.

Ve Švýcarsku sedmdesátých let už nebyla architektonická scéna obsazena silnými postavami. Byl tu jeden starší architekt, Ernst Giesel, žák Alvara Aalta, kterého jsme respektovali. Tenkrát v padesátých a šedesátých letech jsme tady ve Švýcarsku byli silně ovlivněni skandinávskou architekturou.

A dnes jsou zase mnozí ovlivněni švýcarskou architekturou. Skoro každý český architekt byl někdy ve Švýcarsku...

Vidíte, tenkrát jel zase každý švýcarský architekt alespoň jednou do Finska nebo do Dánska.

Jak důležité pro vás bylo umění té doby?

Současně s tím, co jsem právě popsal, pro mě bylo určitě v této době důležité americké umění šedesátých, sedmdesátých a osmdesátých let. Tedy konceptuální umění, land-art, pak ještě abstraktní expresionismus. Potom přišli především lidé jako Walter de Maria, Michael Heizer, Donald Judd, Bruce Nauman a další, kteří znovu nově formulovali elementární věci.

Tak tu na jedné straně byli radikální Američané, a na druhé straně pro mě byl důležitý Joseph Beuys. Američané pořádně zametli s formálními klišé a Joseph Beuys tvořil umění, které mělo co dělat s duší, s životopisy lidí a také s archaickým věděním, které věřil, že z předmětů vycítí.

Vraťme se ale k architektuře...

V druhé polovině osmdesátých let přišly poprvé stavby, jako je můj ateliér, dřevěný kostel nebo ochranné budovy v Churu. U nich jsem měl pocit, že při práci ani v hlavě nebyly žádné předobrazy nebo ideály, ale že jsem to byl já sám. Předtím jsem se u svých prvních dvou tří staveb trochu styděl, když jsem najednou v těch stavbách zahlédl ještě předobraz Kahna nebo něco jiného. S těmito třemi stavbami jsem se ale dostal k vlastnímu způsobu vidění věcí. Proces navrhování je od té doby jiný, už nemá nic společného s předobrazy. Na základě účelu a místa si přesně rozmýšlím to, jak by to tak mohlo být. A pak přicházejí formy, které vlastně ani nehledám. Když rozvažuji, co pro místo a účel stavby chci a co potřebuji, formy se samy dostaví. Tak to vnímám a prožívám.

Máte relativně malou kancelář. Bydlíte prakticky na vesnici. Stal jste se ale světovým architektem. Jak zacházíte s touto popularitou?

Pracujeme prostě dál jako předtím. Popularita se do mého ateliéru nedostane, musí zůstat venku. Máme dvě dobré ženy v sekretariátu, které fungují jako filtr, jenž propustí jen to nejnужnější.

Dostal jste Pritzkerovu cenu, asi nejdůležitější světové ocenění v architektuře. Měl jste z toho radost? Co pro vás tato cena znamená?

Ano, byl to pěkný okamžik, pěkné uznání. Svou práci totiž úmyslně nepublikuji. Nevolám do redakcí architektonických časopisů. Nerozhazuji kolem sebe neustále síť. Přátelé jsou jenom moji přátelé, žádní političtí přátelé, a tak je to pěkné. To znamená, že když člověk někde vidí otištěné naše práce, není to díky mé politice, ale kvůli práci samotné. A to mě přirozeně těší. Má práce mi přináší radost, jsem architekt tělem i duší.

Oscar Niemeyer dostal Pritzkerovu cenu přesně před dvaceti lety. Váš nový projekt v Chile jste popisoval také jako určitou poctu Oscaru Niemeyerovi. Znamená to, že máte k jeho práci vnitřní, hlubší vztah?

Ano, jeho práce se mi vždy velice líbila, ale nikdy jsem od něho neviděl nic na vlastní oči. Nikdy jsem nebyl v Brazílii. Ale brzy tam poletím a těším se na to. Ta velká, oproštěná forma mého projektu, která mi tak připomíná Niemeyera, je možná jen v tomto kontextu pouště. Ve Švýcarsku by to nešlo.

Niemeyerovi je nyní přes sto let, stále navrhuje, ale bohužel už nemůže místa stavby navštěvovat.

Pro mě je místo důležité.

Znamená to, že nejdřív musíte místo navštívit a pak až přijde koncept, první forma návrhu?

Normálně ano. Ale někdy to může být i jinak. Obraz, vnitřní obraz může vzniknout už při představě místa. Proto dovedu pochopit, že Niemeyer může stále ještě navrhovat. Mnohé přichází zevnitř.

Když přemýšlíte o projektu, kreslíte zároveň?

Někdy, když musím. Nejsem kreslíř, jsem architekt. Kreslení nehraje žádnou roli. Podstatné je toto: mám obraz, myšlenku a tu musím zachytit. Někdy o tom stačí jen mluvit, diskutovat. Někdy se musí postavit model. Někdy to musím přespát. Je nedorozumění, když si lidé myslí, že je-li někdo architekt, musí také umět dobře kreslit. Architekt nemusí umět dělat dobré kresby,

architekt musí umět dělat dobré domy. Neškodí ale, když k tomu umí ještě dobře kreslit.

Vznikají modely staveb, na nichž pracujete, přímo ve vašem ateliéru?

Všechny modely si děláme sami a jsou důležitou součástí procesu navrhování. Naše modely jsou ale více sochařské. Měly by už ve způsobu, jak jsou zhotoveny, vyjádřit něco ze své hmotové kvality. Nejsou to tedy žádné zmenšeniny staveb, žádná znázornění v počítačovém programu, ale jsou to věci vymyšlené rukama. Je to jako skicování. Jako když sochař rukama hněte figuru. Nebo jako když se skládá instalace. Proto jsou také naše modely vždy rozdílné v materiálu. Modely z kartonu prakticky neděláme. Učíme se z tohoto tělesného procesu.

Žnamená to, že škola vašeho otce byla dobrá i v tomto ohledu?

Ano, nábytkovému truhlářství jsem se sice učil nerad, ale nyní se mi to dobře hodí. Ale modely nejsou všechny ze dřeva. Jsou také z olova nebo z uhlí, z cementu nebo z vosku. Materiál, ze kterého děláme model, se mění od projektu k projektu.

Proč považujete práci s modely za tak důležitou? Prostorový model v počítači by dnes přece mohl stačit...

Existuje inteligence, která leží v rukách, v těle. Například inteligence pro hraní tenisu není jen v hlavě, ale v celém těle. Jako architekt bych chtěl tuto intuitivní inteligenci těla využít, a to tak, že rukou kreslím a rukama stavím modely. Najednou mi přitom do návrhu vklouzne něco, o čem ještě ani nevím, co to je. Často pak zjistím, že tělo, ruka, prst věděly víc, než věděla hlava. Často se takto něco nekontrolovatelného dostane na papír nebo do modelu. Čím více pracujeme s počítači, tím více se dnes pro nás staly důležité modely. Čím méně ruční práce u kreslení, tím více se ruční práce při stavění modelů. To je pro mě důležité, neboť domy nejsou jen myšlenkové konstrukty, ale mají fyzickou přítomnost.

Počítač bych rád používal jen tehdy, abych si zapsal hudbu, kterou jsme složili. Výkres architektury je pro mě jako partitura. Je mi jedno, jak vypadá, ale když se z ní hraje, tak to musí dobře znít! Nepíšu partitury kvůli kráse zápisu, já jsem skladatel, zprostředkovatel a muzikant.

Máte v kanceláři velice mladé architekty. Jak si své spolupracovníky vybíráte?

Vybíráme si a bereme ty nejlepší, které můžeme dostat! U nás se člověk může o práci ucházet. Zda má někdo talent, se pozná podle mé zkušenosti vlastně relativně rychle. A nemá to v první řadě nic společného s diplomem. Zajímavé je, že existují různé talenty, a má úloha spočívá v tom rozpoznat, kdo má pro kterou úlohu talent nejvhodnější. Nepožaduji od všech to samé. Když teď zaměstnávám pětadvacet lidí, musím dávat pozor, abych všechny dobře odhadl. Má úloha pak spočívá v tom, roznítit oheň nadšení a vše držet pohromadě.

Jak jste přišel do obce Haldenstein, proč tady žijete?

Přišel jsem sem náhodou. Nejlepší věci v životě se dějí náhodou. Kdyby se uskutečnilo všechno, co jsem plánoval, nebyl bych tak šťastný.

V porovnání s německou architekturou je dnes ta švýcarská – přinejmenším v Čechách – o hodně větším pojmem. Jak si vysvětlujete, že švýcarská architektura dnes dosahuje tak vysokého standardu?

To by měli z odstupu přesně říct historikové. Ale myslím si, že to určitě souvisí s II. světovou válkou. Německo bylo před válkou v architektuře velice silné a mnozí Švýcaři tam spolupracovali, Hannes Meyer atd. Německo za války vykrvácelo, mnozí odešli do Ameriky a už tam zůstali.

V Curychu na ETH se udrželo vždy věcné učení, které hned neskočí na módní styly. V Curychu na ETH se architektura neučí jako umění, ale stále ještě jako umění stavět, přihlížet k místu, přihlížet k funkci, využití atd. To „stále ještě“ říkám proto, že mezitím už existují mezinárodní školy, kde je architekt vzděláván více jako umělec. Toho se pak už sotva můžete ptát na technické věci, nic z toho nezná. Vzdělání na ETH pravděpodobně souvisí s určitou alemanskou pragmatičností, kterou naleznete v německém Švýcarsku a také na jihu Německa. To je kultura, v níž musí věci vždy dávat smysl i v každodenním používání. My Alemani proto nenapodobujeme hned každou módu!

ETH v Curychu byla a dodnes je poznamenána pragmatismem, novou věcností, stylem Bauhausu, a samozřejmě přibýly i věci nové. Trochu klasické moderny je na ETH cítit pořád, i po tak dlouhé době. A to mi přijde také dobré.

Švýcarská kultura je kulturou sedláků a řemeslníků. Když se vrátíme o dvě tři generace, většina z nás pochází ze sedláckých a řemeslnických rodin. Všem

se nám to líbí, nikdo se za to nestydí. Také intelektuálové to nepokládají za žádnou hanbu. Není náhodou, že z tohoto koutu světa pochází také Martin Heidegger se svým neustálým hledáním toho vlastního a podstatného.

Architekt Rudolf Schwarz kdysi vyslovil metaforu, že největším problémem německé poválečné architektury bylo, že nepovolala Miese van der Rohe včas zpět z USA.

Německá architektura trpí dodnes určitou slabostí a ztrátou orientace. To se dosud pořád ještě nezlepšilo, přestože jsou lidé vlastně všude stejně talentovaní. Na světě je pořád stejné množství talentů, ale historické náhody někdy hrají dalekosáhlé role.

Jaký je vlastně váš vztah k práci Rudolfa Schwarze?

Mně se Rudolf Schwarz vždy líbil, to, co napsal, i to, jak pracoval. Rudolfa Schwarze nezajímala idea architektury, ale v konečném důsledku ho zajímal výsledek stavebního díla. Byl to architekt, který vlastně chtěl dosáhnout krásné stavby. Proto pro mě patří do kruhu otců. Patří pro mě k lidem, kteří na objektech pracovali vlastníma rukama.

Myslel jste na Rudolfa Schwarze také u kaple sv. Benedikta?

Ne, tyto souvislosti jsem viděl až později. Jak jsem řekl, již dlouho nepracuji s předobrazy.

Je pro návrh sakrální stavby nutné, aby byl architekt věřící člověk?

To si nemyslím. Člověk musí věřit tomu, že konkrétní úloha něco postavit je smysluplná. Úkol musí mít smysl a já tento smysl musím vidět, cítit. Až pak, a právě proto mohu navrhovat, stavět.

V jednom rozhovoru jste zmínil, že bylo velice obtížné sehnat pro vaši kapli bratra Klause sochu svěťce. Je to obecný problém dneška, nebo problém ležel v samotné konkrétní stavbě, která je vlastně velice silně expresivní?

Jak víte, malířství a umění vyšlo před asi sto lety do kraje abstrakce. Již nezpodobňuje vnější, pravdivé výjevy, ale pokouší se ukázat vnitřní pravdy nebo věci. To znamená, již skoro neexistují umělci, kteří by pracovali předmětným

způsobem. Třeba se to zase jednou změní, ale dnes je proto skutečně velice těžké objevit opravdu dobré figurativní umění.

Vzpomněl jsem si pak na jednoho devadesátiletého umělce, Hanse Josephsona, původem Žida z pruského Královce, který již dlouho žije ve Švýcarsku v Curychu. Ten ještě pracuje jako jakýsi poslední výhonek figurativního umění, podobně jako například Giacometti. Josephson tvoří prsty prohnětené a procítěné postavy. Byl pro nás takřkajíc záchranou. Navštívili jsme ho a se stavebníky vybrali jednu hlavu a řekli si, tak to je teď náš bratr Klaus.

Doba projektování prakticky každé stavby ve vaší kanceláři trvá hodně dlouho. Jak moc je těžké tuto pomalost zprostředkovat lidem naší zrychlené doby?

To je obecný problém. Architektura je proces. Když píšete symfonii nebo knihu, tedy když necháte vznikat umělecké dílo, každé dítě ví, že to je proces. Skladatel se ráno neprobudí a neřekne: Do pátku je symfonie hotová. Tak to nejde.

Architektura, jak ji dělám já, je stejná. Jeden krok tam, jeden zpět, jeden vpřed, tak a tak, to vyžaduje čas. Trpělivost. Lidé jsou dnes zvyklí na to, že když potřebují fotoaparát, jdou jednoduše do obchodu a jeden si koupí. Shopping. Tady jsou peníze, tady je foťák. Basta fidli, hotovo. Tak si často představují i architekturu: „Zumthore, já chci tuhle věc, tady jsou peníze. Kdy budete hotový?“ Ale architekturu u mě nemůžete jednoduše nakupovat.

Říkám to investorům hned na začátku a většinou odpoví: „Ano přesně, přesně! Architektura je proces. My víme, samozřejmě, přirozeně!“ Ale stále znovu pak přece jen přichází okamžik, kdy to je pro ně těžké akceptovat. To jsou okamžiky, kdy investor nad architektem zoufá. Po rocích plánování pak přicházejí otázky: „Jak už jste daleko? Již jsme zatelefonovali právníkům!“ Ale na konci toho všeho jsou právníci pryč a všichni stojí se skleničkou bílého vína při otevření domu a spokojeně se usmívají.

U každé komplikované a vážně míněné stavby vždy dochází k těžkým lidským zraněním a konfliktům. Například u kaple ve Vence musela sestra, která práci Henriho Matisse iniciovala, tento klášter na dlouhou dobu opustit.

Ano, tak to zřejmě je. Pro mě je to pak doba, kdy jsem totálně sám a opuštěný. Tato doba může trvat dlouho a musím ji přečkat tady v ateliéru se svými lidmi. Takovéto situace zanechávají stopy, které se již nemohou zcela uzdravit. V každém velkém projektu se podle mé zkušenosti vyskytne jedna

taková lidsky obtížná situace. Zvýší se hlasitost a lidé jsou uraženi. Situace je velice emocionální, ale nejde to jinak, tím se musí projít. Bohužel to patří k práci.

Vlastně by to bylo lidsky dobré, kdybych v takových případech ustoupil. Například v rodině člověk nemusí mít vždy pravdu a nemusí se vždy prosadit. Ale v architektuře něco takového nedělám. Nedělám nic, o čem jsem přesvědčený, že to je špatně. Výsledek je vidět na konci, když stavba stojí.

Je tedy asi zbytečné ptát se vás, zda děláte také kompromisy...

Ne, nedělám žádné kompromisy. Pro kompromisy je život příliš krátký.

Navrhnout a postavit muzeum umění Kolumbu pro vás byla dlouhá cesta – je to nesmírně vážná stavba –, která trvala přes deset let. Co vás na konceptu tohoto muzea fascinovalo?

To nejzajímavější, ve zkratce, je možná to, že se tam dají číst dějiny na místě a v budově. Normálně si lidé myslí, že jsou dějiny sepsané v knihách. Ale dějiny, čas, jsou uloženy v krajině, na místě a v budově – a také tam se dají přečíst. A to je vlastně Kolumba, 2 000 let historie, římské vykopávky, románské a gotické kostely, hromady rozvalin po druhé světové válce a kaple z padesátých let jako symbol nového počátku. To je neuvěřitelné! A moci zde na tomto místě jako architekt psát dějiny další, vše shromáždit, vše poskládat do nového celku a plný respektu smět říci, my stojíme zde a vytváříme domov pro dialog starého a nového umění, ačkoli to samozřejmě nebylo úplně jednoduché, to byl fantastický úkol.

Každá úloha přináší architektovi i něco nového. Co bylo pro vás to nové u Kolumby?

Určitě to skládání dokumentů z těch nejrozumnějších dob do jednoho stavebního celku. Byl jsem sice skrze dřívější stavby připravený, ale nikdy jsem nedělal něco podobného v této velikosti a s touto komplexností.

Další věcí bylo ono ponoření se do staršího církevního umění. Zde jsem k tomu díky lidem z diecézního muzea našel nový přístup. Vždy jsem měl v hlavě zasuto ono znuděné procházení s rodiči skrze historické muzeum, kde se člověk ani pořádně nedívá kolem sebe na všechny ty vystavené exponáty. V Kolumbě se nyní vůbec nerozlišuje mezi starým a novým uměním, nýbrž jen mezi uměním dobrým a uměním špatným. A to v tomto domě můžete opravdu zažít.

Zvláště se mi líbí, jak je člověk přivítán těmi rýnskými madonami. Ony se na vás usmívají!

Bylo dobré, že jsme měli svobodu a čas vyvinout z místa samostatný komplex. Dialogický výstavní komplex není totiž nic nového. Ale jak se to dělá správně? Tady na tomto konkrétním místě? Jak se správně nedělá žádný rozdíl mezi starým a novým uměním, mezi sakrálním a profánním? Jak má tohle fungovat? Nenavrhli jsme tedy žádné místnosti pro konkrétní umělecká díla atp. Najít tuhle formu Kolumby, která tam dnes tak samozřejmě stojí, byl dlouhý proces. Při práci jsme vycházeli z daného místa. Těch deset let mého života, které jsme k tomu potřebovali, se vyplatilo.

Dotkli jste se vašich významných církevních staveb. Zajímá vás také sport?

Rád hraju tenis. A samozřejmě se zajímám i o fotbal.

Nechtěl jste někdy postavit také stadion, jako například Herzog & de Meuron, kteří navrhli stadion v Bazileji, odkud pocházíte?

Stadiony pro mě patří mezi stavební úkoly, které potřebují velikou myšlenku a vnější formu, znamení. Zbytek je pak určován ekonomikou a sledem stavebních činností, takže na konci už člověk nemá peníze, aby to udělal pěkně. Výjimky však potvrzují pravidlo. Tyto znakové domy mi pak připadají poněkud cynické – myšlenka návrhu se u nich omezuje na jeden obraz, na jeden velký tvar, a vše v detailu pak zůstane ošklivé.

Dělám rád vše, kde mám příležitost navrhnout něco nenápadného, kde mám také možnost ztvárnit interiér. To je pro mě důležité.

Ale jinak bych velice rád jednou navrhnul park nebo postavil něco pro hudbu.

Dokážete říct, které vlastní stavby si nejvíce ceníte? Nebo je to vždy ta, na které právě pracujete?

Jsou lidé, kteří říkají, že nejexpresivnější budova jsou lázně ve Valsu. Pak přijde někdo jiný a řekne: To nejlepší, co jsi kdy udělal, jsou ty ochranné budovy ve Welschdörfli. A další, např. jedna polská kamarádka, mi řekla: Ta kaple v Eifelu, ta je tak existenciální, to je neuvěřitelné. Ale pro mě jsou to všechno děti. Každé je jiné, ale všechno jsou to moje děti.

Co vám přináší největší radost ve vašem životě?

Děti a vnoučata.

Díky moc!

Rozhovor připravili Norbert Schmidt a Petr Volf.

Tento rozhovor se uskutečnil v pražském Café Orient 21. října 2009 a dokončen byl v ateliéru Petera Zumthora v Haldensteinu 23. listopadu 2010, kde architekt jeho znění autorizoval.

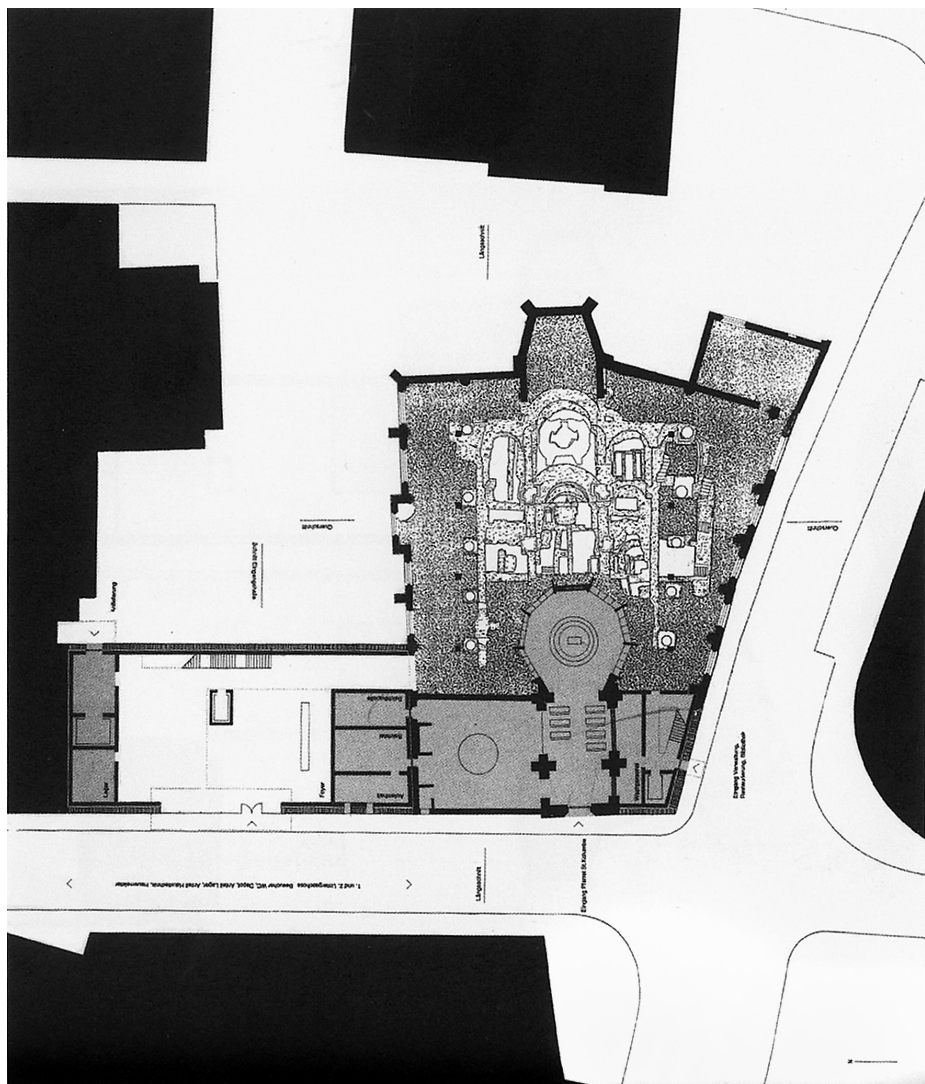
Prof. Peter Zumthor (* 1943) se narodil v Bazileji. V letech 1958–1962 se vyučil nabytkovým truhlářem v dílně svého otce Oscara Zumthora. V letech 1963–1967 absolvoval Uměleckoprůmyslovou školu v Bazileji. Studoval také na Pratt-Institute, New York, Architecture and Interior Design. Od roku 1967 působil v památkové péči kantonu Graubünden jako stavební poradce a zpracovatel inventarizace sídel, realizoval první rekonstrukce a přestavby. V roce 1979 založil vlastní ateliér v Haldensteinu u Churu, kanton Graubünden. Prof. Zumthor byl hostujícím profesorem na mnoha univerzitách (Southern California Institute of Architecture, SCI-ARC, Los Angeles, 1988; Technischen Universität München, 1989; Graduate School of Design, GSD, Harvard University, Boston, 1999). V letech 1996–2008 přednášel na Accademia di architettura, Università della Svizzera italiana, Mendrisio.

K důležitým realizacím patří *Budova atelieru Zumthor*, Haldenstein / Graubünden (1986); *Kaple Sogn Benedetg*, Sumvitg / Graubünden (1988); *Dům s pečovatelskou službou*, Masans / Chur (1993); *Dům Truog*, Gugalun, Versam / Graubünden (1994); *Bydlení Spittelhof*, Biel-Benken / Baselland (1996); *Lázně Vals*, Graubünden (1996); *Dům umění Bregenz – zemská galerie Vorarlberg*, Bregenz (1997); *Tělo zvuku Švýcarska*, Švýcarský pavilon na Expo 2000, Hannover (2000); *Dům Zumthor*, Haldenstein (2005); *Kaple bratra Klause*, Wachendorf / Eifel (2007); *Bytové domy Annalisa a Peter Zumthorovi*, Unterhus und Oberhus, Vals / Leis (2009); *Steilneset Memorial for the Victims of the Witch Trials in the Finnmark*, Vardø / Norsko (2011); *Serpentine Gallery Pavilion*, Londýn / Anglie (2011).

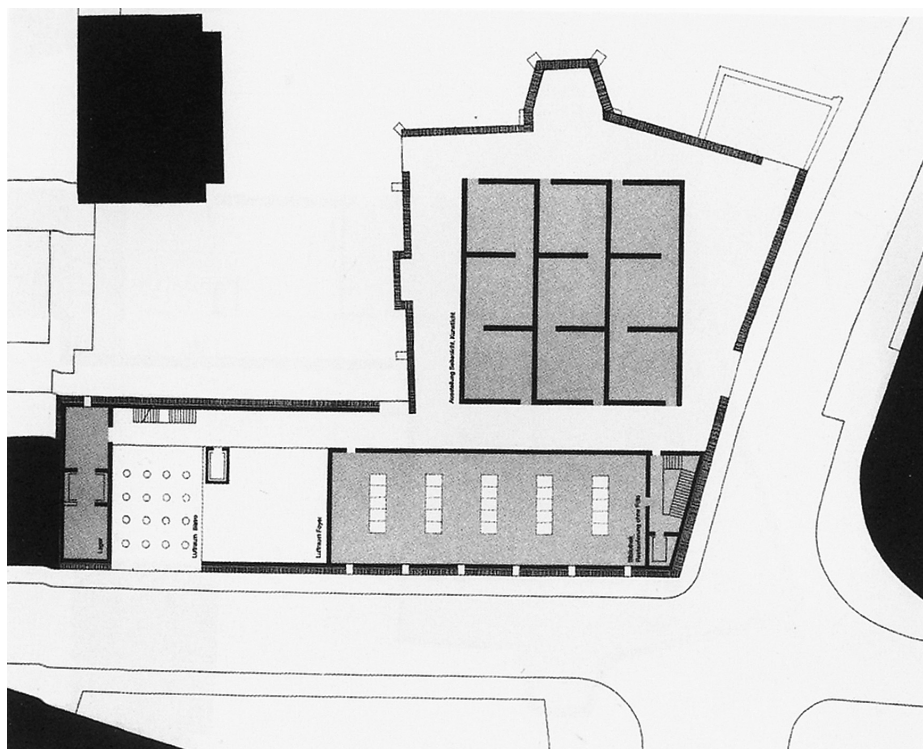
Prof. Zumthor je držitelem několika významných ocenění, k nimž patří např. *Medaile Heinricha Tessenowa*, TU Hannover (1989); *Carlsberg Architectural Prize*, Kopenhagen (1998); *Bündner Kulturpreis*, Graubünden (1998); *Cena Miese van der Rohe*, Barcelona (1998); *Spirit*

of Nature Wood Architecture Award, Wood in Culture Association, Finsko (2006); *Prix Meret Oppenheim*, Bundesamt für Kultur, Švýcarsko (2006); *Praemium Imperiale*, Japan Art Association (2008); *DAM Preis für Architektur in Deutschland* (2008); *Pritzker Architecture Prize*, The Hyatt Foundation (2009).

Peter Zumthor napsal také několik textů a knih, jako např.: *Eine Anschauung der Dinge. Über die Sprache der Architektur*, Haldenstein 1992; *Peter Zumthor. Häuser 1979–1997*, Verlag Lars Müller, Baden 1998; *Peter Zumthor, Architektur denken*, Verlag Lars Müller, Baden 1998, 3. rozšířené vydání Birkhäuser, Basel 2010 (česky vyšlo jako *Pomýšlet architekturu*, Zlín 2009); *Peter Zumthor – Künstlerheft in der Reihe „... im Fenster“*, Diözesanmuseum Köln, Kolín 2001; Hélène Binet – Peter Zumthor – Sigrid Hauser: *Therme Vals*, Scheidegger & Spiess, Zürich 2006.



přízemí – studie



třetí nadzemní podlaží – studie

Peter Zumthor

Novostavba arcibiskupského diecézního muzea Myšlenky k návrhu

Průvodní text k vítěznému soutěžnímu projektu z roku 1997

Po týdnech, ve kterých jsme se se silící intenzitou věnovali návrhu pro Sv. Kolumbu, zvedáme pohled od našich pracovních stolů a prohlédneme si právě dokončené výkresy návrhu. Co vzniklo? Které odpovědi jsme našli?

Stavební substance místa, formálně heterogenní a fragmentární, historická, ale patřící k sobě, vytvořila pro Sv. Kolumbu obraz zvláštního stavebního díla, jak to ukazují výkresy. Novostavba se zdvihá ze základů zbylých stěn a získává svou formu tím, že svou novou stavební hmotou fragmentární a heterogenní části dle jejich vlastní logiky zapojuje do nového celku, aby tyto části doplnila a shrnula.

Historické zlomy, znatelné ve stavební substanci místa, nejsou zpětně vyzdvihovány a jako takové tematizovány. To znamená, že zde architektonický jazyk vědomě nevyhrocuje protiklad starého a nového.

Nová stavební myšlenka je smířlivá a integrující – tak čteme záměr stavebníka a tak také pojmáme novostavbu. Pojímá staré části do sebe, poskytuje jim úkryt. Nezahazuje stopy a neničí bez nutnosti. Doplnuje a rozvádí při hledání vlastního tvaru. Tedy žádné předvádění stavebních jizev a taktéž žádný architektonickými prostředky formulovaný komentář, nýbrž spíše co možná nejméně vyumělkované zacházení s tím, co se zachovalo, a to vše ve věcném rámci nového stavebního úkolu, který má svůj vlastní, osobitý smysl.

Tento postoj je postojem stavitelským. Je zacílen k celistvosti v architektonickém výrazu, nebo přesněji: je zacílen k celistvosti nového architektonického těla. Je – jeho zjev v obraze města, jeho vnitřní vystavení – vnímán jako jednotný celek.

Teprve když si ho přesněji prohlédneme, zjistíme, že se skládá ze starších a novějších částí a dokáže vyprávět svůj příběh.

Materiálem nového stavebního těla je režné zdivo. Navrhujeme vytvořit pro Sv. Kolumbu zvláštní cihlu, která bude barevně, ve svém formátu i způsobu kladení vycházet z dochovaných částí, z barevnosti stávajícího přírodního kamene i stávajícího režného zdiva a struktury böhmovských cementových kvádrů. Režným zdívem, běžně používaným materiálem poválečné výstavby, materiálem, který zajistí stávající zdivo na pozemku, bude vyzděna celá venkovní schránka muzea

– v části Sv. Kolumby na zbytcích zdí kostela, v ostatních částech na nových základech.

Schránka fasády je samonosná a nepřebírá žádné vertikální síly ze samotné budovy. Chrání nosné stavební části uvnitř před povětrností, jak je běžné, ale navíc přebírá další úkoly, jako např. ten, že spolehlivě chrání věnec zdiva kostelní ruiny před dalším rozpadem a že dává poli vykopávek požadované prostorové ohrazení. Zdivo zůstává vzduchem prostupné. Stěny fasády budou vyzděny cihlami podle prolamovaného vzoru. Pole vykopávek bude možné zachovat jako chráněný prostor, ale zůstane typickým místem vykopávek s venkovním klimatem, ve kterém se staré zdi dobře uchovají.

Srdce nového muzea leží nad vykopávkovým polem. Uprostřed zahuštěná struktura jádra výstavních kabinetů rozdílných velikostí, okolo je chodba, která se rozšiřuje a zužuje podle průběhu fasádní stěny a která sleduje půdorys starého kostela.

Konstrukčně se dá jádro muzea nad polem vykopávek popsat jako veliký stůl. Nosné prvky jsou utvořeny prostorovou strukturou patra nad vykopávkami. Funguje jako dutá krabice, do které jsou vepjaty kónické nohy, které se dotýkají dna archeologického naleziště, kde je tíha vedena přes piloty do hlubších vrstev, trochu jako na špičkách jehel.

Nový trakt kanceláří vedení muzea a knihovny, který překlenuje kapli v podélném směru, spočívá na vnější prostorové nádobě nové sakristie na severu a přístupovém traktu na jihu jako na dvou mostních pilířích.

Tak jako je chráněno pole vykopávek a výstavní prostory jsou obklopeny s vědomím očekávané klimatické konsekvence – hořejší ochozy jsou klimatické přechodové zóny, jejichž redukováná teplota odkazuje k níže položeným „studeným“ vykopávkám – které jsou obklopeny jen procházející masivní zděnou venkovní zdí. Ostatní části budovy jsou konstruovány konvenčním dvouplášťovým způsobem.

Klima muzea je zajišťováno chlazením betonového jádra. Konstrukčně nutné stavební masy budovy – podlahy, zdi, stropy – zůstanou neošaceny. Bude využito jejich absorpčních a akumulčních schopností, aby se dosáhlo stálosti klimatu. Vestavba obvyklé klimatizace odpadá (viz zpráva projektanta stálosti prostředí). Koncept chlazení betonového jádra podmiňuje, nebo lépe: umožňuje monolitický způsob stavby, který je patrný díky zřetelné přítomnosti konstrukčních materiálů uvnitř stavby (tedy žádné druhé vrstvy zateplování, žádné svěšené stropy atd.)

Sotva je návrh nakreslen a je mu tak vtištěna první předběžná forma, začne zpětně na své autory působit. Tak se díváme na hotové výkresy a ptáme se sami

sebe: Co na tom působí správně? Dosáhl návrh zamýšlené koncentrace? Kde leží potenciál úspěchu a kde leží nebezpečí neúspěchu na cestě k hotové stavbě?

Správné je, zdá se, tělo novostavby vyrůstající ze starých základů, složené ze zvláštních cihel, starých a jedné nové, „cihly Kolumba“. To, že je základní forma nového těla vyvinuta ze stávajícího stavebního celku, tedy nejen z půdorysu původního kostela, zřetelně odkazuje na komplexitu stavebních dějin na místě nového stavebního zásahu.

Volumetrický výstup novostavby v obraze města: sebevědomý a samostatný, ale vevázaný do bloků čtvrti, je stavební úloze přiměřený. Jeho materiálová přítomnost, „pohledové režné zdivo“ ve velkých plochách, ono murální působení, má v sobě něco strohého, skoro chudobného, ale současně také něco rigorózního, jakýsi dojem trvanlivosti a kvality.

Nepůsobí navržená stavební hmota na některých místech příliš hermeticky? Výrazná masa domu se vlastně dobře hodí na místo, mohla by zde založit identitu a posílit cihlový, kamenný ráz města. Veliké otvory v těle stavby, okenní plochy, které překračují obvyklé dimenze, propůjčují budově velkorysý veřejný charakter, který stavbě náleží. Z návrhu je patrná snaha propůjčit zděnému tělu skrze řadu dobře umístěných velikých otvorů kvalitu sochařského díla, které se na vybraných místech představuje jako zvláštní dutá forma – téma tím ale ještě není vyčerpáno.

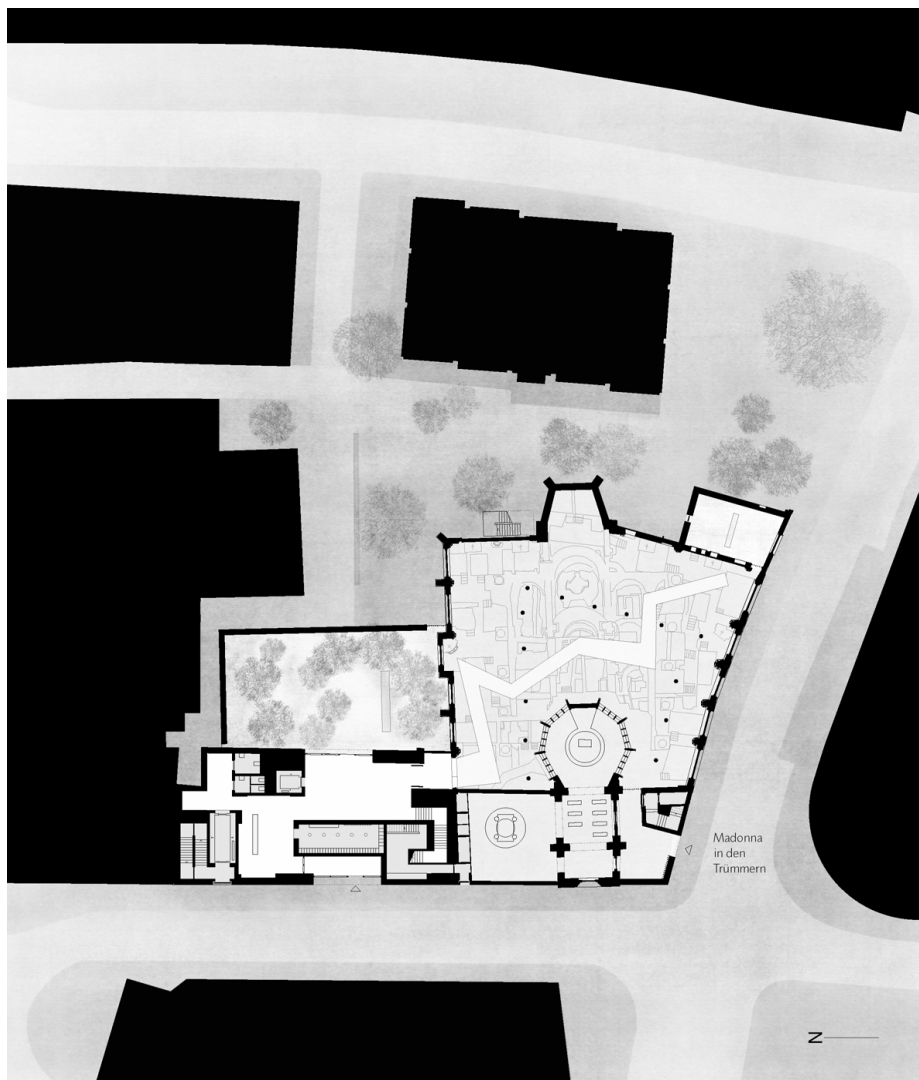
Ani jádro muzea, nalézající se nad vykopávkami, ještě zcela nedosáhlo vibrující prostorové koncentrace, o kterou usilujeme. Možná je myšlenka ochozu, který tam osahává historický průběh fasády, příliš didaktická, a proto nakonec příliš neškodná a měla by se opustit ve prospěch vytvarovanějšímu, buněčně vystavěnému jádru, které by dosáhlo až na obvodovou stěnu.

Vstupní halu s jejím věžovitým tahem jako místo přehledu a přede hry k vykopávkovému poli a k prostorům muzea milujeme. A líbí se nám představa, že historicky daná hmota kaple v každém patře vytváří stejný úzký pas na cestě mezi vstupní halou a výstavou.

Z německého originálu

„Der Neubau des Erzbischöflichen Diözesanmuseums. Gedanken zum Entwurf“,
publikovaného v knize

Kolumba. Ein Architekturwettbewerb in Köln 1997,
Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, s. 126–128,
přeložil Norbert Schmidt.



přízemí



první výstavní patro



druhé výstavní patro





Stefan Kraus

Estetický okamžik

Pokus popsat okamžik beze slov

Velice vám děkuji za pozvání na dnešní Akademii na Popeleční středu umělců 2009. Toto pozvání mě uvádí do rozpaků, protože jsem se jako mladý člověk po studiu rozhodl proti akademii a pro muzeum, abych byl blíže nejen práci s originálními uměleckými díly, nýbrž také lidem, s nimiž lze o těchto dílech rozmlouvat. Proto bych chtěl při absenci uměleckých děl využít této příležitosti k tomu, abych do tohoto fóra vnesl některé zkušenosti kurátora muzejních sbírek a zprostředkovatele umění. Naštěstí patří akademie a muzeum od dob antiky k sobě, přinejmenším od okamžiku, kdy Platón založil v háji attického hrdiny Akadéma v severozápadní části Athén svou filozofickou školu a zřídil tam posvátný okrsek „musaion“ pro bohyně umění.

I. Estetický okamžik

To mě povzbuzuje k tomu, abych se věnoval tématu „estetického okamžiku“, tohoto prvního krátkého momentu setkání s uměním, tématu, které lze pravděpodobně osvětlit spíše z hlediska filozofie než jako čistou empirii kurátora pohybujícího se mezi uměleckým dílem a jeho pozorovatelem. Zejména by tu přicházela v úvahu hermeneutika jako „filozofie porozumění“, zvláště když se ve 20. století zabývala především „praktickým porozuměním“, které se objevuje dávno před humanitním vědeckým poznáním jako nejazyková forma uchopení jsoucna a pojímá estetický prožitek jako nikdy nekončící proces poznání. Nechtěl bych se však ukvapeně uchýlovat k hermeneutickým modelům výkladu, nýbrž se k fenoménu estetického okamžiku přiblížit zcela z pozice zkušenosti s uměním a s jeho pozorovatelem. Přitom jsem si také vědom blízkosti k teologii, kterou však mohu jako neteolog pouze naznačit. Můžeme se také ocitnout v nebezpečí, že se při mluvení o estetice nepřiblížíme prožité smyslové hloubce vjemu. V prvním ze svých *Listů o estetické výchově* Friedrich Schiller napsal: „Buďte proto ke mně i poněkud shovívaví, kdyby se snad předmět následujícího zkoumání, který se snažím přiblížit rozumu, začal vzdalovat smyslu.“ Když tedy doplňuji název

své přednášky Estetický okamžik vymezením Pokus popsat okamžik beze slov, jsou to taková moje zadní vrátka, protože pokusy mohou, jak známo, ztroskotat.

Mluvení o estetice předpokládá pochopení nanejvýš dynamického procesu vnímání, který je ve své komplexnosti tvořen stejně tak z představ a intuitivních zkušeností jako z intelektuálních reflexí, přičemž tyto vzájemně propletené proudy našeho vědomí nelze od sebe takřka oddělit. Když k vám mluvím jako zprostředkovatel umění, chci se nejdříve pokusit o vymezení svého předmětu ze zkušeností s uměním, umělci a pozorovateli, potom popsat dosah umění a nakonec z toho vyvodit důsledky vyplývající pro zprostředkování umění.

Člověka lze v rámci všech stvoření definovat pravděpodobně „jako estetizující nebo k estetizaci připravenou bytost“ a zřejmě neexistuje a neexistovala žádná společnost, která by „tváří v tvář tvrdému zápasu o obživu, přístřeší a bezpečí zcela ignorovala krásno“ (Meyer 1990, s. 41). Zdá se tedy, že vidět krásno je více či méně výraznou, ale podstatnou potřebou. Nejde mi tu tolik o teorii estetiky jako spíše o konkrétní proces zakoušení světa, smyslového vnímání přírody a umění. V duchu příležitosti, při níž se setkáváme, kladu důraz na umění, o němž – pro zjednodušení – bude dnes řečeno jen tolik, že se v jeho případě musí evidentně jednat o předmět, který nelze označit žádným jiným pojmem. Americký malíř Ad Reinhardt to v roce 1962 přesně vyjádřil, když napsal, že „umění je umění jako umění a všechno jiné je všechno jiné...“ (citováno podle Kellein 1984, s. 136). Při této přednášce se mi jedná o moment setkání s uměním, který nás může dojmout, uchvátit, rozrušit a připravit o slova. Jde mi přesně o tento první krátký moment, kdy se obejdeme beze slov, který vzápětí vystřídají pořádací porovnávání a přemýšlení, pokus o intelektuální porozumění. To ovšem v žádném případě neznamená, že bych odmítal poznatky vědy o umění nebo že bych snad dokonce podceňoval rozumové uvažování, ale pro dnešek bych se opravdu chtěl zaměřit na tento bezeslovný počátek aktu vidění, protože se mi zdá být předpokladem pro všechno to, co následuje po něm, ba co víc, počátkem, jehož intenzitu už nelze ničím, co následuje po něm, vystupňovat.

Všichni, kdo máme jisté zkušenosti s uměním, známe zřejmě tyto nebo velmi podobné momenty: vstoupíme do prostoru s několika uměleckými díly a ihned pocítíme, že některé dílo „má něco v sobě“, že nás jedno z děl obzvláště přitahuje; prohlížíme si obraz a prožíváme silný moment velmi hlubokého a nepochopitelného pohnutí; nebo navštívíme umělce v jeho ateliéru, rozhlédneme se a ihned při prvním pohledu na rozestavená umělecká díla kolem víme, zda je určité dílo přitažlivé nebo ne; listujeme složkou kreseb a při jejich prohlížení jsme s to provést bez dlouhého uvažování výběr něčeho zvláštního, a učinit tak estetický soud. V takových situacích na nás věci působí nevysvětlitelně fascinujícím dojmem,

takže nás nijak neudiví, že tento pojem je odvozen z latinského slova „fascinare“ čili očarovat.

Jedná se o časové momenty velmi krátkého trvání, které bych tedy raději nazýval pojmem „okamžik“, protože oko a pohled „mžiknutím oka“ jsou pevně spjaty s estetickou zkušeností. Vždyť oko „je oknem lidského těla, jímž si člověk ohledává svou cestu a užívá si krásy světa“, napsal Leonardo da Vinci. „Oku vděčíme za to, že se duše spokojuje s tělesným žalářem, který by se jí bez oka stal soužením.“ (citováno podle Chastel 1990, s. 138) Souvislost mezi světem, okem a duší představuje pro dějiny umění zásadní podmínku, kterou kdysi velmi názorně pojmenoval Erwin Panofsky, neboť „vztah oka ke světu je ve skutečnosti vztahem duše ke světu oka“ (citováno podle Huberman 2000, s. 147). Jelikož veškeré představy o světě se neodehrávají vně, nýbrž uvnitř subjektu, je každý pokus dospět k normativním estetickým kategoriím svým způsobem velmi vážný. Estetický okamžik se váže na subjekt. K tomu, abych vám objasnil, co tím rozumím, mi zřejmě dobře poslouží paralela z hudby. Mnozí z vás mi totiž jistě potvrdí, když vám takovou situaci připomenu, že nás poslech hudby může občas dojmout až k slzám, aniž přitom chápeme, proč tomu tak je, a že této prožívání blízkosti k hudebnímu dílu nelze dosáhnout žádným vědeckým zkoumáním. Estetický okamžik může přirozeně nastat také v setkání s jinými lidmi. Ten nebo onen z vás si jistě vzpomene na nedávné dny masopustu a bude se cítit zvláště osloven následujícím srovnáním americké výtvarné umělkyně Louise Bourgeoisové. Jako komentář k jedné ze svých abstraktních kreseb napsala: „Mohli bychom zde například mluvit o ideji radosti. Něco, co tam vedle uvidíte, vám udělá velkou radost. Někdo jiného pohlaví, že je to tak? Je to jen krátký pohled, ale vy nemůžete tvrdit, že na vás nezapůsobil, protože kdybyste to udělali, neříkali byste pravdu. Může to být docela letmý okamžik. Zmocní se vás jen na pár vteřin, a když žijete v manželství, nebo tak nějak, pak začnete ihned myslet zase na něco jiného.“ (Bourgeois 1996, str. 23)

U estetického okamžiku, tohoto momentu emocionality nevyjádřené slovy, který vychází často zcela bezprostředně ze setkání s uměním, hraje výraznou roli intuice, protože ta ví očividně víc než my sami – přinejmenším to ví dříve než my sami. Při vnímání umění je intuice vždy o trochu před námi, neboť zatímco my o díle přemýšlíme a krok za krokem se pokoušíme najít si cestu k tomu, jak si vytvořit úsudek, spěchá intuice rychlostí světla kupředu a rozhoduje ve zlomcích sekundy o tom, zda nás má vůbec něco dále zaměstnávat, nebo ne. Intuice nás bezprostředně poučuje, zda by se umělecké dílo mohlo stát součástí nás samých, zda se vůbec vyplatí si dílo blíže osvojovat, bez ohledu na to, zda se nám líbí, nebo ne a zda v uměleckém díle nakonec najdeme víc než jen

faktický materiál, na který se díváme. – Co je to, co v těchto momentech slouží naší intuici jako bezpečná základna? Co vyvolává emocionalitu estetického okamžiku? Je to specifická barva, s níž si podvědomě spojujeme určité zkušenosti? Je to lesk nebo matnost povrchu či struktura materiálu, kterou pociťujeme jako přitažlivou? Je to podoba, která se, viděna tak či onak, uložila v naší obrazové paměti v docela jiných souvislostech než doposud? Je to proporce, kterou pociťujeme jako harmonickou, nebo je to postava v prostoru, která se nám líbí svým pohybem? Zřejmě se tu nakonec jedná o společné působení všech těchto možností, a to v libovolných kombinacích a podílech. Zřejmě je to stopa krásy, kterou zažíváme a která se v nás setkává s něčím, co jí odpovídá. Možná je to jen nepatrný detail – jediné slovo, hlas, vůně, tah štětce –, jehož se můžeme pevně zachytit, protože v nás něco probudí.

Myslím si, že pozorovatel a umělec k sobě nemají při prožívání uměleckého díla nikdy tak blízko jako právě v tom prvním okamžiku a ve vědění, jak intuitivně posoudit uměleckou kvalitu. Ewald Mataré v roce 1950 napsal: „Jsou to vždy jen sekundy čistého poznání, z nichž se začne skládat dobrá práce, nejlépe jedna jediná, a veškerá pozdější práce, takzvané provedení, je úsilím zobrazit znovu působivě ve všech částech to, co bylo v prvních sekundách prožito.“ (Deník, 9. 12. 1950, citováno podle Mataré – Schilling 1997, s. 376) To, co pozorovatel zažívá v tomto prvním okamžiku jako dotvoření díla, prožívá umělec v zacházení s materiálem jako vlastním zdrojem díla, který mu zůstává – a zřejmě také musí zůstat – záhadou. „Z čeho vychází prvek, který dává všemu smysl? Co z nás dělá ty, kdo vidí a slyší? Proč existuje toto souznění a sladění nějaké práce? Kde začíná ono „příroda v souladu s přírodou“?“ Tak se ptá malíř Michael Toenges z Kolína na Rýnem, aniž by znal odpověď na svou otázku: „Když obraz funguje nebo zní nebo ladí, pak to je právě tak – proč? [...] Odvážím se tvrdit, že my lidé sice umíme malovat, ale nikdy se nedozvíme, od kterého okamžiku se do obrazu vloudí to, co odlišuje obraz od řemesla.“ (dopis ze 6. května 2008) Stejně jako pro pozorovatele platí i pro umělce, že ho zakoušení toho, jak se umělecké dílo rodí, ohromí. O této zkušenosti píše opět malíř Toenges: „Moje práce se mi zdá zdařilá, když mě překvapí. Pak přijde moment, ve kterém mi obraz začne vycházet vstříc. Na krátký okamžik se obraz projasní jako vlastní světlavé kontinuum, jako můj protějšek, který mě ohromí a který je nezávislý a živý, nesporný a silný.“ (neuveřejněný rukopis, prosinec 2008) – Estetický okamžik je ve své radikální subjektivitě propojením umělce a recipienta. Oba totiž cítí, že prožívají hloubku uměleckého díla, aniž by mu rozuměli podle racionálních kritérií.

II. Estetický okamžik beze slov a zjevení

V čem spočívá dosah tohoto estetického okamžiku, o němž tvrdím, že zkušenosti v něm učiněné jsou i po veškerém dalším rozumovém uvažování ve své intenzitě neopakovatelné a nelze jim beze zbytku porozumět. Chci se pokusit k těmto okamžikům ještě více přiblížit. Co se s námi děje, když procházíme touto zkušeností nereflektovanou slovy, co přesně nás spojuje, co sdílíme s uměleckým dílem? Z uměleckého díla vychází očividně nějaký impuls, který nás zastihuje v tomto prvním momentu v naprosté bezbrannosti, a proto nás může uchvátit. Je to moment naivity, dětské nepředpojatosti v tom smyslu, že se v něm ještě vědomě neprojeví žádné věcné znalosti a žádná nabytá kritéria a kategorie. „Tím, že nás něco neodolatelně uchvacuje a přitahuje a něco jiného udržuje v odstupu, se zároveň nacházíme ve stavu nejvyššího klidu a nejvyššího pohnutí, a tak vzniká ono podivuhodné dojetí, pro něž rozum nemá žádný pojem a jazyk žádné pojmenování,“ píše Friedrich Schiller při úvahách o Junoně Ludovisi (Schiller [1795], s. 64). Tím, že intuitivně cítíme, že „to má něco společného se mnou“ a že se necháme dílem „zasáhnout“, zažíváme v tom, na co se díváme, něco, co odpovídá nám samým, a akceptujeme v prvním okamžiku a bez výhrad, že jsme s dílem srozuměni. Joachim Plotzek popsal před několika lety bezvýhradně akceptování druhého jako nutný předpoklad každého dialogu, a to i dialogu s uměním. Princip dialogičnosti provází nás, kdo působíme v muzejnictví, po celá léta. Je to intimní moment vzájemného setkání osobností, a to osobnosti pozorovatele s osobností díla. Přítomnost uměleckého díla jako našeho protějšku, této zhotovené, svébytné, a tudíž autonomní věci, nám v těchto okamžicích umožňuje zažívat zcela bezprostředně skutečnost bytí, a proto nedochází v těchto okamžicích jen ke srozumění s dílem, ale také ke srozumění se světem. Proto může být prožívání umění velkou radostí a může nám zprostředkovat pocit štěstí, který není třeba komentovat, stejně jako procházku lesem nebo západ slunce. V estetickém okamžiku máme docela blízko ke stvoření, k jeho celistvosti, k jeho kráse, k jeho nekreslené pravdě. Tímto zakoušením bytí se zevrubně zabýval Martin Heidegger ve své stati „Původ uměleckého díla“, uveřejněné poprvé v roce 1936. Heidegger píše: „Uvědomme si, nakolik pravda jako neskrytost jsoucího nevypovídá o ničem jiném než o přítomnosti jsoucího jako takového, tj. Bytí.“ (Heidegger 1960, s. 98) Také Heidegger přitom vidí pozorovatele velmi těsně spjatého s umělcem, neboť „veškeré umění je jako ponechání prostoru pro příchod pravdy jsoucího jako takového v podstatě básnictvím. Podstata umění, na čem tedy umělecké dílo a umělec zejména spočívá, je sebeučinění pravdy.“ (tamtéž, s. 82) Toto bezeslovné a nevědomé „ponechání prostoru pro příchod pravdy“ předpokládá – ať už

u umělce, nebo u pozorovatele – poznání, že vlastní obsah díla, to, co umění dělá uměním, nelze pojmenovat, že – jak napsal filozof Walter Warnach – „velkému uměleckému dílu je vlastní dimenze, která přistupuje jako něco zcela nového [...] k látce a k vědomí a která potají řídí tvůrčí proces, přestože v něm působí nejjasnější vědomí a vede k završení, které stojí nedefinovatelně výš nad tím, co do díla kdy vnesl sám umělec.“ Umělecké dílo tedy přerůstá svého autora. Proto je naprosto bezcenná často kladená otázka, „co si přitom umělec myslel?“. Musíme předpokládat, že to, co si přitom myslel, nalezlo svou podobu v uměleckém díle a tím se samo sděluje, neboť samotný záměr ještě netvoří dílo. A přesto je to, co si přitom myslel, pouze jednou z nekonečných individuálních možností, jak umělecké dílo rozkrýt. Warnach označoval „tuto novou dimenzi v uměleckém díle jako jeho ‚historickou formu‘ nebo jeho ‚časovou formu‘, [...] onen nezaměnitelný znak ve výtvarném díle, v němž se pregnantně shrnuje epocha v plné šíři svého rozpětí a který představuje zároveň také znak ve smyslu odvíjení lidských dějin.“ (Warnach 1982, s. 785)

Umělec a pozorovatel dosahují této dimenze uměleckého díla bezvýhradným „ponecháním prostoru pro příchod pravdy“ a otevřeností vůči uměleckému dílu, nutně označovanou jako naivní, aniž by se ukvapeně ptali na poznávací přínos a na užitek. V tom zřejmě spočívá největší výzva, protože jsme zvyklí na to, že posuzujeme věci bezprostředně podle jejich užitku. Malíř Willi Baumeister proto ve své studii „Neznámé v umění“ rozlišoval dva pojmy: nahlížení (*Schauen*) stojící „nad rozumem“ od „účelného“ a „užitečného“ vidění (*Sehen*). V roce 1947 napsal: „Tento prvotní stav procesu vidění, nahlížení (*Schau*), skrývá v sobě možnosti dalšího rozvoje, které v sobě vidění zaměřené na užitek nemá. [...] V tomto způsobu nahlížení získává svět vzácnou hloubku a šířku a jako by obrovskou neutralitou nabývá plnosti bytí a jednoty.“ (Baumeister 1960, s. 44–46) To, co Heidegger označuje jako „ponechání prostoru pro příchod pravdy jsoucího“, prožívají umělci a pozorovatelé jako zjevení. „Tato zkušenost přichází zevnitř“, píše Louise Bourgeoisová. Umělecké dílo není podle ní „vyobrazením něčeho většího“, nýbrž „zjevením. Zjevení má léčivý účinek, zatímco vyobrazení nemá vůbec žádný účinek kromě toho, že chce zapůsobit na studenty.“ (Bourgeois 1996, s. 89) Umělecké dílo se tak konstituuje prostřednictvím své účinnosti. Na otázku po podstatě umění lze odpovědět pouze prostřednictvím účinnosti díla, prostřednictvím dojmu, který dílo zanechává v pozorovateli. „Krásné je to, co se líbí zrak“ (*pulchra sunt, quae visa placent*), věděl už Tomáš Akvinský (srov. Kluwe 2008, s. 316). U estetického okamžiku mluvíme o zjevení, jemuž rozum spíše brání, než aby ho podporoval; zjevení, které se oživuje smysly v dynamickém meziprostoru mezi dílem a pozorovatelem, mezi okem a duší, která propůjčuje křídla fantazii.

„Obraz má něco zjevnovat a zároveň má být dobře udělaný,“ požadoval malíř Werner Schriefers: „Jsem malíř a malování se věnuji ve smyslu akce a techniky, která vytváří krásu. [...] Barevnost má být událostí a má být tak diferencována, aby se uskutečnilo celé vnímání barevnosti a světa. Svět nevnímám jen jako něco filozofického, nýbrž vždy také jako moment, který vyvolává impuls v oku, ať už je to barevný zážitek v botanické zahradě, nebo něco jiného. [...] Přesuji si, aby všichni lidé chtěli být vlastně mnohem otevřenější a vnímavější, aby se těšili z obrazů stejně jako z rostliny, jejíž druh a původ nedokážou určit, aby pochopili obraz pro jeho krásu.“ (citováno podle Schriefers 2004, s. 134n)

V bezeslovnosti estetického okamžiku se rozvíjí vlastní potenciál umění. Americká malířka Agnes Martinová, která zemřela roku 2004, napsala: „Můj zájem se soustředí na zkušenost, která je beze slov a je tichá, a na skutečnost, že mohu tuto zkušenost vyjádřit uměleckým dílem, které je rovněž beze slov a tiché. [...] Když se v díle spatříme – a neprohlížíme si ho –, pak je dílo důležité. Když dokážeme rozpoznat svou reakci a uvidět v sobě samých, co jsme z nějakého díla přijali, pak je to cesta k porozumění pravdě a krásě.“ (Agnes Martinová, citováno podle Schwarzw 1992, s. 91)

Bylo by však naprosto nedostatečné, kdybychom krásu jako „zjevenou pravdu“ postavili naroveň prožité harmonii. K tomuto velmi rozšířenému nedorozumění se musíme v rozhovorech s našimi návštěvníky neustále vracet. Neboť „tím, že nás něco neodolatelně uchvacuje a přitahuje a něco jiného udržuje v odstupu“ – jak se vyjádřil Schiller tváří v tvář antickému ideálu –, můžou pocítovanou blízkost k dílu tvořit také pocit ošklivosti a prudké odmítavé reakce. Proto je třeba řadu příkladů estetického okamžiku doplnit ještě o tento případ: člověk prožívá nevysvětlitelný odpor a distanci k uměleckému dílu, aniž by mu přitom mohl upírat jeho zjevnou hloubku. Takovéto situace jsem zažil dost často při rozhovorech s našimi návštěvníky a při tom jsem se poučil, že se za zdánlivým neporozuměním uměleckému dílu nebo v prvním momentu dokonce za nelibostí k němu může při bližším pohledu skrývat velmi osobní vazba, která může přejít v silné zasažení. Stupeň odmítání díla se tu stává mírou osobního zasažení. Pozorovatel má v takovém případě pocit, že umělecké dílo míní právě jeho a nikoho jiného. Neprožívá bezprostřední srovnání s dílem v podobě potvrzení, které mu přinese radost, nýbrž distanci, která ho překvapí, jako zpochybnění sebe sama. Tím, že se k dílu chová odmítavě, se instinktivně pokouší chránit, protože cítí, že se ho konfrontace s tímto dílem osobně dotýká a že by ho dílo mohlo změnit. Píše o tom Rilke v závěru své básně Archaické torzo Apollona: „... z okrajů svých by netrýskal jak čistá / hvězda: neb není zde žádného místa, / jež nezří Tě. Musíš se proměnit.“ (překlad Vladimír Holan)

Estetický okamžik tak může znamenat zpochybnění vlastní existence, může nás přivést až na kraj našich možností, může nám přinést radost a štěstí, ale právě tak i smutek a bolest. Ve spojení krásy a pravdy, která zahrnuje dokonce i to, co nás odpuzuje, i to, co pocítujeme jako ošklivé, a s tím i bolest, spočívá ústřední poselství křesťanské estetiky, kterou v návaznosti na novoplatoniky rozvinul sv. Augustin. Augustin zaprvé konstatuje, „že existují věci, které jsou samy o sobě ubohé a ošklivé (*cloaca*), ale které lze spojením s vyšším (*creatura superior; homo*) zkrášlit, ozdobit (*ornari*) a takříkajíc zušlechtit. To, co v řádu bytí stojí výše, stačí nižšímu k okrase, a tím je zhodnotí. Objevuje se zde tak znovu [...] známý myšlenkový pochod, že věci čerpají svou krásu z toho, že se vzájemně doplňují, že se k sobě navzájem dobře hodí a že jako doplňky tvoří zvláštní druh jednoty (*quandam sui generis unitatem*).“ (Trelenberg 2004, s. 39–40) Toto spojení paradoxů umožňuje Boží vtělení a Kristova smrt na kříži a vede Augustina k tvrzení, že ošklivost Krista visícího na kříži je naše krása (*Sermon 27: pendebat ergo in cruce deformis, sed deformitas illius pulchritudo nostra erat*). Papež Benedikt XVI., který se Augustinem zabýval již od své disertace, sledoval tento myšlenkový pochod před několika lety ve své přednášce „Smysl pro věci. Nahlížení krásna“: „Kdo věří v Boha, a to v Boha, který se právě zjevil ve znetvořené podobě Ukřižovaného jako láska ‚až do konce‘ (Jan 13,1), ten ví, že krása je pravda a pravda je krásna, ale na trpícím Kristu se tak učí, že krása pravdy zahrnuje také rány, bolest, ba dokonce i temné tajemství smrti a že ji lze nalézt jen v přijetí bolesti, nikoli mimo ni.“

Umělci na rozdíl od mnoha pozorovatelů tuto souvislost velmi důvěrně znají. Poznal jsem řadu umělců, kteří se ve své práci snažili hledat krásu svých děl tak, že bojovali proti vlastní virtuozitě a procházeli aktem zničení a bolesti. My ne-umělci bychom si neměli každodenní práci v ateliéru představovat jako procházku. Zdá se mi, že se jedná spíše o Jákobův zápas. Herbert Falken pronesl jednou o umělcích toto: „Jsou to mniši, kteří se uchylují do izolace, aby se dozvěděli něco, co se už v této společnosti dozvědět nelze.“ (rozhovor s autorem, in: Plotzek 1996, s. 47) Falken mluví o osamělosti umělců a o tom, že umělecké dílo se právě proto naplňuje až v komunikaci s pozorovatelem. Historik umění Roger Fry spatřoval na počátku minulého století v „sympatii“ mezi umělcem a pozorovatelem, vznikající nad uměleckým dílem, podstatnou část estetického soudu vůbec: „Citíme, že vyjádřil něco, co v nás již dříve dřímal, ale nikdy nám nepřišlo na mysl, že tím, že sám sebe zjevil, zjevil dokonce i nás.“ (*Versuch über Ästhetik* [1909], citováno podle Harrison – Wood, 1998, s. 108) K tomuto tématu cituji znovu malíře Michaela Toengese z Kolína nad Rýnem: „Tím, že nás tento ‚obraz‘ – jak si myslíme – zasáhne, víme na okamžik, že existuje něco víc než ‚znějící kov‘. A tím ‚nás‘ myslím vždy to, že moje práce je nesmyslná, když mě neuschopňuje ke sdílení. Teprve

v okamžiku, když můj podíl na obraze (jeho přetvoření) vyústí v Tvém podílu poznání, stane se obraz obrazem!“ (e-mail z 11. 1. 2009) – Je tedy estetický okamžik koneckonců především aktem blízkosti a lásky? Kdo by neznal ten téměř hmatatelný půvab těchto okamžiků a slast, která nás vede k tomu, abychom šli dál za nimi, abychom se vydali po stopě doteku, abychom sledovali vůně a zvuky, slova a hlasy, barvy, tvary, materiály a povrchy. Koneckonců je to Erós, kdo v Plátónově *Symposionu* přivádí člověka ke kráse. Proto je třeba „lásku ke kráse, dobrou a pravdě [...] chápat jako touhu po nesmrtelnosti.“ (Kluwe 2008, s. 316)

Tím se dosah estetického okamžiku dostává do absolutně existenciální roviny, neboť v momentu, kdy se „necháme něčím dotknout“, spočívá radikální konfrontace se smrtí. Poznání krásy v sobě vždy skrývá pocit ztráty, jak napsal francouzský filozof a historik umění Didi-Huberman: „Nyní začínáme rozumět tomu, že každá viditelná věc, ať už se nám jeví jako sebetiší a sebeneutrálnější, se stává neodvratnou, když je nesena ztrátou [...] a když na nás z tohoto hlediska zhlíží, dotýká se nás, zasahuje nás.“ (Didi-Huberman 1999, s. 15, 25) Tvrdím, že odmítání uměleckých děl, že ochranný val zdánlivého neporozumění má v mnoha případech co do činění se strachem před touto konfrontací a že je vlastně únikem před faktem smrti. Lidskost a současně konkrétnost a trvalost uměleckého díla a všech jeho smyslově prožívaných detailů nás konfrontuje s křehkou pomíjivostí našeho vlastního těla. Z této prožité diskrepance může v estetickém okamžiku vyrůst bezpodmínečná víra. Didi-Huberman odkazuje v této souvislosti na průzračnost Janova evangelia, kde učedník přichází k prázdnému Kristovu hrobu a kde se jednoduše říká „uviděl a uvěřil“ (Jan 20,8). Ztracené tělo zpřítomňuje ztrátu lidskosti a je základem bezeslovné víry ještě před vyřčením slova „nevěděli totiž ještě, že podle Písma měl vstát z mrtvých“, jak se v Janově evangeliu píše dále (Jan 20,9). Didi-Huberman k tomu poznamenává: „Právě tato absence těla měla uvést navěky do chodu veškerou dialektiku víry. [...] Nic nevidět a všemu uvěřit.“ (Didi-Huberman 1999, s. 15, 25)

III. Muzeum jako místo estetického vzdělávání

Viděli jsme, že možnosti poznání uměleckého díla jako zjevení pravdy se rodí v onom rozhodujícím estetickém okamžiku mimo jazyk, dokonce v rovině, která se obejde zcela beze slov. Dovolte mi, abych v závěrečné části přednášky položil otázku, jaké důsledky z toho vyplývají pro vědu o umění, pro muzejní praxi a pro zprostředkování umění. Nebo snad tento požadavek na zjevení v uměleckém díle není dnes už aktuální? V roce 1989, na vrcholu postmoderny, napsal Werner

Spies toto: „Dnes si už nevystačíme s definicí umění jako cesty ke zviditelnění metafyzicky zdůvodněného neznáma. Vyjádření spontaneity a víry ve vývoj jsou i v těch nejlepších pracích vytlačeny ironií a hrou s věděním.“ (Spies 1995, s. 182) Je dnes umění sekularizované, nebo se tento stav týká spíše jen vědy o umění a zprostředkování umění? Zdá se mi, že všechny pokusy pojmut současné umění jako „znamení víry“ nebo jako spojení „přítomnost-věčnost“ (název dvou výstav Wielanda Schmieda v letech 1980 a 1990), byly chápány jako specifické výpovědi o umění a církvi, nikoli však jako zásadní výpovědi o umění. Dnes se sice znovu projevuje rostoucí zájem o duchovní obsahy, jako nedávno na příkladu velké mnichovské výstavy *Stopy duchovna* (*Spuren des Geistigen*), ale dokonce i zde se převzetím názvu z francouzštiny do němčiny proměnilo „posvátno“ na „duchovno“ a tím se na toto téma nahlíželo spíše jako na intelektuální hru než jako na otázku víry.

Nedorozumění v oblasti zprostředkování umění začíná pravděpodobně tím, že se – z nedostatku jiných slov – mluví o umění jako o „jazyku“. Skrytá smyslová struktura uměleckého díla se tak porovnává se slovíčky, se slovy v nějakém cizím jazyce, která lze – protože jsou používána uvnitř nějaké pospolitosti – překládat a spojovalat o srozumitelných vět. Porovnávání s jazykem může leccos osvětlit, ale neznamená to, že by bylo možné vyložit umělecké dílo slovy, že by bylo možné je přeložit do jazyka. Není to spíše tak, že se toto porovnávání s jazykem vztahuje spíše ke schopnosti díla zobrazit skutečnost, k tomu, co lze již pojmenovat, než k tomu, co je výsostně umělecké, tedy ke smýšlení skutečnosti, kterou nelze pojmenovat? Snad bude vlastní hodnota uměleckého díla mnohem zřetelnější, když spojení umění a jazyka pro tentokrát zruším a budu tvrdit: umění není „jazyk“ a nemá také žádný jazyk, protože umění je umění. Nelze mu porozumět prostřednictvím jazyka, nýbrž jeho vlastními prostředky. „Slovíčka“ umění jsou úlomky tvarů opracovávaného materiálu, který oslovuje smysly. Musíme si být trvale vědomi toho, že jazyk je zde nanejvýš nástrojem, jak se přiblížit prožité smyslovosti, nástrojem, jak ji sdělit. Řekněme to tak, že jazyk je žebříkem, po němž můžeme vystoupit, aniž bychom přitom dosáhli nebes. Tento jiný způsob porozumění uměleckému dílu vyžadovali stále znovu zejména malíři, a to zde v žádném případě nemluví o nefigurativních (nepředmětných) malířích 20. století. Max Liebermann například napsal: „Specifický malířský obsah obrazu je o to větší, o co menší je zájem na jeho vlastním předmětu, a čím plněji se obsah obrazu rozplývá v malířské formě, tím je malíř větší. [...] Jak jinak by mohlo dojít k tomu, že mezi tisíci obrazy Madony se nachází jen tak málo uměleckých děl?“ (Max Liebermann, *Die Phantasie der Malerei* [1904], citováno podle: Harrison – Wood, 1998, s. 75)

Dámy a pánové, přicházelo někdy do muzeí a na výstavy více návštěvníků než v naší době? Nikdy nepociťovalo tolik lidí potřebu a zřejmě také příležitost mít podíl na umění. A přesto mám jako zprostředkovatel umění dojem, že tato vlna zájmu o umění nevedla ani k uvědomění si existenciálního významu umění pro individuum a nutnost kultury pro společnost, ani ke zvýšení společenského statusu umělce. Jinak si totiž nedokážu vysvětlit, proč nadále přetrvávají výhrady k jakékoli umělecké práci, které se přitom stále znovu podsouvá záměr provokovat. Neboť návštěvníci si evidentně neuvědomují ani to, že umění minulosti, rozšiřované a obdivované podle všech tržních zákonitostí, bylo kdysi stejně tak současné, jako to dnešní, a že lidé v něm stejně tak cítili provokaci. Vidíte, že nevěřím kvantitativní oblibě globalizovaných Muzeí moderního umění (MoMas) a Guggenheimových muzeí. Jak jinak by mohlo dojít k tomu, že před nedávnem nejdříve Německá průmyslová a obchodní komora a po ní pak Hospodářský výbor Spolkové rady přišly s návrhem na zrušení sociální pokladny umělců (*Künstlersozialkasse*); tohoto pro většinu umělců v naší společnosti jediného – a jak víme, skromného – nemocenského a důchodového pojištění? (*Süddeutsche Zeitung* 20. 12. 2007 a *Focus* 19. 9. 2008). Umění se stalo když ne čistým marketingovým faktorem, pak jistě v mnoha případech hříčkou pro nápady kurátorů, předmětem, jímž se ilustrují na výstavách uměnovědné teze a vymyšlená témata. Promiňte mi, že se na tomto místě pouštím do stručné polemiky, kterou zde potřebuji k tomu, abych ozřejmil, jak velmi mnohé z toho, co se v takzvaném „uměleckém provozu“ vyvinulo jako běžný a očekávaný standard, odporuje vlastním možnostem a zájmům umění. Místo toho, aby byl dán prostor tomu, co promlouvá beze slov, probíhá komplexní zprostředkování umění, které sugeruje, že lze to podstatné vysvětlit v několika větách, na cedulkách, prostřednictvím „audio-průvodce“ nebo výstavního katalogu. Ve světě, který sám sebe vidí jako informační společnost a v němž může člověk přežít jen tehdy, když zpracuje každý den novým způsobem co nejvíce informací a učiní pokud možno co nejvíce rychlých rozhodnutí, se umění redukuje na jeho fakticitu, na materiál a historii, na materiální hodnotu, na postavení a na jméno. Proto se pozorovatel ocitá stále znovu v týchž slepých uličkách, jakmile tato informace neexistuje a on cítí, že je sám konfrontován s uměleckým dílem. Věty typu „nic mi to neříká“, „nerozumím tomu“, nebo „co k tomu umělec řekl?“ svědčí o naprosté bezmocnosti, o vědomí, které se žádným způsobem neproměnilo, a vyjadřují situaci, v níž už došlo k překročení estetického okamžiku. Pro oblast zprostředkování umění, pro tento obrovský personální a ekonomický kolos, který ovládá muzejnictví a výstavnictví, nemůže nastat horší situace. Po návštěvnicky působivých výstavách od Rembrandta až po Richtera, které etablovaly heroické postavy umění a mnohokrát vyskočovaly všechny

„ismy“ dějin umění, nastává doba, kdy je třeba brát návštěvníka vážně jako pozorovatele, nikoli jen jako odpočítanou masu, nýbrž jako prožívající individuum, a konfrontovat ho s faktem, že na uměleckém díle není nic, čemu by se mělo „rozumět“, aniž by předtím došlo k jeho prožitku. „Nic není v rozumu, co předtím nebylo ve smyslech,“ napsal Tomáš Akvinský (*Quaestiones disputatae de veritate*).

Z mnoha rozhovorů s našimi návštěvníky vím, že ono „nic mi to neříká“ tváří v tvář uměleckému dílu neexistuje. Každé umělecké dílo se sděluje každému pozorovateli, pokud je ochoten připustit svou výše popsanou bezbrannost a tím ono zmiňované „ponechání prostoru pro příchod pravdy“. Existuje stále intuitivní zkušenost před dílem, která může vstoupit do vědomí. U pozorovatele ovšem předpokládá, že prožívá umění jako část své vlastní skutečnosti a nezaměřuje je s umělostí, že své intuici a své vlastní zkušenosti důvěřuje víc než slovům „průvodce“, že nevidí relevanci uměleckého díla u odborníka, nýbrž u sebe samého. Zprostředkování umění, které si činí nárok na to vzdělat návštěvníka jako neškoleného pozorovatele umění, musí mít za cíl především něco jiného, a to umožnit mu estetický okamžik a nejprve ze všeho radost z nahlížení. Zprostředkování umění proto začíná způsobem, který nevyužívá slov: inscenováním díla v prostoru, přihlídnutím k jeho auře. Pokud chce muzeum či galerie brát vážně svůj úkol jako místo estetického vzdělávání, nesmí pojímat umělecké dílo jako materiál pro dějiny umění, nýbrž jako potenciální protějšek vnímatého člověka. „Cílem nahlížení umění je probuzení pocitů, nikoli sdělení nebo osvojení vědomostí,“ napsal Alfred Lichtwark, ostatně jeden z otců pedagogiky umění na konci 19. století. „To, jaké vědomosti a poznatky budou nutné k nahlížení uměleckého díla, by se mělo trvale rozvíjet, nikoli sdělovat.“ (Lichtwark 1897, s. 35)

Dámy a pánové, umění nepatří dějinám umění, stejně jako náboženství nepatří teologii. Patří samo sobě a s jeho hlavní vlastností, zjevením neznámého, intuitivně prožitého a uvěřeného, nemůže člověk volně nakládat. V tom spočívá jeho kvalita a z toho vyplývá nezbytnost chovat se jako pozorovatel vůči umění tvůrčím způsobem. Dějiny umění a nástroje jejich zprostředkování trpí dodnes pojetím vědy, které jí není vlastní a které není hodno jejího předmětu, dokud se součástí vědecké metody nestane intuice a subjektivita. Paul Klee píše: Teprve tam, kde se k exaktnímu zkoumání připojí intuice, urychlí se skokem pokrok exaktního zkoumání. Exaktnost okřídlená intuicí je občas silnější. [...] Dokládá, odůvodňuje, opírá se, konstruuje, organizuje: dobré věci; ale nedospívá k totalizaci.“ (Paul Klee, *Exakte Versuche im Bereich der Kunst* [1928], citováno podle Regel 1987, s. 8–89) Tak se na konci přece jen vracím zpět k hermeneutice, která už před téměř padesáti lety při pohledu na humanitní vědy rozpoznala, že „jistota, kterou

poskytuje použití vědeckých metod, nestačí k tomu, aby zaručila pravdu“, a že tím, že do hry nutně vstupuje subjektivita, nedochází k „úbytku její vědeckosti, nýbrž naopak k legitimizaci nároku na zvláštní humánní význam“ (Gadamer 1990, sv. 1, s. 494). Pro dějiny umění jako vlastní „humanistické disciplíny“ (Panofsky) to platí ve zcela zvláštní míře.

Krátký okamžik oněmění před dílem, které pozorovatel sdílí s umělcem, je oněměním před krásou, krásou, která zahrnuje bolest a ztrátu, dokonce ji předpokládá; tato absence jakýchkoliv slov je v tomto krátkém momentu estetického okamžiku zásadní zkušeností lidstva. Vstupujeme zde do vlastní sféry umění, kterou nelze popsat slovy. S velkými obavami pozoruji, že tato vlastní možnost poznání umění, kterou já sám považuji za existenciální, hraje v našich školách pod tlakem neustálých reforem a takzvaného „zvyšování kvality výuky“ stále menší roli; je to vývoj, který skončí estetickým analfabetismem. K této otázce cituji ještě jednou papeže Benedikta XVI: „Nesmíme podceňovat význam teologické reflexe, přesného a pečlivého teologického myšlení – zůstává absolutně nezbytné. Kdybychom však kvůli tomu zavrhovali nebo odmítali otřes způsobený setkáním srdce s krásou jako pravý způsob poznání, ochudí nás to a zjednotvární víru i teologii. Tento způsob poznání musíme znovu nalézt – to je naléhavý požadavek této doby.“

Kdo zná muzeum umění při našem arcibiskupství, ví už dávno, že mluvím o Kolumbě. Každé muzeum je jako sbírka místem fragmentů, věcí, které ztratily svůj původní kontext, ať už je to chrámový prostor jako místo liturgie, ať už je to ateliér jako pracovna umělce. Pokud muzeum s těmito fragmenty dále pracuje, nemůže dělat nic jiného než je zasazovat do nových kontextů. Takový nový kontext vytváří každá forma výstavy. Kolumba se nyní pokouší tyto kontexty nevymýšlet, nýbrž skrze aktivní zacházení s vlastní sbírkou rozvíjet paralely věcí podle estetických kritérií. Přitom vznikají situace, u nichž si nedokážeme vysvětlit, co bezprostředně vidíme: zdánlivě rozdílná díla tu totiž ideálním způsobem navzájem korespondují. Toto muzeum není poplatné vědě o umění, avšak chce ji obohatit. Cílem prezentace děl a zároveň nástrojem kurátorů je estetický okamžik. Vytváříme sousedství, která vzbuzují v tom nejlepším slova smyslu otázku, sousedství, která vnímáme jako vztahy plné napětí, jejichž přitažlivost nedokážeme slovy blíže vysvětlit. Pokoušíme se o zasazení děl do kontextu, jehož základem je estetická přítomnost. Pokoušíme se vytvořit prostory, které lze prožívat a na něž si člověk ještě po letech vzpomene. Hlavním cílem našeho muzea je tedy to, aby se jeho návštěvníci zabývali uměním přemýšlivě, aby žasli, radovali se, vzpomínali a divili se, aby se tu dával prostor jejich fantazii a jejich víře a aby se tyto prostory staly svým způsobem „rozjímavé“, vždyť proč by se rozjímání a muzeum měly vyločovat?

Vědomě jsem využíval citáty umělců, jejichž díla našla své místo ve sbírkách muzea Kolumba. Mělo by to přispět k propojení dnešního odpoledne s večerem, kdy může dojít k ověření všech teorií skutečnosti. Dům, který chce svou architekturou, svými díly a svou inscenací, zaměřenou na dialogy, umožnit estetický okamžik a tím se jako „sakrální stavba v dimenzích muzea“ – jak jste, vážený pane kardinále, označil Kolumbu při jejím otevření – stal místem zjevení. K tomu dochází v prezentacích, které se každý rok obměňují. Aktuální expozice nese název trilogie obrazů od Felixe Droeseho *Člověk opouští zemi*. Pod tímto názvem, který jsme si nemuseli vymýšlet, protože nám byl dán, jsou naznačeny jak existenciální otázky, tak i dětská hra fantazie, kterou v expozici rovněž znovu najdete. Ověřte si sami tvrzení umělecké kritiky, zda Kolumba dělá „mnohé jinak a tím všechno správně“ (*Monopol* 9/2008), nebo zda vkládáme „do současného umění spiritualitu, kterou nemá“ (*Die Zeit* 20. 9. 2007).

Dospěl jsem na konec své přednášky a velmi pochybuji o tom, že jsem se byť jen vzdáleně přiblížil k radosti či k veselosti, štěstí a smutku, což může estetický okamžik pro každého z nás znamenat. Zůstává jedna z nejkrásnějších hádanek, proč se nás něco dotýká a jakým způsobem, proč můžeme vidět to, čemu zdaleka nerozumíme. S námahou jsme v „Akademii“ vystoupili o několik příček žebříku výš, abychom zjistili, že existuje přece něco „nevyslovitelného“, jak konstatoval filozof Ludwig Wittgenstein na konci svého díla *Tractatus logico-philosophicus*: „To se *ukazuje*, je tím, co je mystičnost.“ (Wittgenstein, s. 82) A přesto se tento pokus o přiblížení prostředky jazyka vyplatil a my bychom se o to měli pokoušet stále znovu, protože, jak se píše u Wittgensteina, člověk musí „takříkajíc odkopnout žebřík poté, co po něm vylezl“. Neboť „o čem se nedá mluvit, k tomu se musí mlčet“ (Wittgenstein, s. 83).

Přednáška byla pronesena při příležitosti pozvání Unie umělců
z Kolína nad Rýnem na Popeleční středu umělců
v kolínském domě Maternus, 25. února 2009.
Z němčiny přeložil Petr Kaška.

LITERATURA:

- WILLI BAUMEISTER: *Das Unbekannte in der Kunst* [1947]. Köln 1960.
- LOUISE BOURGEOIS: *Zeichnungen und Beobachtungen*. Basel 1996.
- ANDRÉ CHASTEL (Hg.): *Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*. München 1990.
- GEORGES DIDI-HUBERMAN: *Vor einem Bild* [1990]. München–Wien 2000.
- TÝŽ: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes* [1992]. München 1999.
- HANS-GEORG GADAMER: *Wahrheit und Methode* [1960], sv. 1 a 2, 6. vydání. Tübingen 1990–1993.
- MARTIN HEIDEGGER: *Der Ursprung des Kunstwerkes* [1936]. Stuttgart 1960.
- CHARLES HARRISON – PAUL WOOD (Hgg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*. Stuttgart 1998.
- OTFRIED HÖFFE (Hg.): *Immanuel Kant. Kritik der Urteilskraft*. Berlin 2008.
- THOMAS KELLEIN (Hg.): *Ad Reinhardt. Schriften und Gespräche*. München 1984.
- STEFAN KRAUS: „Gegen die Erwartung – Für die Erfahrung“. IN: PETER NOELKE (Hg.): *Zwischen Malkurs und interaktivem Computerprogramm. Vorträge des Internationalen Colloquiums zur Vermittlung an Kunstmuseen*. Köln 1997, s. 23–27.
- TÝŽ: „Plädoyer für ein lebendes Museum. Das Erzbischöfliche Diözesanmuseum in Köln“. IN: *das münster* 1/03, s. 27–36.
- HANS MAIER U.A. (Hg.): *Schönheit*, Internationale Katholische Zeitschrift Communio, Juli–August 2008.
- SONJA MATARÉ – SABINE MAJA SCHILLING: *Ewald Mataré. Tagebücher 1915 bis 1965*. Köln 1997.
- HEINZ MEYER: *Das ästhetische Urteil*. Heidelberg 1990.
- ERWIN PANOWSKY: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst* [1955]. Köln 1978.
- JOACHIM M. PLOTZEK U. A. (Hg.): *Herbert Falken. Arbeiten der 70er und 80er Jahre*. Köln 1996.
- JOACHIM M. PLOTZEK: *Kunst für alle, aber mehr noch für den Einzelnen*. Köln 1995.
- TÝŽ: *Von der Dialogfähigkeit der Kunst*. Köln 1996.
- JOSEPH KARDINAL RATZINGER: *Der Sinn für die Dinge. Die Betrachtung des Schönen*, Vortrag anlässlich eines Treffens der kirchlichen Bewegung „Gemeinschaft und Befreiung“. Rimini 2002.
- GÜNTHER REGEL (Hg.): *Paul Klee. Kunst – Lehre, Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre*. Leipzig 1987.
- FRIEDRICH SCHILLER: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen. In einer Reihe von Briefen* [1795]. Stuttgart 1965.
- MARGRET A THOMAS SCHRIEFERS: *Werner Schriefers. „...arbeiten wie der Vogel singt“*. Bramsche 2004.
- WERNER SPIES: *Schnitt durch die Welt. Aufsätze zu Kunst und Literatur*. Ostfildern 1995.
- JÖRG TRELENBERG: *Das Prinzip ‚Einheit‘ beim frühen Augustinus*. Tübingen 2004.
- WALTER WARNACH: „Vom Bewusstsein in der Kunst“ [1961]. IN: KARL-DIETER ULKE (Hg.): *Walter Warnach. Wege im Labyrinth, Schriften zur Zeit*. Pfullingen 1982, s. 771–788.

KATHARINA WINNEKES: „Museum der Nachdenklichkeit oder die Quadratur des Kreises“. IN: *kunst und kirche*, 4/1995, s. 226–229.

LUDWIG WITTGENSTEIN: *Tractatus logico-philosophicus*, české vydání Praha, Paseka 2007 (přeložil Petr Glombíček).





Tomáš Halík

Okamžik víry

Laskavé pozvání doprovodit vzácný text Stefana Krause o estetickém okamžiku úvahou o povaze a zrození víry mne zastihlo ve chvíli, kdy jsem byl zcela ponořen do práce na knize, v níž se snažím komentovat výzvu papeže Benedikta (kterou učinil ještě jako kardinál Ratzinger těsně před prahem svého pontifikátu), určenou „naším nevěřícím přátelům“: nemůžete-li najít cestu k přijetí víry, žijte tak, jako by Bůh byl (*veluti Deus daretur*).¹ Kladl jsem si otázku, co to znamená „žít, jako by Bůh byl“ – a jaký je vlastně rozdíl mezi přijetím Boha jako hypotézy a Boha jako „předmětu víry“. Nakonec jsem ze svých úvah vybral některé fragmenty, které se mi zdály odpovídat i na otázky, které mi vyvstaly při hledání jakési paralely mezi okamžikem, v němž vstupuje do duše člověka krása, a děním, v němž do ní vstupuje Bůh. Což nepotřebujeme být stále znovu upomínáni na to, že Bůh není jen pravda a dobro, nýbrž i krása, že v kráse prosvítá Bůh a že žít z víry je „krásné umění“?

* * *

Dívám-li se do vlastního příběhu obrácení, nemohu poctivě umístit tuto proměnu, trvající léta (a v jistém smyslu dosud neskončenou), do jediného „velkého okamžiku“; takových chvil, které by se mohly ucházet o označení oné převratné zkušenosti (a při nichž jsem si vždy myslel, že právě to musí být ona neopakovatelná, nezapomenutelná „chvíle na hoře Tábor“ – a v jistém smyslu to byla i pravda, protože každá z těch chvil byla jedinečným Božím dotekem), jsem zažil během těch let více. Sestupme však od jednotlivostí k otázce zásadnější: Co pro mne znamená víra, co křesťanství – jaké je mé Krédo?

Víra, jak jí rozumím, je schopnost *vnímat skutečnost jako oslovení*: snaha naslouchat, učit se porozumět, být připraven odpovídat. Jsem přesvědčen, že je to ta vůbec nejvzácnější (a zároveň nejzajímavější, nejdobrodružnější) možnost, kterou lidství skýtá: *žít svůj život jako dialog* ve stálém naslouchání a odpovídání, žít pozorně a odpovědně. Domnívám se, že každý člověk (i přes hranice konfesí a tradic) je principiálně schopen tohoto způsobu života. Smím-li být trochu patetický, řekl bych, že prožít svůj život takto, naplnit tuto možnost, znamená uskutečnit nejvlastnější smysl lidství.

Víra a nevíra (respektive různé verze víry) pro mne nejsou soubory přesvědčení o metafyzických otázkách, nýbrž prazákladní postoje k životu, žité situace včetně našeho porozumění těmto situacím. Nemít či ztratit víru pro mne znamená nemít či ztratit schopnost a ochotu vnímat *život jako dialog*.

Víře, jak jí rozumím, se život jeví jako dar a výzva. Vůči této výzvě můžeme být bdělí anebo spící, otevření nebo uzavření. Můžeme samozřejmě život interpretovat a prožívat také úplně jinak; můžeme jej například žít zcela *monologicky*, sám si zvolit svůj cíl a jít za ním beze všech ohledů – jak to vyjadřuje reklamní slogan: Nevaž se, odvaž se! Člověk, který přijímá oslovení, je jím ovšem zavázán.

* * *

Řekl jsem, že víra je pro mne životní postoj spočívající v ochotě „naslouchat oslovení“ a odpovídat na ně. Zahrnuje tedy pra-důvěru ve *smysl*, který předchází každý lidsky kladený smysl, ve smysl onoho prapůvodního oslovení božským Logem, důvěru v tento Logos sám. Nevíra pak vychází z opačné zkušenosti se světem a životem: tou je ztráta (nepřítomnost) smyslu, mlčení světa, prožitek absurdity.

Nyní musím dopovědět své Krédo: V *křesťanství* jsem našel svůj domov také proto, že v něm tuším možnost obejmout *zároveň* jak onu podstatnou pra-víru, tak i *určitou pravdu nevíry*, možnost vzít vážně i onu zkušenost Božího mlčení a tragické stránky života.

Velcí kritici křesťanství jako Nietzsche a Jung nenacházeli v křesťanství své doby to, co jim velmi leželo na srdci: možnost být práv jak *pravdě dne*, tak i *pravdě noci*, brát vážně jak svět rozumu a řádu, tak svět tragiky a vášně, vymykající se „pavučinám rozumu“. Něco podobného měl zřejmě na mysli můj učitel Jan Patočka, když mluvil o křesťanství jako o „nedokončeném projektu“.

Celá má teologie je velkým protestem vůči lacinému křesťanství, které se spokojuje s zasnoucí radostí nad harmonií, rozumným řádem a „inteligentním plánem“ v přírodě a dějinách; považují takovou „apollinskou“ či „estetickou“ víru za povrchní, v podstatě pohanskou, nekřesťanskou – zkrátka za jednostrannou. Radost z harmonie božského řádu smí být jen jedním aspektem naší víry; činí ji však jednostrannou, „heretickou“, pokud vytěšňuje druhou stránku skutečnosti, která – zejména odtržena od té první – působí temně, chaoticky, absurdně a tragicky. Teprve takové chápání života, které je plně právo jeho *oběma* stránkám, „světlé“ i „temné“, které před pokušením zjednodušující jednostrannosti uhájí prostor umožňující nám vzít zcela vážně zároveň obě zkušenosti se světem a životem v něm, si zaslouží naše přikývnutí.

Nietzsche měl pravdu, když vytýkal křesťanství své doby, že se nechalo příliš opanovat „apollinským“ duchem dne, světla, dobra, rozumu. (V téže tradici Patočka ve svém posledním a nejzávažnějším díle připomíná možnost a potřebu *obratu*, který přichází jako plod tragické zkušenosti naší doby, „pozdní doby“, s „vykloněním do noci nebytí“.²) Křesťané novověku si mnohokrát pletli (a někteří dosud pletou) víru v Boha, o němž mluví biblické příběhy a křesťanská tradice, s naivně optimistickým předpokladem osvícenců, že je „cosi nad námi“, co se přece musí postarat, aby svět fungoval podle našich představ a očekávání. Pokud ateisté tvrdí, že žádný takový bůh neexistuje, měli by křesťanští teologové být ti první, kteří s nimi budou souhlasit.

Jsem hluboce přesvědčen, že tvrdé dějinné zkušenosti – vnější pronásledování i vnitřní krize – a výheň kritiky, jimiž křesťanství v době pozdní moderny prošlo, dnes křesťanům otvírají *možnost* prohloubit těmito zkušenostmi své chápání a prožívání víry. Dospělé křesťanství (o jakém snil v žaláři prorok „nenáboženského křesťanství“ a „náročné milosti“ Dietrich Bonhoeffer) už nebude „platonismem pro lid“ ani analgetikem ukolébávajícím do snů o nadzemských odměnách. Trvat na optimistickém, „apollinském“ křesťanství krásného řádu může působit nejen kýčovitě, povrchně a naivně, ale přímo cynicky a pohoršlivě tváří v tvář tomu, co lidstvo prožívá v oné „válce, která vlastně nikdy neskončila“.³ Už bylo dost případů, kdy jsme na rány světa místo účinného léku či alespoň opravdové solidarity přikládali neúčinný obklad laciných frází přecukrované zbožnosti! Jsme povoláni nejen „radovat se s radujícími se“, ale také „plakat s plačícími“.

Jde mi o to, abychom triumfalismem a lacinými triky sofistickované apologetiky neztratili onu „částečnou pravdu“ těch, kteří odmítají víru jako útěchu, protože nesou kříž velkého utrpení. Ono utrpení ze „ztráty smyslu“, onen prožitek světa jako absurdního chaosu (vyjádřený například nesčetnými díly soudobého umění), je cennou zkušeností s nevykoupeným světem. (Nesmíme dopustit, aby hluboké a velmi realistické křesťanské učení o „prvotním hříchu“ a jeho následcích, tedy o jizvě *odcizení*, zasahující všechno stvoření i nitro člověka, bylo redukováno na nepochopený příběh o snědeném ovoci a rozhněvání, žárlivém a úzkostném bohu. Laciné usměvavé křesťanství, konformní s evolučním optimismem ideologů neustálého pokroku a růstu dobra, by skutečně bylo hodno opovržení jako „opium“ či jiné analgetikum pro lid, které je navíc dlouhodobě neúčinné a spíš škodící než léčící.)

Nerozpoznáme-li velkou spirituální a teologickou hodnotu zkušenosti *noci*, (zůstaneme-li jen u „logiky dne“), bude naše teologie i spiritualita mělká. Pravdy nedosáhneme úsilím o bezrozpornou vševysvětlující teorii, můžeme se k ní dobírat jen vytvářením pestré mozaiky, v níž nesmí chybět kamínek žádné barvy

(a žádný nemůžeme odvrhnout jen proto, že nehoví našemu vkusu či že nás svým ostrím zraňuje v dlani). Vskutku poctivá filozofická a teologická práce je komponováním symfonie, z níž nesmíme předem vylučovat disharmonické tóny a netradiční postupy.

Právě zkušenost s temnými okamžiky dějin připomíná podstatné pravdy naší víry: Svět není nebem, lidstvo není sborem andělů, všechny sliby nastolit nebe na zemi a zkonstruovat dokonalého člověka jsou ideologické podvody laciného osvěcenského optimismu a jeho dědiců. Křesťanská naděje stojí mimo spor optimismu a pesimismu – v tom smyslu, že se nesmí přiklonit pouze na jednu či druhou stranu. V jedné ze svých knih jsem se snažil ukázat, že optimismus osvěcenské tradice je jen vyprázdněnou, zesvětštělou karikaturou křesťanské ctnosti naděje. Také pesimismus a nihilismus je ovšem jen „zblázněnou pravdou“ – totiž do nebezpečně jednostranného extrému dovedeným učením o dědičném hříchu a jeho následcích. Křesťan však dnes není povolán k tomu, aby vítězně konstatoval, že jeho teologie může překlenout tyto nově otevřené propasti aktualizovaných verzí starých bludů. Je třeba tyto zkušenosti současného člověka *spolu*prožít a *unést ve víře* – a tak naplnit slib církve, daný na posledním koncilu, že „radost a naděje, smutek a úzkost člověka naší doby jsou radostí a nadějí, smutkem a úzkostí učeďníků Kristových“.⁴

Křesťanství, jak mu rozumím, je především „náboženství paradoxu“. Je to víra, v jejímž centru stojí kříž a která ani pro jásot ze vzkříšení nezapomíná na Ježíšův výkřik „Bože můj, proč jsi mne opustil“. Je to víra, pro niž Ježíšovo vzkříšení – opravdu klíčové tajemství křesťanského zvěstování – není laciným happy endem, návratem zmrtevýchvstalého zpátky do tohoto světa a života, nýbrž vskutku tajemstvím radikálně *nového*, jež se prolamuje do našich životů, jestliže v okamžiku konverze začínáme „žít s Kristem úplně novým životem“. Na křesťanství mne vzrušuje právě ono „úplně nové“, ono pozvání otevřít se tomu, „co oko nevidělo, ucho neslyšelo, co na lidskou mysl nevstoupilo“. Příliš mnoho verzí křesťanství a teologie se však přes Ježíšovo varování pokoušelo lít toto mladé, bouřlivé víno do starých, zpuchřelých měchů – a následky toho vidíme všude kolem sebe.

* * *

Jak člověk dospěje k víře? V mnoha biblických příbězích byl ten, kdo vstoupil na cestu víry, nejprve osloven. Chtít se vydat na cestu, aniž by byl člověk *osloven*, aniž by byl k tomu vyzván Bohem, by přece znamenalo stáhnout život z víry do říše pouhých lidských možností (ono „we can“). Znamenalo by to nechat Boha venku.

Je tedy rozdíl mezi „věřícím“ a „nevěřícím“ rozdílem mezi osloveným a neosloveným? Tím ovšem stojíme před další horou otázek a těžkostí, z nichž ta první přirozeně zní, čím toto oslovení ve své podstatě je.

Ono oslovení můžeme chápat jako mimořádný zážitek, jako „osvícení“. Jako něco, co je člověkem pocíťováno, ba silně procíťováno, i když si třeba není schopen takovou zkušenost „vysvětlit“. Ba právě tato převaha emocionální síly prožitku posvátného nad možností ji rozumově uchopit a zpracovat se někdy chápe jako kritérium autenticity tohoto zakoušení absolutna; rozum před oním otřásajícím *mystériem tremendum et fascinans* dostává nutně závrať.⁵

Kdybychom však *oslovení* chápali jako *prožitek* (prožitek osvícení), mohli bychom rychle a lehce sklouznout na půdu „zážitkového náboženství“ (které dnes úspěšně provozuje leckdo od terapeuticko-okultních seancí New Age po emotivní záchvaty na stadionech při akcích křesťanských charismatických skupin). To je dnes velmi populární, nicméně každému, kdo bere víru skutečně vážně, velmi podezřelá religiozita.

Navíc bychom tím pokus najít hranici mezi věřícími a nevěřícími jen dále zkomplikovali. Mnozí věrně a hluboce věřící křesťané by poctivě vyznali, že žádný takový mimořádný zážitek nikdy neměli (ostatně jasně to o sobě říká ve svých memoárech i sám dnešní papež Benedikt XVI.), a plným právem by se ohradili proti tomu, aby byla z tohoto důvodu jejich víra zpochybňována či zlehčována. Na druhé straně by jistě mnozí z těch, kteří dnes o sobě tvrdí populárními slovy, že „nejsou nábožensky věřící, ale spirituálně založení“, o takových zážitcích vyprávěli rádi celé dny a popsali tuny papíru – je však otázka, zda jejich pocity opravdu zasluhují jméno víra v biblickém smyslu tohoto slova.

Můžeme však vyprávění o „oslovení“ chápat také zcela jinak, totiž jako literárně dramatizovanou metaforu pro to, co křesťanská teologie nazývá *milost* (a co zřejmě není daleko od toho, co židovská tradice míní slovem *šechina*) – Boží přítomnost v člověku. Tento Boží život v člověku vůbec nemusí mít zážitkový charakter. Dokonce patří k závaznému učení víry, že člověk sám nemůže mít úplnou jistotu o tom, zda se nachází ve stavu milosti či nikoliv; Jana z Arku unikla z pastí této osobně položené otázky inkvizitora (prostince, leč geniálně) svou odpovědí: Jsem-li, rač mne v něm Bůh uchovat, nejsem-li, rač mne do toho stavu Bůh přivést.

Zrození víry jako *zkušenost setkání s oslovujícím Bohem*, který před člověkem otvírá nekonečné možnosti, svěřuje mu konkrétní úkol (a člověk svou vírou na toto oslovení odpovídá a úkol přijímá), může jistě být významnou součástí osobního příběhu víry – známe to z příběhů nesčetných konvertitů všech dob. Ale připusťme, že Bůh jedná s člověkem také tiše, nenápadně; člověk až zpětně (možná až in

eschato, až ve světle onoho jediného skutečného setkání s Bohem plně tváří v tvář, které Písmo na mnoha místech vyhrazuje až okamžiku po překročení prostoru a času tohoto světa a života v něm) pochopí svůj život jako „dialog“ se skrytým, leč trvale přítomným partnerem. Pochopí, že Bůh k němu sice nemluvil v ohnivém keři či burácející bouři, nýbrž „v tichém vánku“ – v jeho vlastních myšlenkách, v setkáních s lidmi, v knihách, ve všedních událostech jeho života i v dění společnosti kolem něho. Pochopí, že toto vše nebyly bezvýznamné nahodilosti, nýbrž že „náhoda“ byla jedním z pseudonymů Božích, že to byly vzácné dary otvírající vždy nové možnosti – a že skutečný rozdíl mezi člověkem naslouchajícím Bohu a člověkem bez-božným byl v tom, zda se nechal oslovit (byť nerozpoznal a nenazval Jménem nejzazší zdroj tohoto oslovení), zda svým životem odpovídal či zda nechal ona slova padnout na zem bez užitku.

* * *

Na otázku „našich nevěřících přátel“, zda existuje Bůh, bych nikdy nereagoval zabřednutím do scholasticko-katechismového dokazování, které považují nejen za neúčinné, nýbrž dokonce za rouhavé. Svět, v němž žijeme, není už „přirozeným světem“ archaického či premoderního člověka a jeho náboženská zkušenost, kterou ve svém světě patrně zakoušel, už není naše. My se rodíme do světa, který je nám zprostředkován jazykem, kulturou, technikou *naší* civilizace, a v takto daném světě stěží učiníme onu „přirozenou, bezprostřední“ (tedy: pohanskou) zkušenost s božstvím.

Přesto Bůh v našem světě nesporně „existuje“ – a to přinejmenším jako slovo v našem jazyce. (Ona „tichá smrt Boha v jazyce“, ve 20. století ohlašovaná po Nietzsche zvěstovaném zabití Boha, nakonec nenastala.) Ernst Jünger upozornil, že věta „Bůh je mrtev“ byla formulována nikoliv jako odpověď na otázku, zda Bůh existuje, nýbrž „kde je Bůh“, kam se poděl?⁶

Kde tedy existuje Bůh, kde se s ním i naši nevěřící přátelé mohou setkat? *Existuje v příbězích, které se o něm vypravují.* To je dnes nebe, ve kterém bydlí Bůh, to je nebe, které se otevírá tomu, kdo je připraven „vejít do příběhu“.

Abychom se setkali s Bohem Bible, potřebujeme „vejít do příběhu“; potřebujeme vejít s úctou a porozuměním, potřebujeme odložit mnohé, co si neseme s sebou. (Takovou přítěží může být fundamentalistický, „doslovný“ výklad Bible či chápání Bible jako učebnice přírodovědy či dějepisu; obé je ve skutečnosti jen nekritickou aplikací novověkých pozitivistických kritérií na text, jemuž je takové chápání skutečnosti a pravdy zcela cizí. Fundamentalismus je moderní jev, neprávem sebe sama považující za „tradiční“ a starobylý; premoderního člověka,

kterého moderní racionalismus ještě nevyhnal ze světa mytopoetického přirozeného zacházení se symboly, by vůbec nenapadlo číst Bibli jako pozitivistickou encyklopedii vědeckých poznatků o přírodě a dějinách.)

Víra tváří v tvář biblickému textu tedy neznamená přiznat textu status přesného záznamu neotřesitelných „fakt“, nýbrž právě vejít *do příběhu* – vznikne tak hermeneutický kruh mezi naším vlastním příběhem a biblickým příběhem, oba se vzájemně osvětlují a vykládají. Bible není „fotografií světa“ informující člověka o tom, jaký svět je, nýbrž zrcadlem nastaveným jemu samému, pomáhajícím *porozumět* sobě a tím *měnit* sebe i svět.

* * *

Jako sám konvertita a jako člověk, který už doprovázel stovky a stovky konvertitů na jejich duchovních cestách, považuji za nutné zdůraznit Boží trpělivost; Bůh dává člověku čas uzrát, respektuje jeho čas, jeho rytmus života a chápání, jeho svobodu. Bůh nebydlí v horlivosti těch, kdo chtějí nervózně urychlit proces *metanoia* („proměny srdce“), kdo si pletou víru s emotivními výkřiky a gesty, kdo své potenciální ovečky ženou do předem připravených ohrad a pak už jen čekají u východu se svými kasičkami, odznáčky a propagačními materiály. Věřím, že Kristus by tyto podnikatele s náboženstvím, tyto směnárníky víry za ideologii a „stranicovou příslušnost“, hnál s důtkami ještě rozzlobeněji, než druhdy vyhnal kupčíky z Chrámu a stoly jim zpřevracel; přiznám se, že leckdy musím silně ovládnout chuť udělat to za něj.

* * *

Bůh je originální a tvořivý nejen při stvoření a tvoření „světa“, nýbrž i v probouzení víry v jednotlivých lidských srdcích a myslích. Proto pozor na všechno zjednodušování a šablony! Tisíceleté dějiny konverzí znají okamžikybleskového osvětlení (vzpomeňme na Šavlovu proměnu v Pavla na cestě do Damašku či vzpomínky Claudelovy či Frossardovy – „vešel jsem coby nevěřící *náhodou* do chrámu a za chvíli vyšel jako věřící“), ale i konverze coby letitý proces s mnoha přestávkami a zvraty. Znají obrácení v tichu zahrady (jako konverzi Augustinovu, kde do ticha a osamění stačil zaznít jen anonymní dětský popěvek „*Tolle, lege*“), ale znají i bezpočet případů, kde váhající musel být skutečně zvnějšku povzbuzen druhými („Dítě, proč už dávno nejste naše,“ napsal François Mauriac Gabrielu Marcelovi po přečtení jednoho jeho textu a „rozhoupal“ tak konečně jeho rozhodnutí ke křtu; „Klekněte si teď sem, vyzpovídejte se a uvěřte!“ vyzval energicky kněz

mladého důstojníka Charlese de Foucaulda, který si s ním přišel jen tak nezávazně popovídat o náboženství – a dal tím do pohybu proces přeměny světáka v poustevníka a světce, zakladatele řádu).

Je ovšem otázka, zda i zdánlivě šokující okamžiky bleskového obrácení nebyly už dlouho připravovány procesem zrání kdesi v hlubinách lidského nevědomí (zda se například Šavel už před památnou cestou na lov křesťanů do Damašku, přinejmenším od chvíle, kdy byl svědkem mučednické smrti jáhna Štěpána, v hlubinách srdce a svědomí nutkavě nezabýval Tím, kdo dává těmto židovským heretikům sílu k takovému svědectví; zda dát Augustinovu světlému okamžiku v zahradě tak význačné místo v rámci let intenzivního intelektuálního hledání, studia, přemýšlení, vlivu biskupa Ambrože a jeho kruhu apod.).

Ano, jsou známy konverze, v jejichž důsledku člověk zcela změnil styl svého smýšlení, života a chování, kdy okamžik víry, zrozené zpravidla z velké životní krize, znamená opravdu dramatický přelom; člověk se na to, jak dříve žil a smýšlel, rozpomíná jen s odporem a hanbou, stal se *novým člověkem* a skoro nedovede pochopit, že mohl být tak zoufale jiný, že „neviděl svou slepotu“ a s tím, čím dnes opovrhne, se spokojoval, nebo si v tom dokonce liboval. Aby vystihl své obrácení (ačkoliv stejně tuší, že je to zkušenost nesdělitelná tomu, kdo neprošel čímsi podobným), sahá k metaforám jako probuzení, osvícení, prozření, uzdravení, zachránění, zmrtvýchvstání. Mnohé z těchto metafor putují přes hranice kultur a náboženství a není jim nepodobný ani jeden ze zakladatelských mýtů filozofie, Platónovo podobenství o jeskyni. Snad i proto se mohly *bios philosophikos* a radikálně náboženská existence (mnišství) v dějinách vzájemně inspirovat, ba spojovat v jediný životní styl určitých osob; snad i proto mohl Nietzsche křesťanství posměšně označovat za „platonismus pro lid“.

Sem jistě patří – vzpomeneme-li na dichotomii náboženských zkušeností v díle klasika psychologie náboženství Williama Jamese⁷ – konverze oněch *sick souls*, těžkomyslných, melancholických duší (kterých si James zřetelně vážil více než optimistických *healthy minds*, neboť patrně k melancholikům sám patřil), u nichž je konverze, prolamující onu noc smutku a bolesti, prožívána jako „druhé zrození“.

Je ovšem nemálo těch (a já sám se s nimi opakovaně setkávám v kurzech přípravy na křest), kteří při setkání s křesťanstvím (nejčastěji v podobě setkání s imponujícími věřícími, ale někdy i studiem křesťanských autorů v rámci svého vzdělání) došli s jistým překvapením k zjištění, že je zde žito to, co oni sami už vlastně dávno žijí, že je zde pojmenováno to, co sami už dávno cítili. Jejich konverze pak spíše připomíná radost, kterou zakouší člověk při přednášce či četbě

filozofického nebo uměleckého díla, radost z toho, že autor jen přesně vyjádřil to, co já sám jsem už cítil a „nějak vždycky věděl“, ale *nedokázal to pojmenovat*, vyjádřit či položit do širších souvislostí. Konverze je v tomto případě prostě součástí učení a vzdělání v silném slova smyslu.

* * *

Víra v hlubokém, existenciálním smyslu zahrnuje vždy důvěru a věrnost. Proto je jejím opakem *nevěra*. Protikladem víry, chápané jako pouhé „přesvědčení“ (soubor názorů) plus případně přináležení do určité skupiny, je *nevíra*. Je-li náš „nevěřící přítel“ nevěřícím v onom smyslu, že z nějakého důvodu nesdílí „naše náboženské přesvědčení“ a že „s námi nechodí“, bylo by zpupné ho proto označovat za hříšníka (nadto hřešícího hříchem všech hříchů), za „nevěrného“. Takový „nevěřící“ ke svým postojům a názorům, jakkoliv s nimi nesouhlasíme, může mít *subjektivně* dobré důvody. (Když jeho důvody nepřijímáme a nerespektujeme, nezapomeňme, že podle tradičního katolického učení o závaznosti i „objektivně bloudícího“ svědomí, hlásaného už Tomášem Akvinským, můžeme přinejmenším *doufat*, že jeho důvody při Posledním soudu bude respektovat sám Bůh.)

Věřit znamená být poselstvím víry *zasazen*, jak píše německý teolog Gerhard Ebeling.⁸ Nepletme si tento akt s pouhým přijetím „stanovisek“, „názorů“, „přesvědčení“. Nejde o to, že člověk musí výpovědi víry přijmout, přisvojit si je – v tom smyslu, že by je přidal k názorům, které už „má“. To by víra zdegenerovala na předmět vlastnění; avšak víra se netýká toho, co člověk *má*, nýbrž *kým člověk je*. (Což je ještě něco hlubšího, než „jaký je“ – „jak se chová“ apod.) Víra zasahuje člověka primárně a nejvlastněji v tom, co je.⁹ Víra není nějaké *něco*, nýbrž je to *dění*. Nemohu je správně vystihnout prohlášením, že *mám víru*, ale ani že *jsem věřící* – nýbrž jen tím: *já věřím*.

Jděme však dál. Víra je tedy existenciální akt. Tento akt, nekryje-li se s tím „mít názory“ a „formálně přináležet“, tedy není monopolním vlastnictvím těch, kdo jsou „věřící“ právě jen v tomto smyslu (mají určité náboženské názory a přísluší k náboženským institucím).

Bůh bydlí v každém člověku, nakolik mu člověk nepřekáží, nakolik „žije v pravdě“ a ne v existenciální lži (což opět hned neredukujeme na „morální přestupky“, jakkoliv *byť v pravdě* s mravním životem bytostně souvisí). Bydlí v člověku dříve, než ho člověk poznává, pojmenovává, vyznává, přijímá vírou. To až Bůh nejprve sám člověka zavolá a osloví jménem, případně mu dá „nové jméno“, v setkání s ním člověk objevuje či získává svou skutečnou identitu; člověk Boha

vírou objevuje, avšak nevytváří (vytváří si jen svou představu o něm). Bůh však „bydlí“ i tam, kde není „tematicky“ poznán a nazván jménem; Bůh má svůj příběh i s každým „nevěřícím“.

* * *

Vraťme se znovu k Ebelingovi: Prvním krokem k Bohu je podle něj přiznat si bezmoc, *bezmoc vůči minulosti*. Co se stalo, se nemůže odestát. Vina je tíží minulosti. Ten, kdo si nepřiznává vinu, tuto bezmoc viny, kdo se zbavuje odpovědnosti tím, že si nepřipouští, že *tenkrát* měl svobodu (moc, možnost) něco udělat či neudělat, že něco *mohl* (a tedy za něco může, odpovídá), ještě *nyní* do této viny, bezmoci, nesvobody stále hlouběji zabředá. Hřích pracuje v člověku. (Bible na několika místech používá skvělý obraz, aby ukázala, že hřích není jen nějaká „věc“, „kauza v minulosti“ – líčí hřích jako dychtící zvíře, neodbytného psa ve dveřích, obcházející hladovou šelmu; personifikace zla jako „dávla“, lháře, pomlouvače, „vraha od počátku“ míří pravděpodobně týmž směrem.) „Mzdou hříchu je smrt“ – vina chce člověka obrát o všechnu budoucnost. (V posttotalitních společnostech – i u nás po pádu komunismu vzhledem k tomu, co se dělo během toho režimu, ale třeba i vzhledem k tomu, co se i u nás dělo po pádu nacistické okupace – opravdu působí skrytě i v přítomnosti jako dlouhodobá zanedbaná otrava organismu, jsou-li viny přikryty, nenazvány, nepřiznány, omlouvány a racionalizovány, nevyznány, bagatelizovány, potlačovány, vytěsňovány, zapomínány – a tedy neodpuštěny a neuzdraveny.) Musím si nejprve přiznat, že jsem *tenkrát* nebyl úplně bezmocný, nesvobodný, tudíž neodpovědný a nevinný (že jsem vinen hlavně tím, že jsem *tenkrát* svou svobodu k dobru nenašel a nechopil se jí), a že jsem proto *dnes* bezmocný, připoutaný tíhou viny k minulosti. Nakolik si to přiznám, natolik se mohu otevřít obratem, který Ježíš nazývá *metanoia* (obrácení, pokání), pro vysvobozující dar odpuštění.

Mezi dvěma temnými propastmi, mezi nezodpovědným zapomínáním a mezi mstou, *zduvující*, násobící zlo (jak ty mně, tak já tobě – a často k tomu ještě něco přidám) se vine jako náročná, úzká a dlouhá stezka cesta smíření a odpuštění. Opravdu *odpustit* (a toto umění si nepleťme s laciným zapomínáním, mávnutím ruky) umí asi jen ten, komu bylo odpuštěno, stejně jako umění milovat předpokládá zkušenost, že jsme milováni.

Lidé, pohoršující se nad Ježíšovým odpuštěním hříchů, měli v jedné věci plnou pravdu: Hříchů může odpustit jen Bůh. Vzájemné mravní prohřešky si lidé mohou odpustit mezi sebou, ale přemoci ten skutečný *hřích* (nevěru vůči Bohu jako pravdě *mého* života), rozvázat pouta s minulostí, *vykoupit z otroctví hříchu*,

vrátit svobodu vůči minulosti i budoucnosti, dát novou šanci, vzkřísit z mrtvých – to je opravdu nenahraditelná role Boží. A uvěřit v Ježíše jako *vykupitele* znamená přijmout ho v roli toho, který *plnomocně* zastupuje Boha na zemi (je v Bohu a Bůh v něm, je zajedno s Otcem) – uznat jeho (božskou) moc odpouštět hříchy. A v evangeliu čteme, že Ježíš dále deleguje tuto moc: Komu odpustíte hříchy, tomu jsou odpuštěny.

Nechme se strhnout jen jedním, značně *částečným* výkladem redukcujícím toto zplnomocnění jen na to, co pozdější teologie a církevní právo nazve „mocí klíčů“ a ztotožní se svátostným dějem apod.; neméně legitimní je širší výklad všímající si toho, že Ježíš neustále vyzývá učedníky „nesudte“ a „odpouštějte“, „neodplácejte zlo zlem, nýbrž přemáhejte zlo dobrem“. Dokonce ukazuje, že svou ochotou odpouštět určujeme kapacitu Božího odpuštění, kterého se dostane nám („Odpusť nám naše viny, *jako i my* odpouštíme našim viníkům“; „Neodpustíte-li ze srdce těm, kteří se provinili proti vám, ani Váš nebeský Otec vám neodpustí.“). Proto Ježíš od prvních slov zvěstování Božího království jako zaslíbené hodiny pokání (obrácení) a odpuštění až po poslední hodiny a poslední slova na zemi („Toto je kalich nové smlouvy, krev na odpuštění hříchů“; „Otče, odpusť jim, neboť nevědí, co činí“) mluví stále o odpuštění.

Odpuštění je Boží moc nad minulostí, navracející nám svobodu vůči minulosti a tím nás osvobozující pro budoucnost – *uvěřit znamená toto přijmout*. Cesta od nevíry k víře, *konverze*, nevede jen skrze „poučení“ (to byla cesta k víře jako přesvědčení), *cesta ke svobodě, kterou dává Bůh*, vede k odpuštění a skrze odpuštění, spočívá v přijetí a dávání odpuštění. Odpouštějte – osvobozujte druhé od tíhy minulosti a přestanete být bezmocní vůči minulosti vlastní.

Žijte tak, jako by Bůh byl – to v neposlední řadě znamená: *odpouštějte* a bude vám odpuštěno!

* * *

Jedna oblast, v níž se „ukazuje“ víra, je bezesporu modlitba. Myslím zvláště na jednu její podobu: Pokoušet se (s otevřeností srdce, zklidněnou myslí, s ochotou čekat a trpělivě naslouchat, „dát do závorky“ všechna svá ukvapená „předporozumění“ a předsudky) *číst svůj vlastní život*.

Číst svůj vlastní příběh – i po malých částech, jako byl den či týden, který právě končí –, číst ho jako text, jako vzkaz nám určený. Nikoliv tedy jako produkt pouze našeho úsilí, ani jako následek vnějších poměrů, ani jako hromádku náhodně promíchaných karet či jako prchající sen, o kterém ve své rozumnosti přece víme, že nemá žádný smysl se jím zabývat.

Jsou dny a události, jejichž „vzkaz“ je opravdu těžké dešifrovat. Náš život není jednoduše dopis spadlý s nebe, v každé životní situaci se prolínají nejrůznější vlivy. Při kontemplaci vlastního života však nejde o snahu rozplést, pojmenovat a správně zhodnotit a zařadit vše, nejde ani o psychoanalytické pátrání po nevědomých kořenech našich obtíží, ani o přísně racionální rozbor úspěchů a omylů, užitečný pro plánování dalších kroků. Možná můžeme toto naslouchání nejspíš přirovnat k uvolněnému, leč velmi pozornému ponoření se do hudebního, výtvarného nebo literárního díla, které nejen „vychutnáváme“, „konzumujeme“ pro chvilkové estetické potěšení, nýbrž kterým se také necháváme zasáhnout, prostoupit, uchvátit.

Možná si představme dílo, které svým hudebním, výtvarným či literárním jazykem vypráví o něčem, co jsme také prožili, o krajině, kterou jsme navštívili, o bolesti či radostné události, jakou známe, o dějinné události, jíž jsme byli svědky či dokonce spoluaktéry. A teď nás zajímá, jak toto téma interpretuje někdo jiný, jak je osvětluje ještě z jiného úhlu, připomíná, co jsme zapomněli, nebyli schopni či ochotni vidět, objevuje v něm ještě další a hlubší smysl. Nemusíme, nechceme-li, příliš spekulovat o umělci, nemusíme o něm dokonce vůbec nic vědět ani znát jeho jméno a jeho další díla; teď úplně stačí ponořit se do jeho díla, vystoupit ze svého světa a podílet se chvíli na jeho zkušenosti, dívat se jeho očima, cítit jeho srdcem – nakolik to jde... Není nutné, aby nám autor sám či nějaký expert následně potvrdili správnost našeho čtení, aby naše porozumění jeho interpretaci (neboť každé vnímání je interpretací) tvůrce sám „autorizoval“. To podstatné je, že „přeskočila jiskra“, že nám vnímání díla v něčem otevřelo oči, rozšířilo horizont; budeme-li přemýšlet o smrti, asi už nemůžeme vymazat z naší duše to, co se událo při našem opravdu vnímavém poslechu Mozartova *Rekviem* či Bachovy chorální předehry *Před tvůj trůn předstupuji nyní*; naše myšlenka na Poslední soud, ať už v něj „věříme“, počítáme s ním alespoň jako s možností či vůbec ne, už nebude stejná jako předtím, než jsme strávili hodinu vytržení před Michelangelovou freskou v Sixtině.

To vše byly příměry, možná něco napovídající, možná v něčem zavádějící, jak už to u metafor bývá. Chtěl jsem říct: Zkusme si v meditaci „přehrát“ náš životní příběh či jeho úsek. Ne tak, že se budeme snažit vyvolat v paměti každý detail, oživit si ho jako dokumentární film. Spíše tak, jako bychom si přehrávali hudební skladbu – a představme si, že někdo jiný (možná nám neznámý, ale zato disponující dokonalou znalostí našeho života, a to nejenom co do shromáždění „faktů“, nýbrž pochopení smyslu, a to i toho, který nám samým pro neznalost širšího kontextu uniká) nám náš příběh převypráví v jazyce uměleckého díla, dokáže jej tvořivě a pro nás objektivně interpretovat.

Tento způsob čtení vlastního života, který osobně považuji za nejcennější způsob modlitby či rozjímání, je samozřejmě náročný. Plody tohoto cvičení (osvojíme-li si ho léty aspoň trochu) jsou nesmírně cenné (naopak je však nesmírně nebezpečné se sebeobelháváním při tomto cvičení utvrzovat ve svých životních lžích, velikášství či komplexech méněcennosti – *jen pravda* osvobozuje a uzdravuje!). Ze zážitkového proudu se život skutečně stává smysluplným příběhem, z tříště událostí se stává *zkušenost*, postupně se rodí opravdová životní zralost a moudrost. Ze života jako monologu, zpupných či zoufalých výkřiků do tmy se stává *dialog* – a neřekl jsem hned na počátku, že *být věřícím pro mne znamená žít život jako dialog?*

Ano, právě tím se podle mého názoru *člověk stává věřícím* (vnímavě naslouchajícím a pokorně i statečně odpovídajícím) – stává se jím zde spíše než v „hodinách náboženství“ či na emocionálních náboženských parádách.

* * *

Byl to pašijový příběh, který mne postavil před volbu: buď přiznám smrti božskou kvalitu se vším, co z toho vyplývá, anebo se nevzdám naděje, že smrt nebude mít poslední slovo, že ona sama není bůh. Plodem této volby není, jak by se snad mohlo zdát, nějaký názor, nějaké přesvědčení a představy o posmrtném životě – to, co bude „pak“, nechávám plně na Bohu, je to Jeho tajemství, do něhož se žádným svým „přesvědčením“ neodvažuji vlamovat. Plodem té volby je však síla proměňující tento můj život.

Má víra dnes nestojí na žádných *představách* o Bohu a nemá co dělat s „existencí nadpřirozených bytostí“ a podobné havěti; centrem mé víry je velikonoční zvěst o Ježíšově vzkříšení. Bůh, *kteřý by mohl nebýt*, který by sídlil v jakési pofiderní sféře nahodilých jsoucen, o nichž bychom mohli vést spory, zda „jsou“, či „nejsou“ – to není Bůh mé víry. Nevěřím v boha za skutečnosti či mimo skutečnost, nýbrž v Boha jako hlubinu skutečnosti. Přichází-li Bůh *ke mně* jako „možnost z říše nemožnosti“, jako otevřenost skutečnosti do hloubky a šíře, přesahující mé možnosti (včetně možnosti si je představit, postavit před sebe), pak já stojím před možnostmi toto pozvání přijmout nebo se mu uzavřít, ale nikoliv před zbytečnými a zavádějícími spekulacemi, zda (a „kde“ a „jak“) tato výzva (či jakýsi její „předmět“) „je“.

Nepotřebuji takové spekulace, velikonoční příběh evangelií o Ježíšově smrti a Božím vítězství nad ní („vzkříšení“) mi stačí. Právě o této zvěsti, srdcovém tajemství křesťanství, o tomto tajemném činu Božím, velikém nad všechno pomýšlení, skrytém před možnostmi našeho pochopení a představ, bych řekl to, co

Nietzscheho pomatenec říká o zvěsti opačné: „Tato nesmírná událost je ještě na cestě a putuje, ještě nepronikla až k uším lidí. Blesk a hrom potřebují čas, světlo hvězd potřebuje čas, činy potřebují čas i poté, co byly vykonány, aby byly slyšeny a viděny.“¹⁰ Nepotřebuji teď vědět, vidět, slyšet a pochopit to, co tvoří onen nejzazší kontext života (mého příběhu i příběhu světa) a zjevuje jeho skutečný smysl; víře, naději i lásce sluší trpělivost.

Noc, peklo, smrt, vina – a jakým ještě jménem můžeme nazvat síly negace – se mi ustavičně dívají přes rameno a svádějí mne k beznaději, sugerují mi přesvědčení, že nakonec nic nemá smysl. Ježíšův velikonoční příběh mi naopak říká, že slovo konec tu nemá smysl, nemá onen temný smysl, který mu my svou malověrností připisujeme a přiznáváme. A tomuto ujištění onoho příběhu – i Tomu, o němž vypráví – já věřím.

POZNÁMKY:

1 / TOMÁŠ HALÍK: *Divadlo pro anděly*. Praha, NLN 2010.

2 / Srov. FRIEDRICH NIETZSCHE: *Žrození tragédie z ducha hudby*. Praha, Vyšehrad 2008; JAN PATOČKA: *Kacířské eseje o filosofii dějin*. Praha, OIKOYMENH 2007.

3 / Jan Patočka v komentářích ke své knize *Kacířské eseje o filosofii dějin* (zejména k nejzávažnější kapitole „Války XX. století a XX. století jako válka“) tvrdil, že „první světová válka vlastně nikdy neskončila“. Pokud jsme si mnozí mysleli, že skončila definitivně pádem sovětského impéria (které bylo jedním z plodů oné války), útoky teroristů na prahu 21. století nám připomenuly, že svět je stále „vykloněn do noci nebytí“, že „vláda dne“ (technické racionality) nezvítězila nad silami chaosu, které do značné míry sama uvedla v chod.

4 / Srov. počáteční slova konstituce *Gaudium et spes* (Radost a naděje) II. vatikánského koncilu.

5 / Takto charakterizuje setkání s posvátnem klasik fenomenologie náboženství Rudolf Otto ve své slavné knize *Posvátno* (Praha, Vyšehrad 1998).

6 / ERNST JÜNGEL: *Gott als Geheimnis der Welt*. 1977.

7 / WILLIAM JAMES: *Varieties of Religious Experiments*. 1902.

8 / GERHARD EBELING: *Podstata křesťanské víry*. Praha, OIKOYMENH 1996, s. 87.

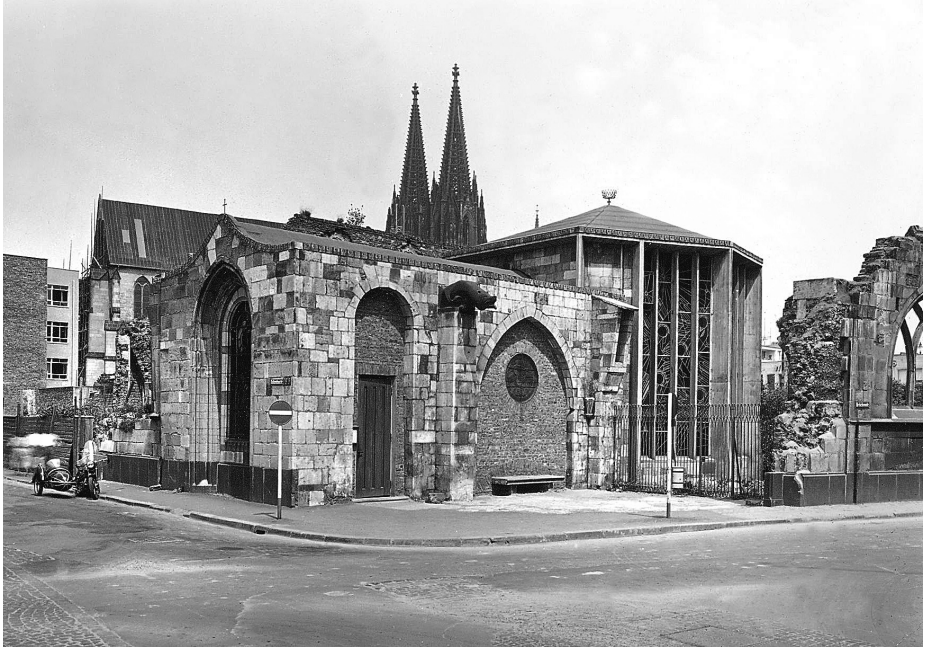
9 / Tamtéž.

10 / FRIEDRICH NIETZSCHE: *Radostná věda*. Praha, Československý spisovatel 1992, s. 124.

Mons. Prof. PhDr. Tomáš Halík, Th.D. (* 1948) je sociolog, filozof a teolog. V době komunismu byl tajně vysvěcen na kněze a působil v náboženském a kulturním disentu. Dnes je profesorem filozofie a sociologie náboženství na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze, prezidentem České křesťanské akademie a farářem Akademické farnosti Praha. Podnikl přednáškové a studijní cesty po celém světě, byl hostujícím profesorem mj. na univerzitách v Oxfordu, Cambridgi a na Harvardově univerzitě. Papež Jan Pavel II. ho jmenoval konzultorem Papežské rady pro dialog s nevěřícími a Benedikt XVI. čestným papežským prelátem (2008). Jeho knihy vycházejí rovněž v angličtině, němčině, polštině, italštině, španělštině, maďarštině, ukrajinštině a slovinštině, chystá se vydání i v čínštině. Je členem Evropské akademie věd a umění a řady dalších institucí, obdržel řadu literárních i jiných cen doma i v zahraničí. V roce 2003 byl vyznamenán Cenou kardinála Königa, v roce 2010 Cenou Romana Guardiniho. V roce 2011 získal cenu za nejlepší teologickou knihu Evropy v letech 2009 a 2010.







Kolumba – časový přehled

- římská doba* Jméno Kolín, *Colonia Claudia Ara Agrippinensium*, odkazuje na římskou císařovnu Agrippinu. Manželka císaře Claudia se narodila v Porýní a nechala sídliště *Oppidum Ubiorum* v roce 50 po Kr. povýšit na město. V římské době bylo sídlem místodržícího provincie *Germania Inferior*. Kolem roku 80 po Kr. vybudoval Kolín jeden z nejdelších akvaduktů té doby. Z latinského *Colonia* se přes *Coellen*, *Cöllen*, *Cölln* a *Cöln* vyvinulo dnešní označení *Köln* – Kolín.
- 313 Nejpozději od tohoto roku je Kolín sídlem biskupa. Nejstarší známý biskup se jmenuje *Maternus*. Historicky je Kolín podobně jako celé Porýní katolický. Je to jedno z nejstarších a dnes s 2,14 miliony katolíků na území diecéze (stav k roku 2008) největší biskupství německy mluvících zemí.
- 7./8. století V raném středověku stojí na místě dnešní Kolumby dům s absidou, s největší pravděpodobností kostel, jak také ukazují nálezy hrobů.
9. století Dům s absidou je obestaven malou jednolodní sakrální stavbou.
10. století Arcibiskup *Bruno* přináší do Kolína berlu a řetězy apoštola *Petra*. Těmito relikviemi, ale také pětিলodní karolínskou katedrálou (*Starý dóm*) potvrzuje kolínské arcibiskupství svoji pozici jako druhého nejdůležitějšího centra hned za Římem.
- 980 První zmínka o kostelu sv. Kolumby. Zprvu to byl kostel závislý na „katedrálním kostele“, roku 873 vysvěceném předchůdci dnešní katedrály. Během staletí došlo k mnoha stavebním změnám a rozšířením. Ve 12. století se z ní stává trojlodní stavba, která byla v 15. století rozšířena díky vzrůstajícímu počtu farníků na stavbu pětিলodní. V 17. století byl kostel barokizován a ještě v 19. století proběhly dalekosáhlé rekonstrukce.
- 1164 Arcibiskup *Rainald von Dassel* přenáší relikvie svatých *Tří králů z Milána* do Kolína, který se tak stává důležitým cílem poutníků. (K dalším významným kolínským světcům patří také sv. *Uršula* a její družky, sv. *Gereon* a jeho družkové, sv. *Albert Veliký*, blahoslavený *Jan Duns Scotus*, v novější době *Adolph Kolping* či *Edith Steinová* – sestra *Terezie Benedikta* od Kříže).
- vrcholný středověk Kolín se stává největším německým městem, takže se městské hradby kolem něho musí mnohokrát zvětšovat. Od roku 1180 se staví největší městské hradby, které mají 12 bran a 52 hradebních věží. Kolínské opevnění bylo

větší než to, které postavili v Paříži. Jeho dvanáct bran mělo připomínat Nebeský Jeruzalém. Od 12. století nesl Kolín v názvu města, podobně jako Jeruzalém, Konstantinopol a Řím, titul „Svatý“: Sancta Colonia Dei Gratia Romanae Ecclesiae Fidelis Filia – Svatý Kolín z Boží milosti římské církve věrná dcera.

Sv. Kolumba byla s téměř 10 000 farníky a také svou geografickou rozlohou největší farností středověkého Kolína. Mnoho z těch nejvýznamnějších a nejbohatších kolínských rodin bydlelo v této farnosti. Jejich příslušníci nejenže ovlivňovali jako radní a starostové život města, ale hlídali i jmění farnosti, dbali na péči o chudé, špitál a konventy bekyní. Nejpozději od roku 1250 měli právo volby faráře. Do farního okrsku patřilo několik významných klášterů a důležitých budov univerzity, založené v roce 1388. Patronkou farnosti a kostela byla sv. Kolumba. Podle legendy ji ve vězení ochránila před znásilněním medvědice. Později byla bez úspěchu vydána plamenům, až nakonec dosáhla mučednické palmy stětím. To se mělo odehrát ve francouzském Sens za vlády císaře Aurelia (270–273).

1248 *Položení základního kamene kolínských katedrál.*

kolem 1520 *Pozastavení středověké stavební činnosti na dómu. Nedokončená katedrála s torzem jižní věže vyznačuje během přístřích staletí siluetu města.*

6. 10. 1794 *Obsazením francouzskými vojáky končí dějiny svobodného říšského města.*

1815 *Po Vídeňském kongresu se Kolín stává částí Pruského království.*

14. 2. 1853 *Z podnětu kolínského světícího biskupa Johanna Baudriho a jeho bratra, malíře Friedricha Baudriho, došlo k založení Křesťanského uměleckého spolku pro kolínské arcibiskupství (Christlichen Kunstvereins für das Erzbisthum Köln). Ten, resp. bratři Baudriovi, zakládá Arcibiskupské diecézní muzeum pro arcidiecézi Kolín nad Rýnem a biskupství Cáchy. Po Wallraf-Richartz-Museum (1827) je nejstarší veřejně přístupnou sbírkou ve městě.*

1854 *První výstava diecézního muzea v Gürzenichu. Mezi vystavenými díly se nacházela *Madona s fialkou* od Stefana Lochnera, která se dodnes nachází jako hlavní dílo v muzejní sbírce Kolumby jako trvalá zápůjčka Arcibiskupského semináře.*

1860 *Muzeum přebírá kapli sv. Tomáše v bývalém arcibiskupském paláci, ve kterém se nacházel arcibiskupský oficialát (na dnešním Roncalliho náměstí).*

1880 *Po 632 letech je z podnětu pruského krále a německého císaře dokončena stavba kolínského dómu.*

- 1891–1906 Katedrální kanovník Alexander Schnütgen je konzervátorem muzea.
- 1917 *Konrad Adenauer byl poprvé zvolen starostou města Kolína (do 1933).*
- 1920 Na podporu moderního církevního umění zakládá město Kolín Institut náboženského umění.
- 1939–1945 *Během II. světové války padly na Kolín 18. 6. 1940 první bomby, od roku 1942 Britové bombardování zintenzivněli. 29. 6. 1943 bylo město skrze britské (v noci) a americké (ve dne) kobercové bombardování víc jak z 90 % zničeno, kolínský dóm byl těžce poškozen. Počet obyvatel klesl z 800 000 na 104 000 lidí na konci války, kteří byli registrováni po vstupu americké armády 2. 3. do města. Od ledna do března 1945 národní socialisté zavraždili v Kolíně na 1 800 odbojářů. Zavražděno bylo i na 8 000 kolínských Židů.*
 Jen s námahou se diecéznímu muzeu podařilo zabránit tomu, aby se *Madona s fialkou* od Stefana Lochnera nedostala do soukromé sbírky umění Hermanna Göringa. Při náletu 31. 5. 1942 bylo zničeno na 55 uměleckých děl v jednom z externích skladů. Po „petropavlovském“ náletu (29. 6. 1943) zbyly z budovy muzea jen části fasádní stěny.
- Sv. Kolumba byla při bombardování skoro celá zničena. Zbyly jen části venkovních zdí, torzo románské věže a socha stojící Matky Boží. Tato „Madona v troskách“ byla záhy uctívána mnoha věřícími jako znamení naděje.
- 1947 Kolínský architekt Gottfried Böhm dostává za úkol postavit malou kapli. Tak vznikla záhy po válce uprostřed ruin (1949–1950) osmiboká mariánská kaple připomínající stan. V letech 1956–1957 byla rozšířena na severní straně o obdélníkovou kapli s Nejsv. svátostí.
- 1942–1969 *Joseph kardinál Frings arcibiskupem Kolína.*
- 1954–1971 Diecézní muzeum používá provizorní místnosti u Sv. Gereona.
- 1967 *Byl založen Art Cologne jakožto nejstarší mezinárodní veletrh s uměním. Koná se od té doby každým rokem.*
- 1969–1987 *Joseph kardinál Höffner arcibiskupem Kolína.*
- 1969–1989 Ředitelem diecézního muzea je otec Walter Schulten.
- 1972 Znovuotevření muzea na starém místě.
- 1987 *Friedhelm Mennekes Sť zakládá v Kolíně Stanici umění sv. Petra.*
- 1988 *Joachim kardinál Meisner je papežem Janem Pavlem II. jmenován arcibiskupem Kolína. Úřadu se ujímá v roce 1989.*
9. 11. 1989 *Vedení Německé demokratické republiky muselo otevřít berlínskou zeď.*

3. 10. 1990 *Sjednocení Německa.*
 1989 Diecézní muzeum přechází pod správu arcibiskupství Kolína nad Rýnem. Joachim kardinál Meisner jmenuje historika umění a dlouholetého kurátora kolínského Muzea Schnütgen Joachima M. Plotzeka (* 1943) novým vedoucím Kolumby. Pod jeho vedením a podle jeho směrodatných teoretických základů je vybudován nový koncept muzea jako „Muzea přemýšlivosti“, stejně jako nosná sbírka a začíná příprava novostavby muzea spolu s týmem, který on sestavil, ve složení: Katharina Winnekesová, Stefan Kraus (oba od 1991) a Ulrika Surmannová (1993).
- 1990 Je zvažováno několik možností, kde by mohlo nové diecézní muzeum stát. Nakonec se vybere pozemek s ruinami kostela sv. Kolumby v centru města. Vedení farnosti sv. Kolumby jednomyslně odsouhlasí záměr postavit zde nové muzeum.
- 1990–1991 Vynětí předmětů, které patří katedrále, ze sbírek muzea.
 1991 Muzeum dostane jako stálou výpůjčku bezejmenné dílo od Josepha Beuyse (Muniční bedna s *Křížem se Sluncem*, smrkový kmen s *Horskou lampou*). Muzeum začíná postupně budovat sbírku děl klasické moderny a současného umění.
- 1991–1992 Uzavření muzea na Roncalliho náměstí, demontáž staré výstavy a rozsáhlá rekonstrukce výstavních prostor.
9. 10. 1992 – 10. 1. 1993
 1993 Výstava *Biblioteca Apostolica Vaticana – Liturgie a zbožnost ve středověku*. V dubnu návštěva u Petera Zumthora v Haldensteinu. Režerše kurátorského týmu ohledně možností současné muzeální architektury, návštěvy vybraných architektonických kanceláří.
- červen–září 1993
 Nová instalace vlastní sbírky. Promyšlená kompozice dialogické výstavy asi sta děl středověkého a současného umění. První z dlouhé řady proměnných výstav s názvem *Opětovné setkání s neznámým (Wiederbegegnung mit Unbekannten)*. V centru nepojmenované dílo Josepha Beuyse, románský krucifix z Erp a malba *Stopy na bílém podkladu* od Antoni Tàpiese.
- 1994 Nákup díla *Tragedia civile* od Jannise Kounellise.
 Bill Fontana nahrává tři dny a tři noci zvuky a šelesty holubů, kteří žijí v ruinách kostela (10.–14. 11.) Nahrávky promění ve zvukovou instalaci, kterou je dnes možné slyšet na tom samém místě.

- 1995 První malá monografická výstava ...*v okně (...im Fenster)* – Olaf Eggers.
- 1996
21. 2. Při Popelci umělců se představuje muzejní koncept pro novostavbu Kolumby.
24. 2. Richard Serra instaluje svou ocelovou sochu *The Drowned and the Saved* v bývalé sakristii Sv. Kolumby.
19. 11. Tisková konference k zahájení mezinárodní soutěže na novostavbu muzea.
- 1997–2007 Návrh a realizace novostavby od architekta Petera Zumthora, spolupráce Rainer Weitschies. Spolupracují arcibiskupský stavitel Martin Struck a stavební oddělení arcibiskupství, jakož i kurátorský tým Kolumby. Vedení stavby: Atelier Zumthor a Architekt BDB Wolfram Stein, Kolín; statika: Inženýrská kancelář Jürg Buchli, CH – Haldenstein, společně s inženýrskou kanceláří Ottmar Schwab – Reiner Lemke, Kolín; topení / klimatizace Geothermie: Inženýrská kancelář Gerhard Kahlert, Haltern-Hullern (všichni zúčastnění stavby jsou uvedeni na stránce muzea: www.kolumba.de).
- 1997
29. 3. – 29. 6. Výstava: *Paul Thek, Diecézní muzeum na návštěvě v kostele sv. Petra*.
12. 6. Vyhlášení výsledků architektonické soutěže (anonymní posuzování. Soutěž byla otevřená všem architektům z kolínského arcibiskupství s přizváním sedmi evropských architektů). 1. cena: Peter Zumthor, Haldenstein, Švýcarsko, poměr hlasů poroty 12:1. Počet účastníků: 167 (z toho připuštěno 166).
- 1998 Po prvních cenových odhadech a opětovné konzultaci s radou pro církevní daně rozhodl kardinál Meisner, že se má přistoupit k novostavbě muzea, a pověřil generálního vikáře Norberta Feldhoffa provedením záměru. V předchozích letech vyjádřila svůj souhlas s novým konceptem a s myšlenkou novostavby muzea všechna poradní grémia arcibiskupa.
- 1998
5. 9. – 1. 11. Výstava *Nekonečný prostor se rozpíná (Der unendliche Raum dehnt sich aus)*. Kolínské diecézní muzeum umění na návštěvě v Státní Kunsthalle Baden-Baden.
- 2001
14. 9. Tisková konference s generálním vikářem Norbertem Feldhoffem k zahájení stavby. Při této příležitosti se konala výstava *Peter*

Zumthor – dílna, kde byl představen prováděcí projekt s pomocí plánů, modelů a vzorků materiálů. Bylo vydáno společné tiskové prohlášení Petera Zumthora a Gottfrieda Böhma, který do té doby veřejně silně kritizoval návrh novostavby muzea nad kaplí, kterou sám vyprojektoval.

1. 10. 2003 Položení základního kamene novostavby muzea Kolumba.
2003–2004 Sanace kaple Madony v troskách a jejího uměleckého vybavení.
2005
15. 8. – 21. 8. 20. *Světový den mládeže v Kolíně. Návštěva více než jednoho milionu lidí. Papež Benedikt XVI. podnikl po svém uvedení do úřadu z tohoto důvodu svou první pontifikální cestu právě do Kolína.*
- 13.–19. 8. Výstava *1st view!* (ke Světovému dni mládeže). Přízemí novostavby je poprvé přístupné veřejnosti.
16. 3. 2006 S pohledem na minoritský kostel a kolínský dóm se slaví na střeše novostavby glajcha.
14. 9. 2007 Požehnání novostavby Joachimem kardinálem Meisnerem.
2007–2008 1. roční výstava (15. 9. – 31. 8.) *Nekonečný prostor se rozpíná – výstava k otevření muzea (Der unendliche Raum dehnt sich aus – Eröffnungsausstellung).*
Kniha: *První výběr (Auswahl Eins)*
- 2008 Rozloučení se zakládajícím ředitelem Joachimem M. Plotzekem. Joachim Kardinal Meisner jmenuje Stefana Krause novým ředitelem Kolumby. Historik umění Marc Steinmann se stává – finančně zajištěn nadací Renate Königové – novým čtvrtým kurátorem v týmu Kolumby.
- 2008 Vyznamenání: Energeticky eficientí architektura v Německu (Cena nadace Wüstenrot); Brick Award 2008 (Nejlepší stavba z cihel, 1. místo); Cena Hannse-Schaefera (Haus- und Grundbesitzer Verein Köln); Praemium Imperale Peteru Zumthorovi 2008 (Cena Japan Art Association); Cena za architekturu v Německu udělená architektu a stavebníkovi (Německé muzeum architektury, 1. místo).
- 2008–2009 2. roční výstava (14. 9. – 30. 8.) *Člověk opouští zemi (Der Mensch verlässt die Erde).*
- 2009 Vyznamenání: Muzejní cena kulturní nadace hbs udělená kurátorům.
- 2009–2010 3. roční výstava (14. 8. – 31. 8.) *Pozůstalost. Výstava o stopě, hodnotě vzpomínky a zacházení s historickým dědictvím (Hinterlassenschaft. Eine Ausstellung über die Spur, den Wert der Erinnerung und den Umgang mit dem historischen Erbe).*

- 2010 Vyznamenání: Kolínská cena architektury.
- 2010–2011 4. roční výstava (14. 9. – 31. 7.) „*Noli me tangere!*“ / *Nedotýkej se mě. Výstava o sféře a neporušenosti jedince* („*Noli me tangere!*“ / *Berühre mich nicht / Halte mich nicht fest. Eine Ausstellung über die Sphäre und die Unversehrtheit des Individuums*).
Kniha: *Druhý výběr (Auswahl Zwei)*
- 2011 Cena za architekturu Severního Porýní-Vestfálska (1. místo).
- 2011–2012 5. roční výstava *myslet – Výstava o cestách, jak vnímat svět* (*denken – Eine Ausstellung über Wege, die Welt zu erfahren*).

Vybral a uspořádal Norbert Schmidt.



Legenda k obrazovému doprovodu

- s. 1 *Kříž Herimanna a Idy*, Werden nebo Kolín, 2. čtvrtina 11. století, foto: Lothar Schnepf.
- s. 2, 4, 5, 20, 51, 54, 102, 125, 126, 170, 173, 185, 186
Fotografie architektury Kolumby od Héléne Binet.
- s. 3 Paul Thek: *Fishman* (detail), 1969, foto: Stefan Kraus.
- s. 10 Joachim kardinál Meisner při slavnostním otevření Kolumby 14. září 2007, foto: Stefan Kraus.
- s. 17 Místnost 6 při výstavě „*Noli me tangere!*“, foto: Lothar Schnepf.
- s. 18 *Miska sv. Jana Křtitele*, Schwaben (?), počátek 16. století, v jedné z vitrín v místnosti 11 při výstavě „*Noli me tangere!*“, foto: Stefan Kraus.
- s. 19 *Miska sv. Jana Křtitele* v místnosti 19 při výstavě *Hinterlassenschaft – Pozůstalost*. V pozadí obraz bez názvu Jürgena Paatze, 1972/1973, foto: Lothar Schnepf.
- s. 20 Jeremias Giesselbrunn: *Madona s dítětem z mariánského oltáře kostela sv. Kolumby*, Kolín, kolem 1650, v místnosti 10, kde je nastálo vystavena, foto: Héléne Binet.
- s. 40 Místnost 21 / Jižní věž při výstavě „*Noli me tangere!*“: *Retábl Sv. Ducha*, dílna Mistra Wolfgangova oltáře, Norimberk, krátce před 1449. V popředí dílo Heinze Breloha *Nádoby mého těla*, 1982, foto: Lothar Schnepf.
- s. 41 Místnost 17 / Severní věž při výstavě „*Noli me tangere!*“: Krimhild Becker: *Bez názvu*, prostorová instalace, 1962–2010, foto: Lothar Schnepf.
- s. 42 Místnost 13 při výstavě „*Noli me tangere!*“: Leiko Ikemura: *Stojící s bílým šatem*, 1995. V pozadí *Slonovinový kříž*, 2. polovina 12. století, foto: Lothar Schnepf.
- s. 50 Rebecca Horn: *Berlin–Earthbound*, 1994, foto: Lothar Schnepf.
- s. 52 *Hostienspende – Rozdávání hostií* (detail), Porýní, kolem 1450, foto: Lothar Schnepf.
- s. 53 Joseph Marioni: *Painting # 1–95 (Triptych)*, 1995, foto: Friedhelm Mennekes.
- s. 70 Joseph Beuys: *Bez názvu*, 1971, muniční bedna s *Křížem a Sluncem* (1947/48), Smrkový kmen a *Horská lampa* (1953), foto: Lothar Schnepf.
- s. 73 Felix Droese: *Der Grafenberg* 1971/1972, instalace v místnosti 13 při výstavě *Hinterlassenschaft – Pozůstalost*, foto: Lothar Schnepf.
- s. 74 Armarium – místnost 9 při výstavě *Pozůstalost*, foto: Lothar Schnepf.
- s. 77 Georges Rouault: *La Sainte Face*, 1939, foto: Lothar Schnepf.
- s. 78 Stefan Lochner: *Madona s fialkou*, Kolín, krátce před 1450, v místnosti 15, kde je nastálo vystavena, foto: Lothar Schnepf.
- s. 81 Barokní procesní vlajky Sv. Kolumby, Kolín, 1764, v místnosti 18 při zahajovací výstavě *Nekonečný prostor se rozpíná*, foto: Stefan Kraus.
- s. 82 *Sv. Mikuláš*, Kolín, kolem 1320, instalace v místnosti 6 při výstavě *Hinterlassenschaft – Pozůstalost*. V pozadí *Dalmatiky*, Kolín, 2. polovina 15. století, foto: Lothar Schnepf.
- s. 85 Antonio Saura: *Crucifixión*, 1959, foto: Lothar Schnepf.
- s. 86 Paul Thek: *Meat-sculpture with Butterflies*, 1966, foto: Lothar Schnepf.

- s. 89 Paul Thek: *Fishman in Excelsis Table*, 1970–1971, instalace v místnosti 18 při zahajovací výstavě *Nekonečný prostor se rozpíná*, foto: Lothar Schnepf.
- s. 90 Paul Thek: *Portable Ocean*, 1969, foto: Lothar Schnepf.
- s. 93 Místnost 6 zahajovací výstavy *Der unendliche Raum dehnt sich aus – Nekonečný prostor se rozpíná* s obrazy Andyho Warhola: *Cross a 3 Crosses*, 1981–1982, sochou *Ecce homo*, Kolín, počátek 16. století, a také (v levém okraji fotografie oříznutým) *Skládacím relikviářem*, Kolín, 1. polovina 14. století, foto: Lothar Schnepf.
- s. 97 *Slonovinový krucifix*, Porýní (?), 3. čtvrtina 12. století, v místnosti 13, kde je nastálo vystaven, foto: Lothar Schnepf.
- s. 97 Jannis Kounellis: *Tragedia civile*, 1975, foto: Lothar Schnepf.
- s. 98 Paul Thek: *Fischmann* (detail), 1969, v místnosti 16 při výstavě „*Noli me tangere!*“, v pozadí *Tragedia civile* od Jannise Kounellise, foto: Stefan Kraus.
- s. 100, 101
Místnost 15 výstavy „*Noli me tangere!*“ s obrazem Josepha Marioniho: *Red Painting*, 2000, a sochami Leiko Ikemury: *lying head*, 2010, foto: Stefan Kraus.
- s. 103 *Madona s dítětem*, Kolín, 1360–1370, foto: Lothar Schnepf.
- s. 104 Peter Zumthor, foto: Gerry Ebner.
- s. 117–118
Peter Zumthor: Plány vítězného soutěžního návrhu studie Kolumby z roku 1997.
- s. 122–124
Peter Zumthor: Plány přízemí a obou výstavních pater Kolumby z roku 2007.
- s. 143, 144
Stefan Kraus při přednášce v akademickém kostele Nejsv. Salvátora v Praze a při následném rozhovoru s Tomášem Halíkem, listopad 2009, foto: Martin Staněk.
- s. 160 Kostel sv. Kolumby, foto z roku 1929/1930, Rheinisches Bildarchiv, Kolín.
- s. 161 Hermann Claasen: Pozdněgotická Madona v troskách kostela sv. Kolumby, foto z roku 1946, Rheinisches Bildarchiv, Kolín.
- s. 162 Gottfried Böhm: Kaple Madony v troskách, postavené 1949–1950, foto z roku 1954/1955, Rheinisches Bildarchiv, Kolín.
- s. 174 Hans Josephson: *Relief*, 1956, místnost 1 výstavy „*Noli me tangere!*“, foto: Stefan Kraus.

Copyright děl umělců: Joseph Beuys, Felix Droese, Rebecca Horn,
Georges Rouault, Antonio Saura, VG Bild-Kunst, Bonn 2011.





Recenze a anotace

Petr Štica: Cizinec v tvých branách Biblické podněty pro etickou reflexi migrace Praha, Karolinum 2010

Asi každý obyvatel naší republiky se v posledních dvaceti letech prakticky denně setkává s množstvím cizinců, kteří zde dlouhodobě pobývají. A asi každý tento fenomén nějak reflektuje, byť jen utroušením (negativní) poznámky. Dovolím si odhadnout, že negativní bude reakce většiny našich spoluobčanů. Migrace je jev prastarý, někdy silnější, jindy méně. Obyvatelé totalitních států ji odvykli úplně a posttotalitní generace si jen pomalu přivykají a moc nevědí, jak si s ní poradit.

V nakladatelství Univerzity Karlovy vyšla v loňském roce studie, která podává ucelený přehled podnětů k této problematice, jak je zachytila Bible, tj. kniha pro naši civilizaci a kulturu klíčová, byť bohužel většine našich současníků, politiky i mnohé takzvané praktikující křesťany nevyjímaje, neznámá. V negativních reakcích na cizince se totiž křesťané asi nebudou příliš lišit od zbytku společnosti. Alespoň oni by ale měli dobře znát východiska, která lze k této aktuální otázce naší současnosti odečíst z Bible, tj. z postojů, které vůči cizincům zaujímalí naši dávní předchůdci ve víře, a z východisek, která je k těmto postojům vedla. Studie si tedy klade za cíl představit českému čtenáři biblický étos přijímání cizinců. To je zajisté velmi užitečné, neboť – kromě kratičké biblické studie E. Bianchiho *Přijetí cizince*, stručné stati J. Hellera *Hosté a příchodzí v bibli* a několika článků – literatura k tomuto tématu chybí.

Autor studie, Petr Štica, Th.D., studoval teologii v Praze a Erfurtu. Působí na Katedře teologické etiky a spirituální teologie KTF UK. Tam také vede Centrum pro studium migrace, které zde působí od roku 2003. Dále je mj. členem Teologického badatelského kolegia na univerzitě v Erfurtu. Těžiště jeho odborného zaměření spočívá v oblasti etiky migrace a imigrační a azylové politiky, různých témat křesťanské sociální etiky a vztahu teologické etiky a biblické hermeneutiky.

Studie je rozdělena do tří oddílů. První je metodologický. Netýká se vlastního tématu, ale ozřejmuje charakter Bible a vztah biblické hermeneutiky a křesťanské sociální etiky, jejíž povahu a vztah k neteologickým disciplínám rovněž stručně pojednává. Na historickém vývoji tohoto oboru je dobře ukázáno, jaké místo v jejím diskurzu Bible zaujímal a zaujímá. To je užitečné především pro čtenáře, kteří se dosud nikdy nesetkali s podobným využitím Bible a možná ji podvědomě považují za literaturu pro vědu irelevantní. Autor zdůrazňuje, že v Bibli nenajdeme hotové normy, řešení a návody pro současné problémy (s. 18) a že sama o sobě nemůže být k užítu bez znalosti problematiky daného oboru (s. 19). Křesťanská etika čerpá právě z Bible specifické chápání člověka a horizont smyslu jeho bytí i existence světa. Tak je umožněno nejhlubší odůvodnění mravního jednání (s. 18). Pokud se v Bibli přece jen vyskytnou konkrétní normy, je třeba hledat jejich smysl,

jak to koneckonců činil sám Ježíš (s. 22). Do konkrétnější roviny tuto problematiku vztahuje podkapitola o funkcích biblického textu v křesťanské sociálně etické reflexi.

Druhý obsáhlý oddíl představuje nejdůležitější biblická svědectví o vztahu k cizincům a jejich přijetí. Oddíl je rozdělen na dvě části – starozákonní a novozákonní. Jde skutečně jen o sčejnější texty, neboť, jak autor hned v úvodu správně poznamenává, jde o jedno z nejčastějších témat celé Bible (s. 9). Mimochodem už to samo o sobě je velmi důležité zjištění, protože většině běžných čtenářů může tato skutečnost lehce uniknout, neboť se na ni prostě nesoustředí.

Cizinec (cizozemec), cizák, host, přistěhovalec (bezdomovec) – s těmito pojmy se setkává čtenář Českého ekumenického překladu Bible. V úvodní kapitole tohoto oddílu jsme seznámeni se čtveřicí hebrejských pojmů, které se za těmito výrazy skrývají. Všechny nějak označují cizince. Sama tato jazyková analýza ukazuje ambivalentní postoj Izraelců a prvních křesťanů vůči cizincům. Následující kapitoly se pak zabývají především vztahem Izraelců k těm cizincům, kteří u nich našli domov, protože byli ochotni své hostitele respektovat. Jak je v knize mnohokrát zdůrazněno, je právě tato vlastnost či schopnost rozhodující podmínkou pro jejich kladné přijetí. Samostatná kapitola je věnována ctnosti pohostinnosti, resp. náboženskému rozměru tohoto ve starověku běžného postoje. Je to jednak příklad Abrahámovy přijetí neznámých počestných při božišti Mamre (Gn 18), ale také vědomí, že „uzavřením smlouvy Hospodin vyslyšel hlas Izraelitů, kteří putují po poušti jako imigranti a kočovníci bez domovského práva, a udělil jim zvláštní identitu, postavení a povolání“ (s. 36–37). Toto vědomí vlastní identity, které se odráží ve vyznání „můj otec byl bloudící bezdomovec“ (srov. Dt 26,5), je tou nehlubší motivací věřícího pohostinného Izraelce, kterou autor nazývá „napodobování Hospodina“ (s. 37). Teprve po ozřejmění tohoto východiska následuje pojednání o „právu přistěhovalce“ v jednotlivých vrstvách Mojžíšova zákona (Tóry). Látka je uspořádána chronologicky s uvedením dějinných okolností toho kterého textu, což umožňuje dobrou orientaci i čtenáři neznalému dějin vyvoleného národa. Je zde ukázán jistý vývoj těchto ustanovení od příkazu neškodit přistěhovalcům až po přikázání lásky na ně vztažené. V kapitole, která se týká ostatních starozákonních knih, je dobře patrné napětí mezi otevřeností a jasným vymezením vůči cizincům. To bylo silné pouze v jistých dobách ohrožení izraelského národa (např. babylónské zajetí). Jako rozhodující se ale jeví jiná dějinná zkušenost, totiž exodus z Egypta (a také skutečnost, že všichni praotcové byli nějakým způsobem cizinci či uprchlíky), který Izrael vedl k postoji sebeidentifikace jako „cizince na této zemi“ (s. 48). Izrael tak dochází k poznání, že „bude na zemi vždycky jen cizincem mezi těmi, kteří ji budou pokládat za svoji“ (s. 53). V jednotlivých kapitolách jsou zmíněny ještě další aspekty celé této problematiky, která je mnohovrstevná a myšlenkově hutná. Čtenář je proto vděčný za závěrečné shrnutí.

Analogicky navazuje kapitola sledující téma cizinců v křesťanské části Bible – Novém zákoně. Ježíšův vztah k cizincům je pojednán na základě následujících perikop: uzdravení setníkova služebníka, o pohanské ženě žádající o uzdravení posedlé dcery, podobenství o posledním soudu, podobenství o milosrdném Samařanovi, příkaz hlásání evangelia všem národům. V další podkapitole jsou analogicky rozebrány postoje Ježíšových následovníků – prvotní církve. Dvě

další krátké kapitoly pak ukazují Ježíše jako „cizince mezi svými“ (srov. prolog Janova evangelia), protože nepochází ze světa. A podobně křesťany, kteří – už z poněkud jiného důvodu než židé – sebe samé v tomto světě chápou a označují za cizí – *paroikoi* (odtud označení *parochia* – farnost).

Třetí oddíl představuje vybrané principy biblické antropologie, které jsou relevantní pro křesťanskoetickou reflexi daného tématu. V první podkapitole je naznačeno, co se skrývá za tvrzením, že „člověk je stvořen k obrazu Božímu a vykoupěn Kristem“, a je ukázáno, že se nejedná o pouhou „zbožnou“ frázi. Na tomto základě je pak formulováno základní východisko, že nejde v první řadě o migraci, ale o migranta jako člověka (s. 93). Druhá podkapitola se věnuje biblické myšlence jednoty lidstva, jejímu charakteru, a hledá důvody její ztráty. Dále je vysvětleno s touto jednotou zdánlivě rozporné chápání Izraele jako národa „vyvoleného“. V novozákonním pohledu je idea jednoty dovedena k vrcholu, když je Ježíš představen jako ten, který „ruší hranice mezi lidmi“ (s. 102). Třetí, poslední podkapitola možná až příliš stručně poukazuje na základní principy sociálního étosu, který prostupuje biblickými knihami.

Kniha je opatřena bohatým poznámkovým aparátem, seznamem pramenů a použité literatury a rejstříkem biblických míst. Až na několik málo nevýznamných „překlepů“ je prosta chyb. Její stručnost (120 s.) je třeba chápat jako pozitivum. Autor využívá svou erudici v oblasti bibliistiky.

Studie není určena pouze křesťanským teologům, ale širší čtenářské obci. Snad najde odezvu alespoň u některých politiků, občanských aktivistů a snad i zaměstnanců státní správy, kteří se cizinci nějak profesionálně zabývají. Pro mnohé z nich bude možná překvapivé, že principy, jimiž se ve své práci snad alespoň částečně řídí, mají biblický původ. Kniha může ale velmi dobře posloužit i široké křesťanské veřejnosti, zvláště duchovním, kteří v ní mohou najít inspiraci pro svá kázání či biblické hodiny a motivovat tak své posluchače k přemýšlení o chování vůči cizincům i o své vlastní identitě.

Na závěr snad jedna doplňující poznámka jako námět k přemýšlení o názvu knihy, který je krásným biblickým výrazem (za všechna místa např. Dt 5,14). Co jsou v našem případě ty „brány“ a co tvoří prostor za nimi, do něhož chce cizinec vstoupit. V čem se přichozí ocitnul? Čím je „to naše“ tvořeno? Na rovině politické bude odpověď ještě asi nejsnadnější, ale na rovině společenské, náboženské, kulturní? A jaký vztah k tomu všemu máme? Je to vůbec ještě „naše“? Možná by nám hodně napovědělo, kdybychom se zeptali třeba těch nepočetnějších národnostních menšin, jak nás vnímají. Ve studii je ukázáno, že otevřený postoj není na místě, pokud by cizinec chtěl rozložit hostitelskou společnost. Ale je ještě u nás vůbec co rozkládat?

Jan Rückl

Staročeská bible Drážďanská a Olomoucká V/1–2. Edd. J. Pečirková aj. Praha, Academia 2009

B14 není ani označení bombardéru, ani tisková chyba místo očekávaného B21. S tím druhým ale naše zkratka souvisí. Nakladatelství Academia vydalo v roce 2009 dvousvazkový pátý díl staročeské bible. Takzvaná první redakce celku staročeského překladu proběhla v 14. století. Tím B14 tedy myslím „bibli pro 14. století“.

Vydání se uskutečnilo spletitou cestou. O prioritě překladu se dlouho diskutovalo. Pak během I. světové války shořel jeho nejdůležitější rukopis (snad ze 70. let 14. století), Drážďanská bible. Zachovaly se fotografie části stran, opis žaltáře a nemnoho dalších míst. Byl tu úkol zjistit, který rukopis je vlastně nejreprezentativnější, a završit dlouholetá bádání a spory vedené už od Josefa Dobrovského. Práci se zasloužil brněnský palcoboheimista Vladimír Kyas († 1990). Jeho erudovanou představu o dějinách staršího překládání Pisma do češtiny (po bibli Svatováclavskou ze 17./18. století) můžeme dnes pohodlně sledovat v knize *Česká bible v dějinách národního písemnictví* z roku 1997 (po Kyasově smrti ji dokončili J. Pečirková, D. Šlosar a J. Vintř). Postupně vycházely svazky edice dochované části bible Drážďanské a jen o málo mladší bible Olomoucké: 1. díl 1981 (evangelia), 2. díl 1985 (zbytek Nového zákona), 3. díl 1988 (Genezis–Ezdráš). Paradoxní je, že když už nebylo politických překážek pro vydání prakticky jakéhokoliv biblického překladu, edice se v 90. letech zastavila. Vydání 4. dílu z editorovy pozůstalosti zařídil slavista Hans Rothe u Ferdinanda Schöningha v Paderbornu v prestižní řadě Biblia Slavica (1996, Tobiaš–Sirachovec); tam je kniha také dodnes k dostání za prestižní cenu 220 € (několik výtisků bylo prý prodáváno i v Praze za cenu, díky dobrodinci, sníženou).

Pátý díl bylo nutno do značné míry z Kyasovy pozůstalosti dopracovat, pokud možno v jeho intencích. Tým vedený Jaroslavou Pečirkovou (Milada Homolková, Markéta Pytlíková, Hana Sobalíková) se dila ujal a zároveň podnikl další bádání, o němž je informace v úvodu k edici. Zbývající biblické knihy (Izaiáš–Daniel a Ozeáš–2. Makabejská) teď máme k dispozici podobně upravené jako ty předchozí – na levé straně transliterovaný nejstarší text (čili věrný přepis písmeno za písmeno), napravo transkripce bible Olomoucké (čili převod tohoto rukopisu do naší pravopisné soustavy při zachování všech jazykových rysů staré češtiny). Kdo by měl navíc zájem zalistovat, aspoň digitálně, pergameny Olomoucké bible (1417), může tak učinit na internetové stránce Vědecké knihovny v Olomouci (<http://dig.vkol.cz/>).

Svazky (i typograficky) napodobují první díly připravené Vladimírem Kyasem. Zvlášť se to týká poznámkového aparátu ke kritice textu, kde najde znalec nejenom detaily o dochovaném staročeském čtení, ale i podněty k analýze překladové techniky, posunu proti předpokládaným latinským předlohám apod. (přesná předloha není známa, proto jsou odkazy k latinskému textu spíše referenční). Druhý ze svazků pátého dílu je doplněn obrazovou přílohou s fotografiemi staročeských biblických rukopisů. Když editorky výzkumem potvrdily názor Josefa Dobrovského, že text staré bible Drážďanské má velmi blízko k textu rukopisu tzv. Rožmberských proroků, rozhodly se

doplnit chybějící text a dodat tak badatelské a čtenářské obci ve vydávaných starozákonních knihách nejstarší redakci českého biblického překladu v úplnosti. Aby se moderní čtenář, zvyklý na rozdělení biblického textu nejen do kapitol, ale i do číslovaných veršů, dobře orientoval, je doplněno i do staročeského textu číslování veršů podle latinské Vulgáty z roku 1592.

Doporučovat běžnou četbu biblického překladu z doby Karlovy a Václavovy by bylo trochu pošetilé. Jde mi spíš o to, upozornit, že jako má 16. století v české kultuře svou bibli Kralickou a 17./18. století bibli Svatováclavskou, jako mají i 20. století a naše dny své biblické překlady, tak má předhusitská česká kultura své bible Drážďanskou a Olomouckou a texty jim blízké. Do těchto monumentů teď mohou v edici někteří občas aspoň nahlédnout, jiní je budou studovat a ještě další v nich budou něco hledat. „Kosti suché, slyšte slovo Boží“ (Ez 37,4), čte se v edici podle bible Olomoucké. Je to výzva i pro nás čtoucí. Staročeská bible není jen objektem zkoumání historiků, kodikologů, dějepisců umění a filologů; to všechno bylo a je důležité pro poznání historických okolností vzniku nejstaršího českého překladu Písma, pro určení jeho místa v historii kultury těchto zemí. Ale pak je tu ještě hledání místa staročeské bible v českých duchovních dějinách, v dějinách teologie pěstované českým jazykem (počátky terminologického třibení, výkladové přístupy atd.). Zapojení teologických disciplín do dějin výtvarného umění, do výkladu jednotlivých děl, staveb, událostí je dnes běžné. V teologickém časopise, jako je tento, není jistě nemístné vyjádřit touhu po takovém zapojení teologů do bádání o slovesných projevech našich předků nebo předchůdců. Nejstarší český překlad bible je jakýsi slovní ekvivalent gotických staveb 14. století, a slova bychom dokonce mohli pokládat za přímější svědectví o tehdejším duchovním životě než opracované kameny sebeuáhlednější stavby. V daný okamžik k tomu byl edicí B14 dotvořen v českém prostředí – skoro bychom řekli – základní kámen; návrh vydat nejstarší českou bibli, který podal Vladimír Kyas časopisecky v roce 1969, byl po čtyřiceti letech uveden ve skutek.

Ondřej Koupil

Dějiny Olomouce 1–2. Red. J. Schulz Olomouc, Univerzita Palackého 2009

Máme dějiny měst dělit na dějiny měst velkých a malých? I v historii nejlokálnější, u měst „nikoliv nejmenších“ (jako Betlém v starých biblických překladech), se ukazuje něco obecného a i „velké“ dějiny států a kontinentů nakonec nutně krácejí konkrétními ulicemi, shlukují se na konkrétních náměstích a zasedají v konkrétních budovách jednotlivých měst. Navíc nevím, kam zařadit Olomouc, která (v místním úzu „který“) spojuje rysy jak měst velkých (sídlo arcibiskupství, historické postavení na Moravě, titul „královské hlavní město“, dodnes spatřitelný na kanálech), tak těch malých (městská pevnost, blokující vlastně na jistou dobu růst města, srovnání s jinými městy, nepřítomnost panovnického sídla). Božena Mrštíková, vdova po Vilémovi, mluvila v této souvislosti o „malém velkoměstě“ (díl 2, s. 259).

Ať už je to s velikostí jakkoliv, rád bych, aby širší kulturní veřejnosti a zájemcům o hmotné i duchovní dějiny českých zemí neuniklo vydání rozsáhlého dvousvazkového vyličení olomouckých dějin. Z mnoha důvodů by toto dílo nemělo končit ve škatulce „nějaké práce k regionální historii“. Projekt, zpožděný o řadu let, redakčně vedl Jindřich Schulz. Autorský kolektiv práce o 632 a 536 stranách formátu A4 čítal několik desítek hlav. Dějiny vydala Univerzita Palackého v Olomouci s finanční podporou města, které popisují. Mají nejenom akademický nakladatelský původ, ale i akademický autorský a stylový charakter se všemi výhodami (podrobnost) a nevýhodami (těžké je zachytit celkové pojetí městských dějin). Kapitoly psali odborníci a odbornice pro tu kterou epochu a opatřovali je hojnými poznámkami i bibliografií. Text, vysázený ve dvou sloupcích, je doprovázen vynikající obrazovou přílohou (také z archivu olomouckých Němců vyhnaných do bavorského Nördlingenu), která trochu trpí útlakem ze strany textu – leckterým historickým snímkům, mapkám pravěkých nálezů i reprodukcím by prospělo zvětšení, ale nebylo nejspíš lehké vyvážit obrovské množství textu a obrázků; a jistě existovaly rozsahové limity. V drobném jazykovém detailu nejsme ochuzeni ani o kontakt s živým městským jazykem (díl 2, s. 420: „v Hálkově ulici“) nebo o náznak domácí hrdosti na instituce sídlící ve městě (díl 1, s. 11 v jedné z předmluv: „Olomouc je v České republice vnímána jako ‚nejuniverzitnější‘ město“ – otázku po možnostech stupňování nechme stranou; předmluvy jsou pro jistotu zopakovány i ve druhém díle).

Bylo by absurdní chtít v anotaci shrnout táhlé dějiny města. Humanistická etymologická fantazie spojovala jméno Olomouc se založením Gaiem Iuliem Caesarem (vždyť Olomouc = Iulii Mons, Vrch Iuliův). Autorský tým nových dějin hledá ale počátek olomoucké historie v ještě ranějších dobách: začíná se geologickými podmínkami místa a pak lidskými sídlišti v pravěku v centru města i v částech, které byly k městu připojeny až relativně nedávno. Pak se odvíjí historie hradu, města a biskupství, které se proplétají v jeden celek. Podrobně se sledují dějiny města s kulturními vrcholy (za biskupa Jindřicha Zdíka, pak za potridentských biskupů), dějiny církevních institucí, literární provoz a umělecké památky. Kultura města byla vícejazyčná, po středověkých a humanistických dílech latinských se tu psalo německy i česky – jsme v Olomouci, kde se roku 1910 hlásilo podstatně více obyvatel města k národnosti německé než k české. Spor o charakter města prozrazuje i třeba transparent vyvěšený blízko radnice na fotografii z II. světové války: „700 Jahre deutsch – und nun auf ewig!“ (díl 2, s. 238). V poválečných dějinách můžeme mimo jiné číst o smutné spokojenosti zbylých obyvatel s vyhnáním olomouckých Němců, číst návrh „na vyhoštění všech cikánů z města“ nebo pohlédnout do tváře vedoucího muže StB v 50. letech. Dějinné zvraty vedou vždycky i ke groteskním situacím. Když například přišel z Prahy telegram se zprávou o vyhlášení československého státu, hledal poštovní úředník, komu z Národního výboru by zprávu doručil. „Nalezl však jenom tajemníka Národní jednoty Adolfa Kubise, který seděl v kavárně v uniformě poručíka rakouské armády“ (díl 2, s. 138).

Publikace dějin se spojuje s proudem obsáhlých publikací, které jsou v posledních letech vydávány k jednotlivým obdobím olomouckých hlavně kulturních dějin u příležitosti výstav (namátkou o biskupech Jindřichu Zdíkovi, Stanislavovi Pavlovském a Františkovi z Dietrichsteina, výstava

nonkonformního výtvarného umění za vlády komunistů s názvem Skleník). Před několika lety vyšla také obsáhlá kniha o bývalém jezuitském konviktu v Olomouci (*Jezuitský konvikt*, 2002).

Textové i grafické zpracování publikace je pečlivé a kompendium je opatřeno jmennými rejstříky ke každému dílu. Už z těch je patrné, že velká a těžká kniha o dvou svazcích není uzavřena v lokalitě, kterou popisuje, ale překračuje ji, jak to v podstatě předurčoval charakter zemské komunikační křižovatky u paty Nízkého Jeseníku.

V roce 1998 stálo zato vydat podruhé předválečné Nešporovy *Dějiny Olomouce* (1936, 1998). Dnes je nahrazují stejně pojmenované svazky jedna a dvě.

Ondřej Koupil

Jiří Skoblík: *Láska, tělo a etika*
Kostelní Vydří, Karmelitánské nakladatelství 2011

Úvahy známého českého morálního teologa přibližují křesťanskou morálku jako záležitost osobně-individuální i společenskou a hledají odpověď na otázku, jaký má Bůh záměr se svým stvořením a co to znamená být člověkem. Křesťanská etika vyrůstá z vědomí, že dobrý život je odpovědí na nabídku jedinečného Božího přátelství. Reálné problémy nemůžeme zjednodušovat ani vytěšňovat, zvláště jde-li o otázky lidské tělesnosti a manželské lásky. Podle autora jsme spíše povoláni „sladit pohled do sebe s pohledem nad sebe“. Napětí mezi schopností člověka překročit sám sebe a sklonem propadnout sám sobě přitom zůstává. Jiří Skoblík spojuje klasický pohled na křesťanskou morálku se schopností zdravě provokovat a vytrhávat čtenáře z povrchního přístupu.

Prokop Brož, Vojtěch Brož, Vladimír Juhás, Jan Hojda, Aleš Opatrný,
Tomáš Petráček, Ctirad V. Pospíšil, David Vopřada:
Krise a kairos, Teologická perspektiva
Červený Kostelec, Pavel Mervart 2011

Jarmila Bednaříková, David Bouma, Jan Hojda, Veronika Kuříková, Jiří Pavlík,
Karel Sládek, Petr Štica, Jakub Trojan, Monika Ulrichová:
Krise a kairos, Společenské výzvy
Červený Kostelec, Pavel Mervart 2011

Společným záměrem dvousvazkové publikace je reflektovat aktuální a mnohorozměrné téma krize z hlediska křesťanského myšlení. První svazek přistupuje k tématu v širší teologické perspektivě. V perspektivách různých oborů, jako je biblická teologie, patristika, systematická či pastorální

teologie nebo církevní dějiny chce poukázat zejména na to, že krize může být mnohdy chápána i jako kairos a čas milosti.

Jednotlícím prvkem druhého svazku je snaha křesťansky reflektovat téma krize v jeho konkrétních podobách na základě interdisciplinárního přístupu. Jednotlivé kapitoly přistupují k tématu např. z hlediska historie, ekonomie, etiky, psychologie či náboženských nauk. Jejich cílem je poukázat na to, že palčivé problémy a otázky týkající se jednotlivých součástí lidského života či kultury nemusí zůstat bezvýhodné, ale mohou se stát novou výzvou a časem příhodným pro potřebné změny. Mohou být tudíž uchopeny i jako kairos.

Benedikt XVI.: Světlo světa. Papež, církev a znamení doby Rozhovor s Peterem Seewaldem Brno, Barrister a Principal 2011

Po úspěšných knihách rozhovorů *Sůl země* (česky vyšlo jako *Křesťanství na přelomu tisíciletí*) a *Bůh a svět* vychází třetí kniha v této sérii, kde Joseph Ratzinger odpovídá poprvé jako papež. A to otevřeně, nevyhýbá se žádné otázce – způsobem, který je v církevních kruzích zcela ojedinělý.

Papežovým záměrem bylo promluvit k palčivým problémům naší současnosti srozumitelným jazykem, aniž by chtěl dávat na složité otázky zjednodušující odpovědi. Podtitul knihy „Papež, církev a znamení doby“ odpovídá třem tematickým částem knihy.

Vyznání papežského teologa. Georges Cottier v rozhovoru s Patricem Favrem Kostelní Vydří, Karmelitánské nakladatelství 2011

Z knihy vyvstává pozoruhodná osobnost samotného Cottiera. Tento Švýcar vstoupil v mládí do dominikánského řádu, studoval filozofii a teologii a po II. světové válce se stal ceněným odborníkem na Marxe a otázky ateismu a moderní kultury. Na II. vatikánský koncil doprovázel svého učitele, kardinála Charlese Journeta. Od koncilu až do současnosti byl účastníkem mnoha klíčových debat o církvi v západní i východní Evropě, na Blízkém východě i v Americe. Byl patnáct let teologem papežského domu Jana Pavla II. Z teologického hlediska připomínkoval různé papežské dokumenty a měl bezprostřední vzhled do papežova myšlení a záměrů, úspěchu i strádání.

Tokijské květy. Ludvík Armbruster v rozhovoru s Alešem Palánem
Kostelní Vydří, Karmelitánské nakladatelství 2011

Český jezuita Ludvík Armbruster prožil v Japonsku půl století, dokonale si osvojil jazyk, vyučoval na tamní univerzitě a navázal mnohá přátelství. Na českou společnost se umí dívat s nadhledem a dovede klást otázky, které si obvykle neklademe. Jako filozof na ně neodpovídá dogmaticky, nýbrž dává podněty k hledání cesty, třeba i uprostřed protikladů. Jako katolický teolog se nebojí zamýšlet nad inspiracemi přicházejícími z východních myšlenkových proudů. Jako misionář si uvědomuje, že křesťanství stojí na konci jedné velké epochy. A jako moudrý člověk nabízí svou zkušenost a životní moudrost s noblesou, vtípem a pochopením pro jinakost druhého.

Špidlík Tomáš: O povolání. Několik užitečných úvah
Velehrad, Refugium 2011

Poslední titul, který kardinál Tomáš Špidlík za svého života sepsal, se věnuje tématu povolání. Odpovídá v něm na nejčastější námitky, pochybnosti a otázky, které si klade každý, před nímž vyvstane čas volby směru života. Jelikož zná autor bravurně tradici, může moudrou pedagogikou osvětlit spleť problémů povolaní, jejíž zákonitosti jsou dobře uplatnitelné právě v současném světě.

Heider Daniel: Suárez a jeho metafyzika. Od pojmu jsoucná přes transcendentální jednotu k druhům transcendentální jednoty
Praha, Filosofia 2011

Takzvaná druhá scholastika je dnes považována za samostatný kulturně-dějinný fenomén, který je třeba studovat se stejnou intenzitou jako antickou nebo středověkou filozofii. Kniha představuje v česko-slovenském kulturním prostoru první monografické zpracování základních metafyzických otázek jednoho z hlavních představitelů této epochy, španělského teologa, filozofa a právníka Francisca Suáreze (1548–1617). Výklad Suárezových názorů je zasazen do kontextu hlavních proudů středověké scholastiky jako tomismus, scotismus či nominalismus. Při zkoumání otázek, jakými jsou předmět a povaha metafyziky, pojem jsoucná, transcendentálnost, individuace a univerzálie, je využívána téměř veškerá relevantní sekundární literatura.

**Jiřina Šedinová a kol.: Dialog myšlenkových proudů středověkého judaismu
Mezi integrací a izolací
Praha, Academia 2011**

Kniha se zabývá dějinami a myšlením Židů ve středověku a raném novověku. Zdánlivě protichůdné pojmy „izolace“ a „integrace“ vystihují základní situaci Židů rozptýlených v diaspoře.

Jednotlivé kapitoly podávají výklad o právním postavení Židů pod vládou křesťanství a islámu, sledují hlavní proudy aškenázkého myšlení ve vrcholném středověku a v období tzv. „pražské židovské renesance“, věnují se orientálnímu světu sefardských Židů před jejich vyhnáním z Iberského poloostrova a po něm. Cílem autorů bylo vytvořit barvitý obraz dějin židovské společnosti a jejího střetávání s většinovou kulturou, přínosný pro odbornou veřejnost a zároveň přístupný i širšímu okruhu čtenářů.

**Eva Doležalová – Petr Meduna (ed.): Co můj kostel dnes má, nemůže kníže odnít
Věnováno Petru Sommerovi k životnímu jubileu
Praha, NLN 2011**

První část publikace je věnována střetávání křesťanství a pohanských kultů, historii staveb a jejich zakladatelů, druhá část se zabývá kláštery a závěrečný oddíl pak představuje svět středověkých světců, církevních hodnostářů a předmětů. Kniha hledá nové cesty k pochopení života středověké společnosti a snaží se zaplnit historii živými lidmi. Psát o křesťanství, o jeho vlivu na formování evropské společnosti a jeho střetávání s jinými kulturami není nic nového, je to však zároveň téma, které se nikdy nevyčerpá a které bude vždy inspirovat k dalším diskuzím.

**Pavel Pumpr: Beneficia, záduší a patronát v barokních Čechách
Na příkladu třeboňského panství na přelomu 17. a 18. století
Matice moravská 2011**

Kniha předkládá netradiční pohled na institucionální oporu závěrečné fáze pobělohorské rekatolizace, jež představovala farní organizace. Na základě písemností vzniklých při výkonu patronátního práva na schwarzenberském panství Třeboň na přelomu 17. a 18. století autor rozebírá hlavní oblasti patronátní agendy, tedy zejména správu farního i kostelního majetku a způsob dosazování kněží na fary, a zároveň tak pojednává o řadě aspektů každodenního života farářů i chodu jejich farností ve venkovském prostředí doby baroka.

Anotace připravili Jana Nosková a Benedikt Mohelník OP.





English Summary

Editorial

Prague archbishop Dominik Duka stresses in his introduction word the importance of art for human life as well as for theology, which often found in art a source of consideration, its *locus theologicus*. Art should also be a stimulus for communication, for dialogue. There should be a dialogue among the artwork, its author and the observer, as well as an inducement to conversation among visitors of art on various topics – feelings and questions put before us by the work of art. A dialogue about art in the last three years has been developed also between Prague and Cologne – and its fruit is this issue of the Revue Salve, dedicated to Kolumba – *Art Museum of the Archdiocese of Cologne*.

Church as a Bearer of Culture Today

Interview with Joachim Cardinal Meisner

The Archbishop of Cologne as the main guarantor and mover of the whole project expresses his joy – three years after the launching of the project – of such a wide acceptance of Kolumba. It indicates a need for society to have a provoking confrontation with the existential experience, which art can provide. He observes that it paid – despite all the difficulties – to provide architect Zumthor and the leading team of the museum with sufficient time to develop their own concept and uniqueness of a building, the building, which – according to the Cardinal – can be called a “sacral building in dimensions of the museum”. Cardinal Meisner touches also a wider issue of the relationship of the Church and culture – theological reasons for supporting culture, the broad significance of Cologne’s Cathedral, as well as various activities held there, etc. He stresses, inter alia, that we should find again the sovereignty of trust in the work of artists. We should be able to bear and endure, when artists critically measure the Church by Christian values and the way how we live according to them.

Kolumba – Museum as an Aesthetic Laboratory

Interview with Stefan Kraus

An extensive interview with the current director of Kolumba begins in the last room of the museum where a large window offers to the spectator a view of Cologne’s Cathedral and of the City. He goes through key points of Zumthor’s architecture and uncovers the meaning of each of them. On the selected examples of the current exhibition *Noli me tangere!* – and also by comparing the way of exposure of exhibits to the ones of previous exhibitions – Kraus presents his own concept as well as goals he has in mind when the exhibitions of Kolumba are prepared. The meaning of the museum, as seen by the Kolumba team, shows in the light of the quotation from one of the Günter Grass’ novels: “In air-conditioned museums art does not remember its own roots”. Many contemporary museums, according to Kraus, are far too similar. It is often put as a starting point for the awaited mass of visitors to the museum. The director of Kolumba maintains, that a museum

ought to legitimize itself over and over again and all the time in a new way, to be an ideal place for art, the only one that should provide the criteria for presenting collections. It has to provide space enough for ideas, emotions and questions, which its aesthetic presence raises in the viewer. The museum should invite visitors to deal with art in the same way, in which artists themselves deal with it on a daily basis.

Friedhelm Mennekes SJ

Another View

Art in Cologne's Kolumba Collection

Professor Mennekes belonged to the personalities who once gave an artistic profile of Cologne, the founder of the Kunst-Station of St. Peter. In his essay he reflects the nature of Kolumba. He tries to outline the history of the collection, the transformation of its character since 1989 when Joachim Plotzek became a new director and assembled a team of experts – Stefan Kraus, Ulrike Surmann, and Katharina Winnekes. They were able to grow together within a year to an extraordinarily high quality and creative team. The main interest of the author, however, is grounded in character of the collection and the way of its presentation. The works of ancient, modern and contemporary art, chosen for the collection and mutually confronted in a whole spectrum of production, should be of such a nature that an observer would be able to discover something special, by form as well as by motif, in the same time familiar and new. According to Mennekes in Kolumba art is always about art as art, not a name, not a price, not a historically contingent evaluation. In terms of the programme – the concern about art is the first line just to appear. It is why the works are not submitted to the usual rational consumption. There are no explanations, no information panels, but calm, thinking, wonder. Although the museum is under the Church administration, it is not concerned only in confessional religion, but mainly (and maybe just because it is a Church museum) in broader focus on human being, on service to his/her existential dimension.

Friedhelm Mennekes SJ

Space of my Breathing: Eastern Tower of Cologne's Kolumba

Professor Mennekes begins an analysis of his "most favorite space" in Kolumba by a metaphor of the Basque artist Eduardo Chillida, who entering the Hagia Sophia in Istanbul had the impression that he is entering the lungs of Johann Sebastian Bach. Next the author offers a philosophical reflection on the nature of space and various kinds of space. He walks through the building and stops in the east tower of Kolumba and recalls that everything coming from the East is in the Western way of thinking, endowed with symbolic meaning, which here in this area is intensified by a specific play of the light; light falls from above through the large window and changes its constellation during the course of day. In the final passage Mennekes pays more attention to the installation and confrontation of two sculptures and two paintings that have already been exhibited in the tower. The works in question are: *Berlin Earthbound* by Rebecca Horn, *Meat-sculpture with butterflies* by Paul

Thek, abstract painting *Painting # 1–95 (Triptych)* by Joseph Marioni, and narrative-devotional painting *Host Distribution* from the late Middle Ages.

Selected Works of Art of Kolumba Museum

The block presents various texts connected with works of art exhibited in Kolumba. They present a writing style about art characteristic for Kolumba, leading not to a positivistic description of the work of art and its mere categorization into the traditional categories, but to an understanding of its impression and in a manner of speaking also to understanding of its place in the complex of the museum.

If all that I Have Planned Were Realised, I Wouldn't be so Happy

Interview with Architect Peter Zumthor

The architect, author of the new building of Kolumba, talks about his beginnings as an architect, about factors that influenced him, such as his initial artisanal studies, about the political stage of the '70s influenced by Marxism, about the influence of modern American artists as Walter de Maria, Michael Heizer, Donald Judd, Bruce Nauman, etc. He mentions architectural practice in his studio, receiving orders, the creation of models – how their sculptural and material quality helps to find the final shape; he talks about young architects working in his studio. He points to his look at Swiss architecture as such, and expresses his appreciation to the fact that the ETH in Zurich has always maintained a kind of learning which isn't taken in fashion styles; the architecture is not taught as a free art, but still as an art of building, taking into account location, function and use. Zumthor mentions his relationship to the work of Rudolf Schwarz and Oscar Niemeyer, and also to the Pritzker Prize, the highest award in architecture, recently bestowed to him. In the end he reveals some new experiences he was enriched by during the construction of Cologne's Kolumba.

Peter Zumthor

New Building of the Art Museum of the Archdiocese of Cologne

Thoughts to the Project

The text accompanying a winning architectural design from 1997 provides a remarkable glimpse into its author's mind. It summarizes main aims of the project, but surprisingly considers also its weak points. The text is documented by architectural drawings presented in the competition, and by the plans of the execution. In a nutshell a long journey is revealed, which was still necessary to walk through between the result of the competition and the opening of the museum.

Stefan Kraus

An Aesthetic Moment

An Attempt to Describe a Moment without Words

Stefan Kraus, present director of Kolumba, in his article deals with the effects of a work of art on

a person, with the moment when the imaginary spark between the work and its recipient ignites. To understand this crucial moment of art – which he understands as emotionality expressed without words, where intuition plays a significant role – we ought to accept an artwork as our counterpart, providing us with an immediate experience of the reality of being. Therefore, according to Kraus, these moments are not only the moments of understanding with an artwork, but they are also moments of resonance with the world, with the creation itself. Artist and observer achieve this dimension of artwork by an unconditional “leaving room for the arrival of truth” and by openness to the work of art. The aesthetic moment in this way can mean a challenge to our very own existence; it can lead us up to the edge of our capacities; can give us joy and happiness, as well as sorrow and pain. And it is just in this combination of beauty and truth, which includes even aspects which repel us and which we perceive as ugliness containing the pain, where the central message of Christian aesthetics lies. According to Kraus, it is the museum, where aesthetic education should take place. Nevertheless, art is not in possession of the history of art, as also religion is not in possession of theology. It belongs to itself alone, and a person is not allowed to dispose freely with its main characteristic, which is to reveal unknown, intuitively experienced and believed. Therein lies its quality, and therefrom results the necessity to act as an observer of art in a creative way, towards which end a good museum – like Kolumba – should lead to.

Tomáš Halík

A Moment of Faith

Tomáš Halík, the professor at the Charles University in Prague, the parish priest of Academic parish, an internationally known author of many books about faith in today's world, responds in his article to the contribution of Stefan Kraus. He is looking for a parallel to an aesthetic moment described by Kraus, and refers to the moment when the faith is born. Halík defines faith as a primary openness to dialogue with God, drawing a person into his very own story. From the side of man it is always an existential act reaching beyond the superficial enjoying beauty of creation, and it draws man's attention to the dark aspects of the world. Faith has therefore always had strong paradoxical features. Yet it is an invitation to freedom, to forgiveness and to fullness of life. Halík emphasizes the importance of dialogue with non-believers, who help Christians to correct distorted images of God – caused again and again by human weakness. When talking about prayer, Halík mentions viewing of our own life as a story intended to read by us ourselves, or to be perceived as a work of art, which – though created by someone else – reveals in a way the truth about our own selves.

Cologne's Kolumba

Chronology

The prospect of the most important data summarizes and vividly illustrates development of the current form of the museum. In broad outline there is given the general context of the City of Cologne and the original St. Kolumba Church, which was destroyed during the Second World War.



www.kolumba.de

www.ctu-uk.cz

www.dominikanska8.cz

SALVE

revue pro teologii, duchovní život a kulturu

číslo 2 ročník 21 (2011)

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, Gregor Buř, Tomasz Dostatni OP,
Štěpán Filip OP, Ludvík Grundman OP, Benedikt Hajas OP, Klára Jelínková, Pavel Vojtěch Kohut OCD,
Benedikt Mohelník OP, Jiří Pavlík, Tomáš Petráček, Tomáš Pospíšil OP, Jan Regner SJ,
Albert-Peter Rethmann, Oldřich Selucký, Karel Šprunk, Alexius Vandrovec OSB.

sídlo redakce /

Salve, Arcibiskupství pražské, Hradčanské nám. 16, 119 02 Praha 1-Hradčany
tel.: 603 229 688, e-mail: dominika@apha.cz

Redakce přijímá příspěvky bez nároku na autorský honorář.

Odborné články jsou lektorovány.

jazyková korektura: Zuzanna Bedřichová

překlad do angličtiny: Diana Kopřivová OP

obálka a grafická úprava: Otakar Karlas, Norbert Schmidt

sazba z písem Baskerville Ten OT a John Sans: Pavel Vodička

tisk: Omikron Praha, s. r. o.

internetové stránky: Lukáš Kratochvíl (<http://salve.op.cz>)

distribuce – objednávky /

Postservis, odd. předplatného, Poděbradská 39, 190 00 Praha 9, www.periodik.cz

e-mail: postabo.prstc@cpost.cz, bezplatná infolinka České pošty 800 300 302

(Dosavadní předplatitelé obdrží složenku na předplatné poštou.)

cena 80 Kč

roční předplatné včetně poštovného 300 Kč, sponzorské 500 Kč a více

čísló účtu pro sponzorské příspěvky: 6375022/2700 v.s. 72583

MK ČR 67 83

ISSN 1213-6301