

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Kamila Matějková

**Ikonografické motivy v díle
Františka Bílka**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. Milan Pech

Praha 2011

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci s názvem „Ikonografické motivy v díle Františka Bílka“ napsala samostatně a výhradně s použitím uvedených pramenů a literatury a že jsem ji nevyužila k získání jiného nebo stejného titulu.

Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna pro účely výzkumu a soukromého studia.

V Praze dne 20. června 2011

Kamila Matějková

Bibliografická citace

Ikonografické motivy v díle Františka Bílka [rukopis] : bakalářská práce / Kamila Matějková ; vedoucí práce: Milan Pech. -- Praha, 2011 – 109 s.

Anotace

Bakalářská práce přibližuje dílo Františka Bílka z ikonografického hlediska. Rozděluje Bílkovu tvorbu do tematických skupin podle základních ikonografických motivů a pokouší se určit, z čeho jejich autor vycházel. Nejprve je v práci nastíněna situace českého umění kolem roku 1900 a místo, které v něm František Bílek zaujímal. Poté je věnována pozornost Bílkovu vztahu k umění a jeho osobitému spirituálnímu pojetí. Dále jsou sledovány Bílkovy výtvarné prostředky. Hlavní část práce je zaměřena na rozbor jednotlivých ikonografických námětů, které se v díle Františka Bílka vyskytují. Postupně je tak sledován motiv Krista, motiv Panny Marie, starozákonní motivy, motiv člověka, motiv stromu, dále pak národní témata (husitství, Jednota bratrská). V závěru práce je věnována pozornost tématům, která jsou ovlivněna literárním dílem Otokara Březiny.

Klíčová slova

František Bílek, ikonografie, symbolismus, Kristus, Panna Marie, Starý zákon, člověk, strom, husitství

Abstract

The bachelor thesis „Iconographic motifs in the František Bílek's work“ is dealing with František Bílek's work, from the iconographical point of view in particular. It divides Bílek's work into thematic groups according to the basic iconographic motifs and attempts to determine from what the author is based. First, the situation of Czech art at the end of 19th and at the beginning of the 20th century and the place of František Bílek's work in that environment is outlined. After that, the attention is focused on Bílek's relationship to art and his individual spiritual conception. Further Bílek's artistic means are explored. The main part of the thesis is focused on the analysis of particular iconographic themes which are present in František Bílek's work. The motif of Christ, the motif of the Virgin Mary, Old Testament motifs, human motive, tree motive and national themes (Hussites, the Unity of the Brethren) are gradually followed. At the end of this work the attention is paid to motifs which are influenced by Otokar Březina's literary work.

Keywords

František Bílek, iconography, symbolism, Christ, Virgin Mary, Old Testament, human, tree, Hussites

Počet znaků (včetně mezer): 96 975

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucímu mé bakalářské práce Mgr. Milanu Pechovi za ochotu, odborný dohled a cenné rady. Dále děkuji paní PhDr. Haně Larvové z Bílkova centra Galerie hlavního města Prahy za pomoc a rady při badatelské práci.

Obsah

Úvod.....	6
1. Přehled literatury.....	8
2. České umění kolem r. 1900 a František Bílek	11
3. Bílkovo osobité spirituální pojetí umění.....	16
4. Výtvarné prostředky	20
5. Ikonografické motivy.....	25
5. 1. Kristus.....	25
5. 2. Panna Marie.....	30
5. 3. Starý zákon	35
5. 4. Člověk.....	39
5. 5. Strom	46
5. 6. Národ a jeho historie.....	52
5. 7. Motivy inspirované dílem Otokara Březiny	58
Závěr	62
Seznam literatury	64
Přílohy.....	66
Seznam vyobrazení	103

Úvod

Studium ikonografických motivů je ve většině případů spjato s uměním starším, které umožňuje rozbor tradičních křesťanských schémat. Postupem času však stále více získávaly převahu náměty světské. Spektrum ikonografických motivů se tak značně rozšířilo, umělci navíc hledali co nejosobitější způsob jejich vyjádření a studium ikonografie, tak jak je to možné u umění staršího, se značně zkomplikovalo. František Bílek je typem moderního umělce, jehož dílo umožňuje zkoumat jak tradiční křesťanské ikonografické motivy, které však podléhají osobité transformaci, tak i motivy zcela specifické, jako je například motiv stromu.

Ve své práci se zabývám ikonografickými motivy v Bílkově tvorbě. Jeho dílo dělím do motivických skupin a pokouším se určit, z čeho autor při jejich uplatňování vycházel. Zaměřuji se především na Bílkovy práce sochařské, dílu grafickému a kreslířskému, stejně jako architektuře a užitému umění se věnuji pouze okrajově.

Při psaní jsem vycházela z pramenných materiálů, konkrétně Bílkových poznámek k jednotlivým dílům, korespondence a z jeho esejistických textů vydávaných v časopise *Nový život*. Opírala jsem se také o reakce na Bílkovo dílo v dobovém tisku a dále o texty a publikace historiků umění i dalších odborníků, kteří se tvorbě Františka Bílka věnovali.

V úvodu práce se pokusím zasadit Bílkovo dílo do kontextu českého umění kolem roku 1900 a popsat, za jakých okolností mladý tvůrce vstupoval na českou uměleckou scénu. Dále se budu zabývat Bílkovým osobitým spirituálním pojetím umění, které deklaroval už v roce 1897 textem *Confiteor umění* a bez jehož znalosti by se Bílkova tvorba dala jen těžko chápat. Poté se zaměřím na výtvarné prostředky, které Bílek v dílech užíval. Ty jsou často velmi úzce spjaté s významovým obsahem díla, a proto je jejich analýza nezbytná. V hlavní části práce se pak soustředím na samotný ikonografický

rozbór Bílkova díla. Bílkovy práce rozdělím do tematicky zaměřených skupin, které budou sledovat vždy jeden ikonografický motiv, třebaže bude docházet k překrývání. Postupně tímto způsobem zmapuji nejčastější motivy objevující se v Bílkově díle. Základní spektrum ikonografických motivů se v jeho tvorbě ustálilo již během devadesátých let devatenáctého století a prvního desetiletí dvacátého století. Proto zaměřím pozornost zvláště na tvorbu z tohoto období a díla vzniklá později ponechám stranou, pokud sledované téma jen opakuje.

Nejdříve budu sledovat tradiční křesťanské ikonografické motivy. Bude mne zajímat, do jaké míry si umělec tato schémata transformoval. V první řadě se zaměřím na motivy tvořící základ umělcovy tvorby – Kristus a Panna Marie. Jim se Bílek nejintenzivněji věnoval v raných dílech. Provázely jeho dílo po celý život. Dále budu věnovat pozornost starozákonním motivům, na něž však Bílek pohlížel křesťanskou optikou. Poté se soustředím na motivy, které již do rámce obvyklé křesťanské ikonografie nespádají. Sem patří motivy, jež budu sledovat v tematických skupinách, např. motiv stromu a člověka. Důležitou roli měla v Bílkově díle také tematika národní, které věnuji jednu kapitolu. Prostřednictvím těchto námětů vyjadřoval umělec svůj vztah k národu a jeho historii. Na závěr shrnu motivy Bílkovy tvorby vycházející z literárního díla Otokara Březiny. Bílka a Březinu poutalo velmi blízké tvůrčí přátelství. Úzkou spoluprací Bílek navázal i s dalším literátem, Juliem Zeyerem. Zeyerův vliv se projevil v Bílkově *Oltáři s Ukřižovaným*, a proto mu věnuji prostor v kapitole o motivu Krista.

1. Přehled literatury

Základními prameny k pochopení díla Františka Bílka včetně ikonografických motivů, které se v něm objevují, jsou autorovy vlastní texty. Ty byly většinou publikovány v časopise Katolické moderny *Nový život*, do kterého Bílka přivedl kněz F. B. Vaněk a patřičně jej uvedl nadšeným článkem nazvaným *Sochař mystik*. Roku 1897 zde byly otisknuty Bílkovy programové texty *Confiteor umění* a *Za Pravdou*, z kterých se dozvídáme o jeho osobitém spirituálním pojetí umění a představě o roli člověka v našem světě. O rok později připojuje ještě stať *O kritice*. Roku 1901 publikuje úryvky svého *Otčenáše* a v roce 1907 části textu *O stavbě budoucího chrámu v nás*. Bílkovo pojetí úlohy umělce ve společnosti však nejlépe vyjadřuje jeho první publikovaný text *Confiteor umění*. K pochopení a výkladu ikonografických motivů, zvláště starozákonních motivů a motivu člověka, nejvíce přispěje text *O stavbě budoucího chrámu v nás*, který Bílek poprvé veřejně prezentoval přednáškou v roce 1905. Velmi cenným zdrojem informací jsou také sochařovy chronologické poznámky k dílu, které jsou však dnes v soukromém vlastnictví. V publikaci o díle Františka Bílka vydané roku 1986 z nich však čerpá a v některých případech i cituje Marcela Mrázová. Část poznámek sochařových ve své knize, publikující korespondenci Julia Zeyera a Františka Bílka, z roku 1948 připojuje i J. R. Marek. Bílkova korespondence jeho přátelům – Juliu Zeyerovi, Zdence Braunerové, Otokaru Březinovi a dalším, přináší taktéž významné prameny pomáhající rozklíčovat Bílkovo významy nabitě výtvarné dílo. Sám autor divákovi často pomáhá a připojuje k plastikám, reliéfům i grafikám a kresbám psané slovo, které je však v mnoha případech významově součástí díla a může i mást.

Dalším zdrojem, na který by měl vykladač Bílkova díla brát zřetel, jsou dobové reakce na jeho tvorbu. Je však třeba k nim přistupovat kriticky. Zdenka Braunerová, zanícená Bílkova propagátorka, publikovala řadu nadšených

článků, v kterých až oslavovala jeho osobnost. Její reakce je zajímavé sledovat, o jejich objektivitě se však dá značně pochybovat. Bílkovo dílo komentovali a vykládali také představitelé Katolické moderny Karel Dostál Lutínov, Jakub Deml, Sigismund Bouška a po zániku Nového života i Emil Pacovský. Ti však spíše než výtvarné a ikonografické problémy řešili otázky teologické.

Výtvarní kritici K. B. Mádl, F. X. Šalda a další si začali Bílkova díla všímat na výstavách Spolku výtvarných umělců Mánes. Ucelenější zhodnocení se však objevilo až roku 1941, kdy SVU Mánes vydal publikaci věnovanou Bílkovi s úvodem Františka Kovárny. Kovárna zde pojmenovává hlavní rysy jeho tvorby a zasazuje ji do kontextu vývoje českého umění.

Soustředěnější zhodnocení bylo však možné až s určitým časovým odstupem, kdy docházelo k podrobnějším rozborům věnujícím se i ikonografii Bílkových děl. Emanuel Chalupný vydal roku 1970 publikaci s názvem *František Bílek /Tvůrce a člověk/*, kde se hlouběji zabývá obsahovými kvalitami, jeho pojetím Krista a významem přírody v jeho tvorbě. Je to první publikace, která se snaží postihnout všechny rysy a aspekty Bílkova díla včetně zdrojů, z kterých vycházel a které ho ovlivňovaly. Rozsah necelých osmdesáti stran malého formátu však napovídá, že ani tato studie čtenářům nepředkládá podrobný a vyčerpávající pohled na dílo Františka Bílka.

V roce 1986 vychází již zmiňovaný výbor z Bílkova díla vlastněného Galerií hlavního města Prahy, který zpracovala, textem a stručným rozbohem jednotlivých děl doprovodila Marcela Mrázová. I přes stručnost popisků je však cenným pramenem, protože právě zde jsou formulovány myšlenky, které umělec do svých děl vkládal. Navíc je u každého díla uvedena datace, rozměry a materiál včetně údajů o existujících skicách a modelech.

Velkou pozornost věnoval dílu Františka Bílka i odborník na umění přelomu 19. a 20. století Petr Wittlich. Zhodnocení Bílkova díla zařadil do publikace *České sochařství ve XX. století* z roku 1978, významnou pozici mu

přiznává i v *České secesi* roku 1982, přičemž velkou pozornost věnuje právě Bílkovým specifickým ikonografickým motivům. V roce 2000 vzniká pak text *Chvilé blesku. František Bílek a české umění.*, který zasazuje Bílkovu tvorbu a jeho ikonografická schémata do kontextu českého umění přelomu století. Tento text je součástí dosud největší syntézy věnované Františku Bílkovi - monografie vydané Galerií hlavního města Prahy. Několik autorů se zde věnuje vždy určitému aspektu Bílkovy tvorby, přičemž v souvislosti s ikonografií jeho díla bych kromě Wittlichova příspěvku vyzdvihla stat' Otto M. Urbana zpracovávající Bílkův vztah k dekadenci, dále příspěvek Josefa Vojvodíka zabývající se tvůrčím přátelstvím Bílka s Otokarem Březinou a rozbor grafického díla Milana Kreuzziegera, který Bílkovým symbolům a motivům věnuje značnou část svého příspěvku.

Na závěr bych ráda uvedla dvě tematicky zaměřené publikace, které jsou rovněž dobrým zdrojem informací. Je to publikace Libuše Svobodové s názvem *Cesta Františka Bílka* vydaná roku 1998, která se však pouze okrajově věnuje Bílkovu cyklu *Cesta* a více se zajímá o Bílkovu cestu osobní a tvůrčí. Dále je to kniha *František Bílek v Církvi československé husitské* z roku 2000, která podává ucelený obraz o Bílkových dílech vytvořených pro toto církevní společenství.

2. České umění kolem r. 1900 a František Bílek

České umění se na konci 19. století ocitlo na důležitém mezníku, kdy opouštělo klasicismem ovlivněné eklektické styly a začínalo formovat novou, odlišnou koncepci, založenou na výrazných individualitách, usilující o svébytné, nejlépe z domácí tradice vycházející, umělecké vyjádření. Takovou výraznou individualitou, často pozitivně hodnocenou pro jeho nezáměr o cizí vzory, byl sochař, grafik a architekt František Bílek.

Ještě na Jubilejní výstavě zemské Království českého konané ve Výstavním paláci v Praze roku 1891 však byly tehdejší nejaktivnějším českým výtvarným kritikem K. B. Mádlem nejvýše hodnoceny práce umělců patřících k názorově i umělecky starší „Generaci českého Národního divadla“ – Vojtěcha Hynaise a Josefa Myslbeka. Zvláště Myslbek platil v kontextu tehdejší sochařské tvorby za „*arcimistra*“, jehož dokonalá tvorba již nemůže být překonána.¹

V takovém prostředí, ovládaném novorenesančním vkusem, zapůsobila Bílkova tvorba plná naturalismu a exprese jako „*chvíle blesku*“² a mladý umělec se tak stal symbolem vymezení se vůči eklekticismu, které stálo na počátku moderního umění u nás. Bílkův přístup měl však již na pražské Akademii umělecké zázemí v činnosti jeho prvního učitele Maxmiliána Pirnera.³ Ani naturalismus nebyl v té době českému prostředí neznámým výtvarným prostředkem, vždyť Schikanedrova naturalisticky pojatá *Vražda v domě* (1890) [1] zdvihla v roce 1891 vlnu zájmu, když byla vystavena na zmiňované Jubilejní výstavě v Praze.⁴ I přes existenci těchto předstupňů však Bílkovy plastiky *Golgota* (1892) [2] a *Orba je naší viny trest* (1892) [3]

¹ WITTLICH 1982, 26–27

² WITTLICH 2000

³ Bílek u něho studoval s úmyslem stát se malířem, ale kvůli částečnému daltonismu se začal věnovat plastice a přestoupil do ateliéru sochaře Josefa Maudra.

⁴ WITTLICH 2007, 11

přivezené z pařížského stipendijního pobytu pobouřily komisi pražské Akademie a vyvolaly skandál. Myslbek, který této komisi předsedal, dokonce podle Bílkových vzpomínek řekl: „*Pro tohle jste tam jezdit nemusel. Jak chcete jednou uživit ženu a děti? Ani podívati se nedovedete na mého posledního žáka!*“⁵ Mladému umělci tak velmi necitlivým způsobem strhal první osobitá díla a naznačil, že nedosahují ani úrovně jeho posledního žáka. Tento známý incident se stal symbolem střetu „starého“ a moderního pojetí umění a zároveň dokazuje nesmiřitelnost, s jakou byl Bílkův naturalismus odmítán. Stipendium mu bylo následně odňato a mladý umělec se musel potupně vrátit z Paříže. S tímto osobním traumatem se uchýlil do rodného Chýnova v jižních Čechách, kde se ve značné izolaci od pražské umělecké obce soustředěně věnoval další tvorbě.

Zajímavé zhodnocení konfliktu mezi Myslbekovým a Bílkovým uměleckým vyjádřením nabízí studie Františka Kovárny z roku 1941. Neupírá Myslbekovi důležité místo ve vývoji českého sochařství, ale upozorňuje na pozdější dogmatizaci jeho přístupu, díky čemuž byly jakékoli odchylky od „*myslbekovské osnovy*“ přehlíženy.⁶ Dílo Františka Bílka patří k těmto odchylným se tendencím, ale Kovárna zdůrazňuje, že nešlo proti Myslbekovi, ale zcela mimo něj, a proto zůstal chýnovský rodák celý život v podstatě nezačleněn do živého výtvarného umění. Hlavní rys, jímž se Bílkovo dílo odpoutalo od myslbekovské tradice objemového sochařství, která vládla tehdejší české sochařské scéně, byl důraz na obrys.⁷

Situace českého umění se však v druhé polovině 90. let pro Bílka tvorbu vyvíjela pozitivně, secese získávala převahu a doba volala po silných osobnostech, kterou mladý sochař bezesporu byl. Uznání se mu dostalo od Spolku výtvarných umělců Mánes, na jejichž výstavách své práce prezentoval.

⁵ WITTLICH 2000, 33

⁶ KOVÁRNA 1941, nepag.

⁷ Tamtéž, nepag.

V rámci jejich proslulé třetí výstavy představující mladé české umění, která byla uspořádána v roce 1900 v Praze a následně i ve Vídni, byly Bílkovy práce dokonce prezentovány v pomyslném středu celé výstavy a tvořily přibližně devítinu z celkového počtu exponátů. Takový zájem o Bílkovu tvorbu vykládá Petr Wittlich snahou Mánesa o „*vlastní českou cestu k obnově umění*“, kterou tvorba jihočeského rodáka inspirovaného vlastním spirituálním konceptem nabízela.⁸

Silnou podporu mladý umělec našel již během pobytu v Paříži v české výtvarnici Zdence Braunerové, která se velmi zaníceně ujala funkce propagátorky jeho díla i jeho výrazné osobnosti, čímž však přispěla k jeho nepochopení.⁹ Jak upozorňuje Petr Wittlich, Braunerová svými agitačními články „*buduje na Bílkovi typickou legendu o moderním géniovi*“.¹⁰ Roku 1900 bylo Bílkovi věnováno jedno číslo Volných směrů. Braunerová ve svém článku, který zde uveřejnila, čtenáře pateticky upozorňuje, na jak tvrdou půdu „*vhodil svá první semena*“, kde se „*símě neujalo, ale vítr je zanesl do zahrad laskavějších, až konečně vzešlo a dnes se již proměnilo v podivně vzácný, nadpřirozenou krásou zářící květ*“.¹¹ Jako důkaz původnosti a souznění s českým prostředím pak vyzdvihuje Bílkovu domovinu: „*Zachovalo-li se v Čechách ještě něco z původní krve českobratrské, tu zachoval ji v sobě lid jihočeský. (...) Továrny doposud neprzní krásný ten kraj a pluh a kosa jsou takřka nerozlučny s představou jihočeského lidu*“.¹² Tato nadšená studie vyzdvihla především Bílkův morální kredit, který do svého díla vnášel a tvořil tak pro „*čistého člověka, prostého vši pakultury, všech pojmů mody v životě i umění, vši kasty*“.¹³

⁸ WITTLICH 2000, 16

⁹ KOVÁRNA 1941, nepag.

¹⁰ WITTLICH 2000, 16

¹¹ BRAUNEROVÁ 1900, 113

¹² Tamtéž, 133

¹³ Tamtéž, 133

Jako vysoká morální autorita nového umění byl Bílek v posledním desetiletí přijat i vedoucí skupinou Mánesa. Po přelomu století však začala jeho popularita a bezvýhradná akceptace spíše upadat.¹⁴ Začaly se objevovat kritiky, které dávaly tušit, že se české umění vydá jinou cestou, než tou, kterou nabízel Bílkův koncept. Mádl například kritizuje naprostou podřízenost Bílkových figur ideji a jeho potlačování tělesnosti, na čemž podle něj nelze sochařskou tvorbu vybudovat. Právě vztah k tělesnosti odlišuje Bílkovu tvorbu od tvorby Augusta Rodina, jehož pražská výstava uspořádaná v roce 1902 měla pro české sochařství dalekosáhlé následky. Větší podíl tělesné senzuality v jeho díle, odlišné pojetí sexuality a celková koncepce zaměřená mnohem více k individualitě člověka byla pro české umělce přijatelnějším podnětem a inspirací.¹⁵ Do roku 1911 ještě Bílek vystavuje na členských výstavách SVU Mánes, ale zároveň připravuje i samostatné výstavy.¹⁶ Od roku 1913 už vystavuje s Uměleckou besedou.¹⁷

Tvorba Františka Bílka silně podložená jeho spirituálním konceptem byla z počátku, vzhledem k dobovému vkusu, přijímána velmi odmítavě, což způsobilo jistou izolaci ještě podporovanou Bílkovou nepřizpůsobivostí a tendencí zůstat v samotě. V druhé polovině devadesátých let však české umění dospělo ke stavu, který byl takovému výrazné individualitě příznivě nakloněn. Začal vystavovat se Spolkem Výtvarných umělců Mánes a jeho dílo bylo českým uměleckým prostředím přijímáno pozitivně. Ani v této době se však ohlasy na Bílkovu tvorbu neobešly bez výhrad. Mysticko-náboženský obsah, který je nedílnou součástí jeho děl, však dosahoval mnohem větší hloubky, než jakou byla česká společnost ochotna akceptovat. V prvním desetiletí 20. století

¹⁴ WITTLICH 2000, 17

¹⁵ Tamtéž, 17–19

¹⁶ V roce 1901 to je souborná výstava v síni Krasoumné jednoty, v roce 1904 ve svém bytě v Nových mlýnech v Praze, která byla o rok později reprízována v Lipsku a v Hamburku, v roce 1908 výstava v kostele sv. Martina ve zdi v Praze a putovní výstava v Chrudimi, Hořicích, Rokycanech a dalších městech, která byla zakončena roku 1909.

¹⁷ BREGANTOVÁ 2000, 417

se navíc do popředí dere již poněkud odlišná tendence, kterou však zanícený Bílek logicky nemohl přijmout. Silný nábožensko-filosofický koncept a přesvědčení o „*Pravdě*“ je také důvodem, proč se Bílkův výtvarný projev do konce jeho života v podstatě nezměnil. Jak z perspektivy počátku 40. let 20. století podotýká František Kovárna, Bílkovo z obrysu zrozené dílo znamenalo druhou možnost českého sochařství, která však využita nebyla, protože „*se věřilo a dosud věří, že lze do tvaru smysl domalovat*“.¹⁸

¹⁸ KOVÁRNA 1941, nepag.

3. Bílkovo osobité spirituální pojetí umění

Zabýváme-li se tvorbou jednoho umělce, zvláště je-li v rámci dobového kontextu umělcem-solitérem, je nutné, abychom pochopili jeho vlastní názor na uměleckou tvorbu. Takové rozklíčování nám umožní nejen komplexnější a ucelenější pohled na jeho dílo, ale zároveň tím získáme povědomí o tom, jak vnímá svoji roli umělce. V Bílkově případě hraje toto sebeuvědomění zvláštní roli.

Výpověď o pohledu na pozici umělce ve společnosti i na vývoj umění nám podává sám Bílek, který o ideálu křesťanského umělce promluvil 25. srpna 1897 na sjezdu Katolické moderny v Praze.¹⁹ V témže roce publikoval texty *Confiteor umění* a *Za pravdou* v časopise *Nový život*.

Základní požadavek, který Bílek na umění kladl, je jeho věrnost křesťanskému učení. Kritizoval tedy epochu renesance (tak zvané „znovuzrození“) a k umělcům té doby pronesl: „*Že nenechal spráchnivět v zemi ty škváry antiky Rafael, Lionardo, Michal-Angelo a jiní! ? Z bídy země uhnětl je pohan; - proč je nenechali zemi, v níž se vrátilo zas, co z ní bylo vzato?*“ Obviňoval je z uctívání antických pohanských bohů, kterým dávali jméno našeho Boha a Panny Marie. Z Krista prý udělali „*pouhého, nahého, bídného, ukřižovaného člověka a nikdy ne Boha*“.²⁰ Bílkovi v této době zbývaly dva roky k dokončení *Oltáře s Ukřižovaným* (1899) [4], ale podoba Krista jako zprostředkovatele spásy, tedy s neprověřeným tělem, bez krve a ostatních známek utrpení a s převažujícím podílem božství ve tváři, vznikala v přípravných studiích [5] [6] [7]. Autor takového oltáře vycházejícího z hlubokého osobního přesvědčení neměl pochopení pro renesanční představu o Kristu jako člověku.

¹⁹ MRÁZOVÁ 1996, 91

²⁰ BÍLEK 1897, 11

Požadavek věrnosti křesťanskému učení, které si navíc Bílek vykládal po svém, však nebyl jediným. Na samotné umělce totiž kladl nároky morální: „*Umělec musí být předem člověkem. Tj. musí Pravdu, „proč své orby proč svého bytí a podstatu svou“ – znát.*“²¹ Tvůrce tedy má být jakýmsi zasvěcencem, který již poznal podstatu své existence a v roli učitele či kazatele předává toto poznání svým dílem „*bratřím*“. Výtvarné umění Bílek považuje za vhodnější formu sdělení než literaturu, protože „*v pár tazích za hodinu „napíšeme“ víc, než spisovatel celou knihou, a netrápíme tím zdraví těla svého a čtenářova*“.²² Zároveň však upozorňuje na dokonalost, které dosáhla fotografie či práce odlévačů. Malířství či sochařství se s nimi nemůže dále srovnávat a proto nemá akademicky napodobovat přírodu, ale hledat „*myšlenku*“, která je „*zvláštností v činnosti, již se od zvířete člověk liší*“, a „*Pravdu*“.²³ Bílek tak v tomto vyznání formuluje svůj koncept morálně čistého, křesťanství věrného a „*myšlenku*“ a „*Pravdu*“ svým „*bratřím*“ zprostředkujícího umění, které považuje za jediné správné a dokonalé.

Duchovní umění jako jediné spasitelné akcentuje i ve své přednášce *Stavba budoucího chrámu v nás*, kterou promýšlel už od roku 1900, v níž popisuje svoji představu o „cestě“ člověka i celého lidstva od jeho zrození až po proces zasvěcení. Svůj pohled na umění zprostředkovává pomocí příběhu o umělci, kterému objednavatel zadá vytvořit dílo „*nejvyššího duchovního rozpětí*“. Umělec tedy začne tvořit Krista na kříži, přičemž vzorem jsou mu vlastní tělesné míry, a proto zadavateli vysvětluje: „*Dle naší výše a šíře rozpětí měří se naše duchovní práce. Jen ještě čekáme v čistotě a pokoře, že Vyšší Milost přijde a změří naše dílo Šíří a Velikostí Svou.*“²⁴ Dokonalé dílo tedy potřebuje dokonalý život svého tvůrce, který musí být „*duchovně dobrým,*

²¹ BÍLEK 1897, 11

²² Tamtéž, 12

²³ Tamtéž, 12

²⁴ BÍLEK 1996, 14

silným a krásným!“²⁵. Bílek rozvádí tuto myšlenku ještě dále a upozorňuje, že do díla umělce zasahují věci kolem něj, místo, kde bydlí, i jeho blízcí a především v mládí by měl být obklopen samou krásou, aby pak mohl své poslání „*vyřící pokud možno jediným Slovem!*“²⁵

Ve *Stavbě budoucího chrámu v nás* dále líčí cestu člověka sedmi síněmi, kde je uskutečňován proces poznání. Ten je zakončen v „*předsíni chrámové*“, největší síni, která pojme všechny a spojí jejich síly k mocnému pozdravu. Výsledkem společného úsilí pak má být „*dílo*“. Tomuto „*dílu*“ Bílek přisuzuje vlastnosti, z nichž lze odvodit požadavky, které klade na uměleckou tvorbu. Dílo má být „*viditelným znamením, jímž se stává sdělitelným bratří*“²⁶ V této charakteristice vidíme onu snahu Bílka tvořit pro druhé a sdělovat jim tak jím poznanou „*Pravdu*“. Dále má obsahovat „*neviditelnou milost – přístupnou jen lidem dobré vůle*“, čímž klade morální nároky i na příjemce „*myšlenky*“ a stupňuje ho ještě třetím požadavkem: „*obsahuje v sobě to co je přístupno pouze Zasvěceným*“²⁷ Dokonalé dílo je pak ještě obklopeno jakýmsi „*Tichem*“, jež je známkou toho vyvoleného, který je poslán k bratřím.

Bílek získal přesvědčení o vlastní vyvolenosti předávat svědectví o „*Pravdě*“ skrze své umění již jako mladý během stipendijního pobytu v Paříži. Na kolenou klečící prý zvolal: „*Dej nám druhého Metoděje!*“. Vnitřní hlas mu odpověděl: „*Což bys ty jím nemohl být?*“²⁸ Při tvorbě pak prožíval přítomnost Nejvyššího a svou tvorbu považoval za Jeho dílo zprostředkované osobou umělce-zasvěcence.²⁹ V dopise Zeyerovi napsal: „*Neřekl jsem vše, neřekl jsem, co podstatou a podobou mou, co životem mým. Neřekl jsem: - že nevěřím, - že nemám přesvědčení; - ale že vidím Boha, že mluvím s Ním a slyším, co světu*

²⁵ Tamtéž, 14–17

²⁶ Tamtéž, 78

²⁷ BÍLEK 1996, 78

²⁸ MRÁZOVÁ 1996, 83

²⁹ Tamtéž, 83

*dosud neznámo.*³⁰ Bílkovo vizionářství hraničilo až s herezí, za kterou byl také často kritizován, a to i představiteli Katolické moderny, kteří s ním zprvu sympatizovali a považovali ho za pravého katolického umělce.

Důležité je na tomto místě zmínit, že Bílkovo vizionářství a sebestylizace do postavy proroka, kněze či jiné duchovní autority, zapadá do kontextu evropského umění konce 19. století. V této době se ke slovu dostává idea dekadence, která se v dílech některých autorů snoubila s náboženskými či mystickými představami. Počátky této tendence můžeme hledat u Fridricha Nietzscheho, jehož názory byly v umění často reflektovány. Spojení dekadence a náboženství nacházíme i v díle básníka Charlese Baudelaira. Z výtvarných umělců můžeme v této souvislosti zmínit například francouzského symbolistu Odilona Redona, z českých výtvarníků pak Karla Hlaváčka a Josefa Váchala.³¹

³⁰ MAREK 1948, 47

³¹ URBAN 2000, 42–43

4. Výtvarné prostředky

Výtvarné prostředky hrají v Bílkově díle nezastupitelnou roli. Jsou pevně spjaty s obsahovou rovinou díla i s jeho ikonografií, a proto je jejich studium v rámci této práce nezbytné. Forma Bílkových prací přivezených ze stipendijního pobytu v Paříži se naprosto vymykala dobovému vkusu, a proto tolik rozhořčila pražskou stipendijní komisi. Ačkoli si mladý umělec z tohoto nepříjemného zážitku odnesl hluboké trauma, způsob jeho tvorby a vyjadřování se nezměnil. Příznačná pro jeho tvorbu je totiž neměnnost nejen jeho spirituálního konceptu, ale i formálních prostředků.

To, co se u Bílkových hodnotitelů setkalo s takovým odporem, byl především naturalismus, který mu byl nástrojem k vyjádření hlubokých náboženských vizí. Ten byl umocněn začleněním skutečných předmětů a reálných prvků do kompozice, což se rozcházelo nejen s klasickou sochařskou tradicí představovanou J.V. Myslbekem, ale i s dobovým naturalismem.³² Jde o užití provázku jako lana visícího ze zbytků kříže a drátku k vytvoření trnové koruny v díle *Golgota* (1892) [2]. Jak upozornil Petr Wittlich, naturalismus se v tomto díle snoubí s prvky novobarokními. Má tím na mysli především stylizaci hluboce schýlené postavy svatého Jana. Stylizovanost byla ještě vystupňována Janovou bosou nohou, kterou nechal sochař přesahovat přes plintu plastiky.³³ Užití takového motivu má však v Bílkově tvorbě vždy ideové vysvětlení. „*Hora lebek*“ je totiž podle sochařových poznámek přenesena na „*své sem místo, že odůvodněna i z děje vyčnívající noha, je zřejmo*“.³⁴ Ideový základ tohoto výrazového prostředku přiznává i Zdenka Braunerová, která přesahující nohu chápe jako citové zakončení esovité linie, která symbolizuje

³² MRÁZOVÁ 1986, 16

³³ WITTLICH 1982, 30

³⁴ BÍLEK 1892, 206

život.³⁵ V druhé pařížské plastice nazvané *Orba je naší viny trest* (1892) [3] je naturalismus vystupňován až k expresivitě. Vyzáblá postava Krista se tu vyčerpaně plazí po deskách Desatera a v nesrovnatelně menším měřítku zpodobněné postavy lidí, symbolizující provinilé lidstvo, s deskami bezmocně zápasí. Tímto motivem velké centrální postavy s drobnými figurami vytvořil Bílek nový výrazový prostředek, který byl později přejímán k vyjádření kontrastu individuální mravní velikosti a zkaženosti společnosti.³⁶ Již v těchto raných dílech tak položil základ své tvorby, který později rozvíjel.

Na další důležitou charakteristiku Bílkovy tvorby upozornil ve své studii z roku 1941 František Kovárna. Jde o obrys, který je jeho základním vyjadřovacím prostředkem v plastice, kresbě, grafice i v návrzích architektur. Postavení tvorby na obrysu však úzce souvisí s Bílkovým pojetím umění i pohledem na svět, v němž se „*nechtěl dát svěst vnějškem od vnitřku, smysly od smyslu*“.³⁷ Vždy zásadně odmítal ornamentalismus, dával mnohem větší důraz na obsah, a proto se s pouhou estetikou nesmířil.³⁸ Příkladem takové „*secesní křivky ideoplasticky naplněné vnitřním obsahem*“ je sousoší *Adam a Eva* [8] z roku 1921. Tímto lineárním řešením se podle Petra Wittliche vrací k základním představám Williama Blakea navazujícího zase na Michelangela.³⁹

Obrys figur se v Bílkově díle spojuje s výraznou vertikálností a s gesty, která mají často svůj mystický základ. Protahování figur Petr Wittlich spojuje s Bílkovou návštěvou katedrály v Chartres, kde mohl na západním portálu vidět „*sloupové sochy*“ [9] v ostění.⁴⁰ Motiv vertikálního pohybu spojeného se

³⁵BRAUNEROVÁ 1897, 200 (Zdenka Braunerová jako blízká přítelkyně Františka Bílka komentuje a popisuje jeho tvorbu pravděpodobně na základě rozhovorů se samotným tvůrcem.)

³⁶WITTLICH 1982, 30

³⁷KOVÁRNA 1941, nepag.

³⁸WITTLICH 1997b, 18

³⁹WITTLICH 1982, 375

⁴⁰Tamtéž, 29

spirituálním růstem je jedním ze základních pilířů Bílkovy tvorby. Duchovní růst vyjadřuje často lidským tělem, které se pro něho stává znakem. Tato tendence se v Bílkově díle objevuje od přelomu století a provází ji pohybové zklidnění, které je vyvažováno opět subtilnějším plastickým proniknutím hmoty a nervním zpracováním jejího povrchu.⁴¹ To se projevuje už na díle *Strom, jenž bleskem zasažen, po věky hořel* (1901) [10], kde je postava Jana Husa vyrůstající z kmene stromu zvrásněna horizontálními řezy. Nejvýmluvnějším dílem ztvárňujícím motiv spirituálního růstu je dřevěná plastika *Úžas* [11] z roku 1907. V sochařových poznámkách Bílek vysvětluje: „*Úžas nad velikostí a krásou vesmíru.*“⁴² Dílo tak zachycuje člověka, který v mystické extázi žasne nad celým vesmírem, k němuž duchovně „roste“. Na povrchu jsou dlátem vytvořené kanelury, které podle Wittlicha naznačují proudění světelné energie,⁴³ Mrázová je pojmenovává jako zdůraznění „*strhující síly okamžiku uvědomění a sugerování výkřiku úžasu člověka, který spatřil „jsoucno věcí v pravém světle*“.⁴⁴ Na podobných základech vyrostla i vertikálně pojatá socha *Krásna mládí ve svém boji* (1910) [12], na níž se figura jinocha se zavřenými očima „*soustřeďuje k vyřčení svého poslání*“.⁴⁵

Jak již bylo řečeno, spiritualita je v Bílkově díle naprostým základem a jsou jí podřízeny i výtvarné prostředky. Nezastupitelnou úlohu tak v jeho tvorbě zaujímá světlo, které je pro něj vždy světlem „*Pravdy*“.⁴⁶ Postupně si vytvořil vlastní specifickou symboliku a mytologii světla spočívající v představě o „*světelné zvěsti*“, jež je pozemskému světu vyjevována skrze „*světelného posla*“.⁴⁷ Takovým poslem byl Bílkův *Ukřižovaný* (1899) [4], který postupem času vlivem názorů Julia Zeyera stále více získával rysy

⁴¹ WITTLICH 1982, 345

⁴² MRÁZOVÁ 1986, 28

⁴³ WITTLICH 2000, 33

⁴⁴ MRÁZOVÁ 1986, 28

⁴⁵ WITTLICH 1982, 345

⁴⁶ BÍLEK 2000, 11

⁴⁷ WITTLICH 2000, 29

božskosti. Výrazový prostředek, jímž by tuto vizi vyjádřil, nazýval Bílek „*vzduchem*“, který se dá těžko docílit v hlíně, a proto byl spokojenější se svými studiemi uhlím [5] a v sádře [6] [13], kde těžká hmota není tak patrná.⁴⁸ Petr Wittlich ve své studii o Bílkově díle chápe tento „*vzduch*“ jako spojení pozitivních světelných a dechových, pneumatických kvalit. Dále upozorňuje, že v gnostickém mýtu má element světla hodnotu nejvyššího atributu transcendentálního Boha.⁴⁹ Světlo jako odkaz na vyšší „*Pravdu*“ se objevuje i v reliéfu *Výklad slova madona* [14], jehož jednotlivé plány jsou světelně odstupňovány.⁵⁰ Dále pak v uhlové kresbě *Matko!* [15], kde je zpodobněna světelně zářící spirituální bytost. Souvislost se světlem má i Bílkovo ztvárnění dalšího „*světelného posla*“ – Jana Husa [10]. Jeho lukovitě prohnutá, vzhůru se vypínající postava vyrůstající z kmene stromu, evokuje plamen, jež byl zažehnut zásahem „*světelné zvěsti*“.⁵¹

Dalším výtvarným prostředkem, na který dává Bílek zvláštní důraz, je materiál, z kterého svá díla tvoří. Nejraději totiž používá dřevo, jež si vybírá nejen pro jeho dostupnost. Vztah k tomuto materiálu sochař získal již v mládí, protože jeho otec byl kolářem a dřevo zpracovával. Příznivé bylo i chýnovské okolí, kde si Bílek zřídil svoji první dílnu v lese.⁵² Ke dřevu však nepřistupoval pouze jako k formálnímu prostředku, fascinovaly ho příběhy a minulost zpracovávaných stromů. Rád svá díla tvořil ze starých, dokonce až památných stromů, promlouvajících k němu svou historií.⁵³ Sousoší *Adam a Eva* [8] například vyřezal z kmene vichřicí vyvráceného dubu.⁵⁴ Často také ve svých sochách a reliéfech tento materiál plně přiznával a ponechával jeho části úmyslně nedotesané. Ze stromů však Bílek nečerpal jen materiál. Strom jako

⁴⁸ MAREK 1948, 56–63

⁴⁹ WITTLICH 2000, 24

⁵⁰ WITTLICH 1982, 122

⁵¹ ZEMÁNEK 2003b, 51

⁵² CHALUPNÝ 1970, 21

⁵³ BÍLEK 1992

⁵⁴ WITTLICH 1982, 375

symbol je jedním z nejfrekventovanějších motivů v jeho díle a bude mu věnována zvláštní kapitola.

5. Ikonografické motivy

5.1. Kristus

Motiv Krista tvoří spolu s motivem Panny Marie základní pilíř tvorby Františka Bílka. Těmito ikonografickými motivy se nelze zabývat bez hlubší znalosti Bílkova osobitého spirituálního konceptu, ze kterého vycházel. Oba náměty jsou v jeho tvorbě úzce spjaty a často je nelze důsledně oddělit. Je to dáno především tím, že postava Panny Marie hraje v umělcově filosofickém konceptu velmi výraznou roli, především pak ve vztahu ke Kristu.

Pozici motivu Krista jako ústředního výtvarného i významového námětu vyzdvihнул Jakub Deml ve svém článku k sochařovým padesátým narozeninám: „*Úběžný bod tvorby Bílkovy jest náboženský a všechny paprsky jeho perspektiv letí k centru, jež se nazývá Kristus. On jest sluncem vesmíru, On jest měrou, váhou i číslem všech věcí – nikoli člověk, nikoli příroda, nýbrž Bohočlověk (...)*“⁵⁵ Bílkova specifická interpretace křesťanství, konkrétně jeho přístup k postavě Krista, který mu byl personifikací osobního a trvalého zápasu o pravdu životního poznání, byl jedním z důvodů jeho rozchodu s Katolickou modernou a později konverzi k Československé církvi husitské.⁵⁶ Klíčový význam tématu Krista pro Bílkův spirituální koncept i jeho výtvarné dílo je tedy nezpochybnitelný.

Příznačný je i fakt, že motiv Krista spojuje dvě zlomová díla vzniklá během jeho pařížského pobytu, která již vypovídají o Bílkově umělecké vyhraněnosti a která byla kritizována pražskou komisí v čele s Myslbekem. Jde o sousoší *Golgota* (1892) [2] a plastiku *Orba je naší viny trest* (1892) [3], v nichž je v zárodku obsaženo celé příští Bílkovo umělecké dílo.⁵⁷ V sousoší *Golgota – hora lebek* však, navzdory konvenčnímu zobrazování tohoto tématu,

⁵⁵ DEML 1920, 232

⁵⁶ LARVOVÁ 2000, 87

⁵⁷ MRÁZOVÁ 1986, 8

ústřední postava chybí a hlavní akcent je kladen na postavu Panny Marie. Podle interpretace Marcely Mrázové umělci zabraňoval pocit viny za lidské hříchy, kvůli kterému se neodvážil zobrazit Krista.⁵⁸ Ukřižování však velmi výmluvně připomíná vertikálně se tyčící základ kříže i k zemi skleslé horizontální břevno. Dále je utrpení Krista symbolizováno provazem visícím na kříži, který je naturalisticky zhotoven z provázku, a drátěnou trnovou korunou. Důležitou významovou rovinou tohoto díla je postava Panny Marie, a proto mu bude věnován větší prostor v následující kapitole.

Druhé dílo vzniklé v Paříži opouští klasická ikonografická schémata úplně a vytváří nový námět, v němž je zdůrazněna role Krista Vykupitele. Na horizontálně položených deskách Desatera se tu vyčerpaně plazí naturalisticky zpodobněná, vyzáblá postava Krista. Tímto aktem vykupuje hříchy lidstva, které je v plastice symbolizováno miniaturními postavičkami lidí, a umožňuje tak jeho nový zrod.⁵⁹ Téma orby Bílek dále rozvádí v dřevěné skulptuře *Orba křížem* [16] z roku 1900. Zde čtyři vyhublé postavy v pohybu úmorně zápolí s těžkým křížem, který je zároveň jejich nástrojem k orbě tvrdé země. Jednou z nich je Kristus - ten jako jediný nehledí k zemi, ale hlavu má vyvrácenou směrem vzhůru, čímž je symbolicky naznačeno jeho spojení s Bohem Otcem i jeho role v procesu Vykoupení. Pátá postava již zmožena svým trestem leží vyčerpaná tváří k zemi. Trestem lidstva je utrpení, kterým vykupuje svou největší vinu – ukřižování Krista. Dílo doprovází vypalovaný nápis na desce: „*Chutná tvoje vůle drsně jedinností svou pro dvojakost tu naši osudnou stíhající nás i za hrobem svým strašným prokletím V.*“, kterým Bílek rozvedl

⁵⁸ MRÁZOVÁ 1986, 15

⁵⁹ „Protože člověk vinou novou svojí, zaoral jak zvíře do země a tam našel svou smrt. Proto oře Pán, by nás znovu zrodil v orbě své a tak nás obživil ve „zdraví, po kterém se nikdy neumírá“. BRAUNEROVÁ 1900, 131

V. Prosbu svého *Otčenáše*: „*Chutnáme, jak těžká je orba křížem v našem životě a jak smutný pod takovým pluhem skon.*“⁶⁰

O rok dříve však Bílek dokončil „*ohnisko zrání svého názoru*“,⁶¹ na kterém pracoval čtyři léta od roku 1896 a kterému předcházelo několik přípravných studií. [5] [6] [7] [13] Jde o monumentální *Oltář s Ukřižovaným* [4] vyřezaný z lipového dřeva v nadživotní velikosti. Impulsem pro vznik tohoto díla byl Bílkův blízký přítel Julius Zeyer, který ho přes počáteční váhání přesvědčil, aby vytvořil podobu Krista. Důležitou roli sehrála i Zeyerova přímluva u pražského architekta Hlávky, jenž Bílka kvůli této práci finančně podporoval. Básníkova úloha v procesu vzniku *Krucifixu* byla však ještě významnější, protože měl vliv i na ideovou koncepci oltáře. Předně je třeba se zmínit o Zeyerově díle *Tři legendy o krucifixu*,⁶² které pojednává o zázracích spojených s krucifixy i o podobě Krista na kříži. Básník je Bílkovi zaslal 7. listopadu 1896 a jen o několik dní později obdržel nadšenou odpověď s informací, že umělec již vytvořil první kresbu – tvář Krista Pána.⁶³ Profesor Josef Vojvodík dokonce vyslovil názor, že předobrazem Bílkova Krista je Zeyerův na kříži slastně trpící a umírající *Inultus*.⁶⁴ Dialog o myšlenkové koncepci díla, který probíhal prostřednictvím korespondence mezi básníkem a sochařem, začal počátkem roku 1897, kdy měl František Bílek již hotovou studii hlavy v hlíně i v sádře. Základní dilema bylo v otázce poměru známek lidské smrtelnosti a božství v Kristově tváři. Sochař od začátku usiloval o naturalistické zpodobnění utrpení, které bylo podle jeho výkladu největší, když

⁶⁰ MRÁZOVÁ 1986, 25–26

⁶¹ WITTLICH 1997b, 18

⁶² *Tři legendy o krucifixu* vyšly v časopise *Lumír* v roce 1892 a knižně roku 1895.

⁶³ Bílek v dopise Zeyerovi ze dne 9. 11. 1896: „Přečetl jsem vzácné dílo Vaše: *Legendy o krucifixu*. *Legendy?* – ó to Pravda jest, již netušil, ale žil jsem i já!..., Je večer, sedám opět k náčrtu budoucí mé práce. Mám nějak touhu o Kristu myslit i pracovat. Víím, to „*Legendy*“ mne dojalý.“ MAREK 1948, 40–42

⁶⁴ VOJVODÍK 2000, 149

Kristus viděl, že ho Bůh opustil.⁶⁵ Julius Zeyer naopak zdůrazňoval, že aktem ukřižování byla dovršena spása lidí, a proto musí „*láska k lidstvu přezářit agonii těla*“. Bílek se pak vlivem Zeyerových názorů stále více přikláněl ke koncepci Krista jako dovršitele spásy a ztělesnění „*cesty*“, kterou může lidstvo dál kráčet. Jak už bylo v kapitole o výrazových prostředcích podrobněji rozvedeno, prostředkem k vyjádření božskosti v tváři Krista mu bylo světlo. Bílek tento formální prvek nazýval „*vzduchem*“, který byl nejlépe patrný ve studiích uhlem [5] a v sádře [6] [13].⁶⁶

Emanuel Chalupný vyzdvihuje další aspekt, který podobu Krista ovlivňoval, a nazývá ho „*živlem přírodním*“. Idea krucifixu se rodí v době, kdy se Bílek po návratu z Paříže a z vojny trvale usadil v Chýnově a kdy jeho obrazotvornost stále více ovlivňovala příroda, zvláště pak stromy. Příroda a Kristus se tak v jeho díle spojují a „*tvoří celé takřka přírodní mýty křesťanské*“.⁶⁷ Toto Bílkovo spojení Ježíše s přírodou potvrzuje fakt, že kříž krucifixu je v konečné verzi vlastně stromem, v jehož kořenech jsou skicovitě naznačeni dva lotři. Na kříži-stromu života je zpodobněno Kristovo tělo v pravoúhlém rozpažení, které je na kříž spíše položeno, či se nad ním vznáší, než aby na něm viselo. Fyzickou přítomnost figury na kříži symbolizují pouze dva hřeby v dlaních. Neporušené nártý chodidel visí volně vedle sebe, hřeby jsou přibity na kříž, aniž by je zranily. Ježíšovo utrpení je zpodobněno na desce za ústředním výjevem, kde jsou jednoduchými liniemi provedeny nízké reliéfy přibitých rukou a nohou, Kristovy hlavy korunované trním, nápisy jeho posledních slov: „*Bože, proč jsi mne opustil*“ a „*Dokonáno jest*“. Dále je zde

⁶⁵ „Toto největší utrpení bylo u Krista Pána vrcholem, to jen dalo mu ránu největší, že hned u Něho dokonáno bylo vše. Po výkřiku tom: „Bože, proč Jsi mne opustil“, tom nejbolestnějším, musel jsem nechat trochu stop, ač jsem jist, že jich bylo více; protože hned potom nastala strnulost svalů: „dokonáno jest.“ MAREK 1948, 59

⁶⁶ MAREK 1948, 56–63

⁶⁷ CHALUPNÝ 1970, 21

Panna Marie s bolestným výrazem. Ústředním bodem díla však zůstává Kristova tvář s rysy božskosti.

Reakce na toto pojetí byly ze strany významných katolických intelektuálů kritické. Bílka nazývali kacířem, jeho Kristus byl nařčen, že není křesťanský. Sigismund Bouška protestoval již v roce 1897 proti Bílkově koncepci Krista i proti Bílkově „*nauce o člověku, který prý byl dříve v nebesích (!) než Syn Boží sám*“.⁶⁸ František Bílek tak zahájil proces odlučování od Katolické moderny i od římskokatolické církve, který vyvrcholil roku 1920, kdy umělec s celou svou rodinou konvertoval k Církvi československé husitské.

Zajímavé je srovnat Bílkův oltář s vývojem tématu ukřižování od raně křesťanských dob. Kristovo tělo přibité na kříž čtyřmi hřeby se ve výtvarném umění vyskytuje do 13. století, ve vrcholném a pozdním středověku i v novověku, s výjimkou krátkého období po tridentském koncilu, se většinou zobrazuje krucifix se třemi hřeby. K variantě se čtyřmi hřeby se vraceli umělci 19. a 20. století⁶⁹ a Bílek tak tímto řešením nevybočuje z dobového trendu, specifické však je zdůraznění neporušenosti Spasitelových nártů. I Bílkovo pravoúhlé pojetí těla, které není naturalisticky prověšené, nachází své paralely v umění kolem roku 1900. Nabízí se srovnání s olejem Edwarda Muncha *Golgota* (1900) [17], ve kterém je tělo Kristovo znázorněno pravoúhle a také zde chybí stigmata, krev a další znaky Kristova utrpení. Absencí příznaků utrpení však obě díla navazují na širší tradici evropského symbolismu, která je reprezentována například díly *Oběť na Kalvárii* (kolem r. 1890) [18] francouzského malíře Maurice Denise, *Kristus a Buddha* (1890 – 1892) [19] Paula Ransona či *Žlutým Kristem* (1889) od Paula Gauguina [20].⁷⁰ V Čechách lze tuto tendenci pozorovat od kresby Karla Hlaváčka *Můj Kristus* (1897) [21]

⁶⁸ POKORNÁ/JANÁKOVÁ 1992, 24. Citováno podle WITTLICH 2000, 23 - 24

⁶⁹ ROYT 2007, 297

⁷⁰ URBAN 2000, 56 - 57

až k Zrzavého *Antikristu* (1908) [22] či *Svatému Šebestiánu* Bohumila Kubišty (1912) [23], přestože se interpretace těchto děl liší.⁷¹

Podoba Krista, která postupně vykrystalizovala v procesu vzniku Krucifixu, doprovází Bílkovo dílo i nadále. Můžeme ji vidět například v *Křížové cestě v Prostějově* (1905 – 1906) [24], v díle *Míra* (1917) [25], v bronzovém reliéfu *Slyšíme, jak modlí se Tvá vůle na kříži* (1931) [26], často se vyskytuje i v Bílkově bohatém díle grafickém. Oltář také přivedl Bílkovu tvorbu od alegorizování a seskupování postav k vytváření monumentálních soch individuálních osobností, které zastávají v Bílkově díle významnou pozici.⁷²

5. 2. Panna Marie

Postava Panny Marie, stejně jako postava Krista, provází celé Bílkovo dílo a zaujímá v něm velmi významnou pozici. Je to dáno silným osobním vztahem Františka Bílka k „*Svaté Matičce*“, který byl prohlouben během pařížského pobytu. Panna Marie mu zde, podle vzpomínek umělkovy dcery Bertý Mildové-Bílkové, byla jedinou náhradou mateřské náruče. Jednou prý dokonce zaslechl její hlas: „*Nemodli se jen ke mně, ale k mému synu!*“. Poté v rohu místnosti objevil skrytá odpadová dvířka ve zdi a za nimi ležící knihu – evangelium sv. Matouše.⁷³ Význam matky Spasitelovy byl zřejmě díky této události v Bílkově pojetí umocněn.

Zájem o motiv Panny Marie projevil Bílek ještě v Paříži v díle *Golgota – hora lebek* [2] z roku 1892. Postava matky Krista zde tvoří ústřední bod myšlenkové koncepce celého díla. Ukřižovaný Kristus v kompozici zcela chybí, připomenut je ve středu se tyčícími zbytky kříže s provazem a také trnovou korunou ležící v pravém rohu plastiky. U paty kříže jsme svědky děje,

⁷¹ Tamtéž, 56 - 57

⁷² CHALUPNÝ 1970, 21

⁷³ MILDOVÁ-BÍLKOVÁ s.d., nepag.

který se podle Bílkova výkladu odehrál po sejmutí příčného rámu s tělem – „matka“ a „syn“ zůstali tu chvilku sami.⁷⁴ Na pravé straně sedí Panna Marie [27] [28] zosobňující samu „nejvyšší lásku“, která pod tíhou svého bolu neklesá, protože je Matkou Boží. Na levé straně plastiky je zpodobněna k zemi žalem zhroucená plačící postava apoštola Jana [29], který zastupuje celé lidstvo, jež je v Bílkově představě padlé.⁷⁵ V poznámkách sochařových nalézáme základní myšlenku tohoto díla: „Velkost' ,ženy' hledal jsem, a našel ji v bolu.“⁷⁶

Význam tohoto díla pro české umění vyzdvihuje Petr Wittlich, který Bílkovu *Golgotu* považuje za jedno z určujících děl české secese. Akcentuje stylizovanost a užití novobarokních prostředků, především při modelování postavy apoštola Jana.⁷⁷ Zajímavým detailem je Janova bosá noha přesahující přes plintu plastiky. Tento motiv vysvětluje Zdenka Braunerová, která toto „narušení“ kompozice považuje za výsledek Bílkovy originality a přesahující nohu sv. Jana chápe jako citové zakončení esovité linie, která symbolizuje život.⁷⁸ Sám sochař ve svých poznámkách vysvětluje, že Golgota je zde zobrazena jako „hora lebek“, která je jakoby přenesena na toto místo, a tak je „odůvodněna i z děje vyčnívající noha“.⁷⁹ Právě toto sepětí secesních formálních prostředků s obsahovým zdůvodněním Petr Wittlich považuje za zásadní.⁸⁰

Motiv Matky Boží, která pod tíhou svého žalu neklesá, ale sedí pod křížem vzpřímeně hledíc do dále, nacházíme i ve studii z pálené hlíny *Snětí z kříže* (1902) [30]. Zde je horizontálně zpodobněn ležící Kristus, u jehož

⁷⁴ BÍLEK 1892, 206

⁷⁵ MRÁZOVÁ 1986, 15

⁷⁶ BÍLEK 1892, 206 (Bílek zde odkazuje na Ev. J. II. 4., kde Kristus Pannu Marii oslovuje „ženo“. Zároveň podotýká, že oslovovat Pannu Marii „ženo“ náleželo pouze Kristu.)

⁷⁷ WITTLICH 1982, 30

⁷⁸ BRAUNEROVÁ 1897, 200

⁷⁹ BÍLEK 1892, 206

⁸⁰ WITTLICH 1982, 30

nohou a hlavy jsou dvě žalem zhroucené postavy. Za Kristovým tělem je jako výrazná vertikála vzpřímená Panna Marie a za ní část kříže.

V roce 1897 vznikl v olši vyřezávaný reliéf s názvem *Výklad slova Madona* [14]. Dílo s motivem Madony si u Františka Bílka objednala Zdenka Braunerová, se kterou navázal přátelství už v Paříži.⁸¹ Reliéf je dalším příkladem pevného sejetí postavy Krista a Panny Marie v Bílkově spirituálním konceptu. Sám sochař toto dílo označuje za vyjádření poměru Panny Marie ke Kristu. Podle svých slov divákovi otevírá svaté písmo, evangelium sv. Jana I. O tuto část Bible se Bílek opírá, když tvrdí, že Kristus jako světlo „*hned na počátku, dříve než vše učiněno bylo, byl celý: jak se zrodí, jak bude žít i umírat*“.⁸² První část Janova evangelia hovoří o Kristu jako o „*světle pravém*“, které osvětluje každého člověka a skrze které povstal svět.⁸³ Toto světlo je podle Bílkova výkladu „*sluncem naší duše, které v naší době temné skrze náš měsíček – ‚Pannu Marii‘ – objímat bude svět*“.⁸⁴ V reliéfu tak vidíme otevřenou knihu, kde je zpodobněna tvář Krista s „*profilem Mariiny postavy ve tvaru srpečku měsíce, prozrazující ‚Utonutí v Jeho Jedinosti‘, připomínající ono prozáření božského světla znám v zjevu Kristově její stopou*“.⁸⁵ Tento výjev je v pozadí otevřené knihy zpracován znovu ve větším formátu. V levém horním rohu se nachází tvář Krista spolu s rukou probitou hřebem, v dolní části je jemnou linií naznačen srpek měsíce s rukou ukazující k hvězdě na obloze. Hlavní akcent je zde kladen na reliéfně zpodobněnou postavu „*neurvalého ospalce*“, která symbolizuje svět. Ten světlo Boží, „*skrze Panenku Marii přišedšího, nepřijímá, nevrle se odvrací a mraky (temnotou svoji) jako u země zastírá si svit ten ku snazšímu spánku*“.⁸⁶ Tímto dílem

⁸¹ MAREK 1948, 37

⁸² BÍLEK 1896, 208

⁸³ Jan 1,9–10

⁸⁴ BÍLEK 1896, 208

⁸⁵ MILDOVÁ-BÍLKOVÁ s.d., nepag.

⁸⁶ BÍLEK 1896, 208

František Bílek vytvořil další osobitý ikonografický motiv, kterým vysvětluje své pojetí postavy Panny Marie a zároveň upozorňuje na preexistenci Krista, kterou opírá o první část Janova evangelia.

Roku 1899 vznikla velkoformátová uhlová kresba s názvem *Matko!* [15], která je také spojována s motivem Panny Marie. V Bílkově pojetí je totiž motiv matky úzce spojen s matkou Kristovou. Na kresbě vidíme pohled na noční krajinu s vycházejícím měsícem na levé straně. V popředí prochází kmen stromu, z kterého se v dolní části rozštěpením odděluje svítící část, jež je zakončena vzhůru „hledící“ ženskou tváří se zavřenýma očima. Petr Wittlich v souvislosti s touto kresbou zmiňuje manichejskou mytologii, která „*důmyslně organizovala vysvobozování světla ze zajetí hmoty tak, že podle ní zajaté osvobozující se částice v první polovině měsíce stoupají až k Luně, která tak dorůstá v úplněk, a v další polovině lunárního cyklu je světlo přenášeno z Měsíce na Slunce, odkud může proudit do své nebeské vlasti.*“⁸⁷ Osvobozování světla, duše či něčeho nadpozemského z pozemské hmoty jako ústřední motiv této kresby vyzdvihuje i Josef Vojvodík. Ten zářící ženskou bytost identifikuje jako mateřský princip, který tkví svými kořeny v „*matce Zemi*“, ale svou korunou se ocitá v nadpozemské sféře. Zároveň kmen stromu považuje za strom života, jehož duší je duše matky, což je motiv známý z folkloru či pohádek (Erbenova balada Vrba).⁸⁸ Kresba *Matko!* skrývá množství významů, základní je však motiv osvobozování spirituality zosobněné ženskou tváří a podtržené světelným zářením z hmoty kmene stromu. Nedílnou součástí tohoto díla je i reliéfně provedený dřevěný rám, na kterém se v levé části opakuje motiv ženské polopostavy ve tvaru úlomku stromu, která je však doplněna o svatozář, odkazující zřejmě k Panně Marii. V horní a pravé části rámu je jednoduchými liniemi naznačena noční obloha s hvězdami. Dole pak vidíme

⁸⁷ ELIADE 1996, 344. Citováno podle WITTLICH 2000, 29

⁸⁸ VOJVODÍK 2000, 150

část ženské postavy z profilu s předpaženými, vzhůru obrácenými rukama. Vojvodíkův výklad dává rámu ještě hlubší významy, které souvisí s dějem na kresbě: Vertikálně pojatá postava se svatozáří spolu s horizontálně zpodobněnou postavou („*jakoby plynoucí po vodní hladině*“) v dolní části symbolizují spojení a prolnutí protikladů nebe – země/vody, výšky a hloubky, mužského a ženského principu, makro- a mikrokosmu. To je ještě zdůrazněno motivem hvězd a klikatou linií životní cesty jako pozemského ekvivalentu astrální hvězdné dráhy. Zároveň upozorňuje na možnou inspiraci Březinovými básněmi, v nichž má mystická symbolika ženství své místo.⁸⁹

Kresba *Matko!* byla základem šířeji pojaté taktéž uhlové kresby s názvem *Jak paprsek Slunce na dřevě života umíral* (1899) [31] rozšířeným o nápis na rámu: „*Co se nám k všeho lidstva probuzení nejdéle bude zdát: Jak paprsek Slunce na dřevě života umíral*“. Odkaz k motivu Panny Marie je zde výraznější, protože jde o parafrázi Ukřižování. Oproti dříve vzniklé kresbě zde vidíme téměř celý vertikálně vztyčený strom, v jehož horní části jsou dva horizontální pahýly větví, díky kterým strom dostává podobu kříže. V těchto místech je velmi jemně naznačena postava ukřižovaného Krista a u jeho nohou, v místě, kde bývá tradičně zpodobněna Panna Marie, zcela totožný motiv oddělující se personifikované svítící části stromu z kresby *Matko!*. Na levé straně opět vycházející měsíc, na pravé straně však doznívající paprsky slunce, které ozařují „*Matku*“ a ke kterým kráčí dvojice symbolizující lidstvo spasené Kristovou obětí. V dolní části kresby, pod kořeny stromu, se odehrává další děj. Vede nás k němu jakoby z kořenů stromu „vytékající“ světlo, na jehož konci spatřujeme první hříšníky Adama a Evu s jablkem, které jsou „*světlem*“ Kristovým vykoupení. Petr Wittlich o tomto kartonu uvažuje jako o spojnici různých Bílkových vizí, které tvoří mytologický, eschatologicky orientovaný celek, jehož jádrem je „*světelná zvěst*“. Zároveň upozorňuje, že námět této

⁸⁹Tamtéž, 150

kresby souvisí s Bílkovým psychickým rozpoložením v 90. letech, kdy v něm dominovalo rozhořčení nad mravním úpadkem soudobého lidstva (umocněné osobním zklamáním z českých uměleckých a společenských poměrů), které v něm vyvolávalo potřebu energicky zasahovat a hlásat „*Pravdu*“.⁹⁰

V roce 1901 vznikl další reliéf zabývající se motivem Panny Marie-stromu, ve kterém Bílek opouští pojetí této postavy jako matky Krista ukřižovaného, a tvoří *Madonu* [32]. Na této úzké horizontální lipové desce zpodobnil strom vyrůstající z jemně naznačeného kamenného podloží, který je nad kořeny přepažen páskou. Nad ní již z kmene vyrůstá postava Panny Marie, jež má stejně jako na zmiňovaných uhlových kresbách zavřené oči, zde jakoby „hledící“ do dálky. V sochařových chronologických poznámkách o díle se dočítáme: „*Rozštěpeno má i srdce a v něm odpočívá už Pán jako děťátko.*“⁹¹ Dítě skutečně spočívá zády na hrudníku Panny Marie a je zahalené do jejího pláště. V tomto reliéfu se Bílek drží tradičního ikonografického tématu Madony, osobitě je však pojetí Panny Marie jako stromu vyrůstajícího z tvrdé kamenité půdy.

V pozdější tvorbě již dochází k opakování výše zmíněných motivů. Tvář Panny Marie-matky se zavřenýma očima, která má svůj původ v uhlové kresbě *Matko!*, se například objevila na korouhvi pro babický kostel v roce 1932 [33]. Situace pod křížem, kdy Panna Marie hledí vzpřímeně vzhůru a Svatý Jan leží žalem zhroucený, se opakuje v *XIII. zastavení Křížové cesty v kostele sv. Bartoloměje v Kolíně* (1910-1919) [34].

5. 3. Starý zákon

Starozákonní motivy se v Bílkově díle nevyskytují tak hojně, jako motivy z Nového zákona, mají zde však také své místo. Díky jeho silnému, na křesťanských základech postavenému, přesvědčení ale na postavy a příběhy

⁹⁰ WITTLICH 2000, 29

⁹¹ MRÁZOVÁ 1986, 26

Starého zákona pohlížel vždy novozákonní perspektivou. Chceme-li být ještě přesnější, byla to postava Krista, jejíž předurčení a vykupitelskou roli Bílek hledal ve starozákonních příbězích. Ty se v jeho tvorbě objevují v souvislosti s jeho ideovým pojetím „*Cesty*“, který byl výtvarně ztvárněn cyklem kreseb stejného názvu vydaným v roce 1909. Myšlenkový základ tohoto konceptu však vznikl mnohem dříve, poprvé byl veřejně prezentován roku 1905 v rámci Bílkovy přednášky *O stavbě budoucího chrámu v nás*, která byla zmíněna již v kapitole o Bílkových spirituálních východiscích.⁹² Cyklus *Cesta* koncipovaný jako alej postav, které budou člověku průvodcem na cestě hledání,⁹³ měl nabýt podoby monumentálního projektu, jež však jako celek nebyl nikdy realizován. Sochařského zpracování se dostalo pouze několika motivům, a to v různém pořadí, velikosti i materiálu.

Textem *O stavbě budoucího chrámu v nás* Bílek čtenáři vyjevuje pozemskou cestu člověka, potažmo celého lidstva, která vede až do „*předsíně chrámové*“, kde se spojí síly všech „*k mocnému pozdravu, Až ve chrám vejdou a – Ho uvidí*“.⁹⁴ Vypráví tak příběh lidstva od jeho stvoření, kdy dopadlo na Zem jako „*povětroň žhavý*“. „*Délkou letu naše žhavost – velikost naší žízň. Výsostí pádu doba a délka uklidnění se vln – rozpětí naší ,cesty*“.⁹⁵ Dále už pokračuje historií lidstva tak, jak ji známe ze Starého zákona. Onu žízeň uhasili první lidé nejbližším omamným nápojem, čímž zavínili náš duchovní pád k zemi. Na vytvoření sousoší *Adama a Evy* (1921) [8] se Bílek připravoval zřejmě již v druhé polovině devadesátých let, z této doby totiž známe kresby mužského aktu připomínající budoucí sochu Adama. První sochařská skica z pálené hlíny je z roku 1903, o rok později se Bílek pokusil vytvořit sousoší

⁹² Přednáška *O stavbě budoucího chrámu v nás* byla poprvé přednesena roku 1905, v dalších letech ji několikrát zopakoval, přičemž jedna verze byla stenograficky zaznamenána a publikována v časopise *Nový život* v roce 1907, samostatně pak vyšla roku 1908.

⁹³ LARVOVÁ 2000, 96

⁹⁴ BÍLEK 1996, 77

⁹⁵ Tamtéž, 33

v kararském mramoru, ale tato práce zůstala nedokončena.⁹⁶ K jeho realizaci došlo tedy až o mnoho let později, kdy Bílek získal materiál, hodný takového tématu. Stal se jím vichrem vyvrácený dub, který byl nalezen „*kořeny vzhůru a korunou dolů*“⁹⁷ a který tak symbolizoval umělcův ideový záměr. Vznikla velmi dynamická kompozice zachycující skutečně shůry padající dvojici. Na Evu, do klubka přikrčenou a oči si zakrývající, dopadá Adam, jehož natažená pravá paže diagonálně míří směrem dolů. Jak upozornil Petr Wittlich, Bílek se tímto dílem vrací k lineárnímu problému, který byl určující pro secesi i pro jeho vlastní výrazové kvality. Oceňuje především to, že „*secesní křivka byla ideoplasticky naplněna vnitřním obsahem*“.⁹⁸

Podle Bílka od pádu prvních hříšníků lidstvo bloudí: „*Vyspěl kult vlnadný, nám otravný, jež sestra voda z Vyšší Milosti nám navždy přikryla.*“⁹⁹ *Potopu* (1902–1903) [35] zachycuje Bílek v černé hlíně, kde personifikovaná vlna vody diagonálně ční nad ležícím člověkem symbolizujícím lidstvo, které se tak ocitá v bezvědomí. V textu je pak vyzdvižen příběh Sodomy, kterou došlo lidstvo ke zkamenění a úplnému ztroskotání, ale ještě zbývá naděje v podobě dítěte. Navíc se na naší pouti objevují nové síly, které Bílek zpodobňuje dvěma indickými bohy *Ramou*, který je oním „*naším dítětem*“ a ovládne „*duchovní pohyb*“, a *Krišnou* (1904) [54], jenž symbolizuje „*probuzení k vyšší žízni a hladu*“.¹⁰⁰ Novou cestu – vidění zaslíbené země, však představuje již opět starozákonní postava Mojžíše, u něhož Bílek vyzdvihuje jeho vychování v Egyptě. Vztahuje to ke Kristu, který zde byl dvanáct let vychováván. Mojžíš byl tedy v Bílkově pojetí tím, kdo viděl budoucí život v zaslíbené zemi.¹⁰¹ Sochařské zpracování této postavy

⁹⁶ MRÁZOVÁ 1986, 34

⁹⁷ Tamtéž, 34

⁹⁸ WITTLICH 1982, 375

⁹⁹ BÍLEK 1996, 33

¹⁰⁰ Tamtéž, 33–34

¹⁰¹ BÍLEK 1907, 278

znázorňuje však člověka, jenž si uvědomuje tíhu bolesti a utrpení všech lidí. Klečící zhroucená postava drží v jedné ruce pergamen a druhou píše A – Adam.¹⁰² Socha *Mojžíše* (1905) [36] patří k Bílkovým nejlépe hodnoceným dílům, dobová zahraniční kritika ho dokonce přirovnávala k Rodinovu *Victoru Hugovi* (1909) [37].¹⁰³ Postava Mojžíše v Bílkově konceptu dokazuje, jak Bílek starozákonní motivy chápe a jak je transformuje. Akcentuje-li v souvislosti s ním výchovu Krista v Egyptě a nechává-li ho meditovat nad prvním člověkem Adamem, vidí v něm nový začátek, který je předobrazem Krista a příslibem Spásy všeho lidstva.

V příběhu zmiňované *Cesty* však přichází další období bloudění, kdy se „*projevuje ochablost dlouhou cestou a nebezpečí chorob dědičných*“.¹⁰⁴ Tuto etapu lidstva Bílek zhmotnil v *Tanci kol zlatého selete* (1903) [38], kde čtyři postavy v dramatickém pohybu s patetickými gesty krouží kolem své pohanské modly, kterou začaly uctívat, když Mojžíš setrval na hoře Sinaj.

Sochařského zpracování se dočkaly i některé postavy proroků, kteří jsou na „*Cestě*“ lidstva „*výstražnými sloupy a stromy, záchranná světla, bratrské hlasy, dětské zraky*“.¹⁰⁵ Bílek jich ve svém textu uvádí celou řadu a každému přisuzuje nějakou zásluhu. *Proroka Izaiáše* (1905) [39], „*odlesk budoucí záře*“,¹⁰⁶ ztvárnil v pálené hlíně výrazně vertikální figurou oděnou v plášti, která se oběma rukama pateticky drží za hlavu a ve tváři má výraz trpícího. *Prorok Esdráš* (1903) [40], „*muž písmem znalý*“,¹⁰⁷ zase sedí s otevřenou knihou v klíně a zaníceně hledí do dále. Výčet zahrnuje i proroka Ezechiela, kterého Bílek vytvořil ve dřevě mimo zamýšlený cyklus *Cesta* pod názvem *Ezechielovo běda* (1921) [41]. V textu ho nazývá „*výstrahou nebe*“ a

¹⁰² SVOBODOVÁ 1998, 6–7

¹⁰³ LARVOVÁ 2000, 97

¹⁰⁴ BÍLEK 1996, 34

¹⁰⁵ SVOBODOVÁ 1998, 8

¹⁰⁶ BÍLEK 1996, 34

¹⁰⁷ Tamtéž, 34

tak ho také ztvárňuje – postava proroka s výstražným gestem zvednuté ruky shlíží z výše dolů.

Na řadu starozákonních proroků navazují první učenci, kteří symbolickou „*Cestu*“ ukončují a přivádějí ji na začátek předsíně chrámové, ke které však člověk musí projít sedmi síněmi zasvěcenců. V nich se odehrává proces zasvěcení a hledání „Pravdy“, který se v Bílkově sochařské tvorbě uskutečňuje v motivu člověka, jemuž bude věnována následující kapitola.

5. 4. Člověk

Člověk tvoří v Bílkově tvorbě specifický námět, který je úzce spjat s Bílkovým spirituálním chápáním své tvorby a je mu prostředkem k vyjádření vztahu člověka, či lidstva k „*Pravdě*“.

Cesta každého člověka, jak Bílek rozvádí ve své přednášce *Stavba budoucího chrámu v nás*, končí v „*předsíni chrámové*“. K té vede sedm síní, které provázejí člověka procesem zasvěcení. K vytyčenému cíli lze dojít přes síň „*života*“, již však procházíme jako slepci plni otázek a kde se k nám v milosti sklání „*Žena andělská*“. Ta je mostem přivádějícím člověka k „*Dítěti spasiteli*“, které nás, slepce, povede „*cestou květné vůně*“ a strhne i tu nejvyšší hvězdu „*Vím*“. Poté sestoupí ze svého trůnu a přikryje ránu na stromě bratří. Cesta člověka se dále blíží ke „*kultu přírody*“, kterou prochází jak „*chrámem velebným*“ a místem plným harmonie. V další síni „*hladu a žízně*“ toužíme po přítomnosti „*našeho Otce*“ a snažíme si uvědomit naši „*všelidskou vinu*“. Třetí místností je místnost zasvěcenců, kde žasneme: „*Jaké to dílo! Jaký as tvůrce!*“, po které naše cesta pokračuje do síně „*hrůzy*“ plné tmy, hladu a děsivých hlasů, kde se hrozíme, že nedokonáme dílo svého poslání. Následuje „*pád ve hladinu prostoru a času*“ v podobě síně „*léčivé hořkosti*“. Naše tělo se stává krutým vězením, bolavým stromem vyprávějícím děsnou zvěst zaviněné choroby. „*Cesta květné vůně*“, kterou nás má vést „*Dítě spasitel*“, však přichází již v další síni zasvěcenců. Zde si své tělo uvědomujeme se všemi

ústroji, smysly a hlavně se srdcem. Poslední síň nazvaná „*práce a tvoření*“ znamená vlastní duchovní práci zasvěcenců v četbě, počtu a písmu Slova a přivádí nás již k „*vlastní předsíni chrámové*“. Tato největší síň má pojmut všechny a spojit jejich síly. Výsledkem tohoto spojení má být dílo, které však, aby bylo dobré, musí mít „*viditelné znamení, jímž se stává viditelným bratřím*“, „*neviditelnou milost, přístupnou jen lidem dobré vůle*“ a „*to, co je přístupno pouze zasvěceným*“.¹⁰⁸ Navíc musí být obklopené jakýmsi „*Tichem*“, jež je známkou vyvoleného.¹⁰⁹ Bílek tak v tomto příspěvku, předneseném roku 1905, vyjevil svou ideu „*Cesty*“ jednotlivce i celého lidstva, která je vlastně návratem k ztracené prapůvodní jednotě – Kristu. Idea tohoto návratu byla skutečnou náplní jeho života, od níž již nikdy neupustil.¹¹⁰ Důležité je také poznamenat, že konceptem „*předsíň chrámové*“ se Bílek začal zabývat již v roce 1900.¹¹¹ Tato myšlenková konstrukce je klíčem k Bílkovu dílu, přesněji klíčem k motivu člověka, který je stěžejním prvkem cyklu *Život*, ale objevuje se i v dílech mimo tento soubor.

První síň prochází člověk jako slepec, jež ještě neví o „*Pravdě*“ a je pln otázek. Motiv slepce se v Bílkově tvorbě objevuje už v roce 1901, kdy vzniká uhlová kresba [42] a studie z pálené hlíny [43], o rok později pak sádrové sousoší *Slepci* [44].¹¹² Předobrazem tohoto díla je báseň Otokara Březiny nazvaná *Hudba slepců*¹¹³ zabývající se tématem znovuoživení kosmické jednoty pomocí „*houslí srdce*“, které proměňují chaos v harmonii. Tato snaha však selhává ve chvíli nejvyššího citového vypětí, které srdce nemůže unést, a tak dojde k jeho destrukci. Ta je symbolizována právě oslepnutím. I přes

¹⁰⁸ BÍLEK 1996, 22–78

¹⁰⁹ Tamtéž, 78

¹¹⁰ MRÁZOVÁ 1996, 86

¹¹¹ MRÁZOVÁ 2000, 320

¹¹² Tento motiv je v Bílkově díle rozpracováván ještě několikrát, největší sousoší slepců vytvořil ve dřevě v roce 1926.

¹¹³ Je součástí básnické sbírky *Ruce*, která poprvé vyšla v roce 1901 a která byla ilustrována Františkem Bílkem.

prvotní podnět jedné z Březinových básní si Bílek toto téma interpretoval po svém. Jak upozornil Josef Vojvodík, posunul její text do jiné roviny. Ono srdce totiž v sochařském zpracování zůstává neporušené a stává se sídlem vykupitelské lásky, podle kterého slepci „*hudou písně dobru, síle a kráse*“.¹¹⁴ Tito slepci jsou Bílkem pojati jako dvojice kráčející ve své nevidomosti, spoléhající se na vnitřní zrak a také sami na sebe. Jejich vnitřní vidění je naznačeno vizionářským gestem muže, který má svou pravou ruku napřaženou směrem vpřed a zrak je tak nahrazen hmatem. Ten je jak z hlediska kvality prožitků, tak z hlediska teorie poznání protipólem zraku a zprostředkovává blízkost.¹¹⁵ Druhou rukou pak kolem ramen objímá svou družku, která se příkrčena spoléhá na jeho vedení a „naslouchá“ jeho vizím. Na svou hrud' (srdce) si žena tiskne lyru, jež Vojvodík považuje za vizualizaci Březinovy metafory „*strun srdce*“ a zároveň za symbolický odkaz na orfický mýtus. Lyra jako nástroj Orfeův je totiž ekvivalentem srdce, sídla emocí a odkazuje na kosmickou hudbu sfér, která harmonizuje protiklady.¹¹⁶ V Bílkových *Slepcích* jsou tak snoubeny vize Březiny s myšlenkovou konstrukcí sochaře-mystika, která tento motiv interpretuje zcela po svém. Jsou to především oni slepci z první síně vedoucí k „*předsíni chrámové*“, kteří děkují Bohu, že jsou, ale ptají se: „*Kdo jsme? Proč jsme? Co chceme? (Kudy jdeme a co konáme?) Co máme býti?*“¹¹⁷ Pokusy o nastolení či přímo zodpovězení těchto zásadních lidských otázek nejsou v kontextu výtvarného umění konce 19. století výjimkou. Paul Gauguin tyto otázky pokládá roku 1897 v díle *Odkud přicházíme? Kdo jsme? Kam jdeme?* [45].

V síni života se člověk-slepec setkává s „*kultem dítěte*“, které „*naše písně dozpívá*“ a stane se „*královským pěvcem*“, ba samotným králem, jehož

¹¹⁴ VOJVODÍK 2000, 165–166

¹¹⁵ Tamtéž, 167–168

¹¹⁶ VOJVODÍK 2000, 166

¹¹⁷ BÍLEK 1996, 38

království dosáhne nad mraky. Tam strhne „i tu nejvyšší světlou hvězdu ,Vím““.¹¹⁸ Toto velmi symbolicky ztvárněné dospění k poznání představuje socha *Vím* (1928) [46], kde postava člověka v dynamickém gestu strhává hvězdu z nebes. Poté, co „dítě“ dospěje k poznání, sestoupí do „*rmutu a strastí bratří jako stromu raněnému, churavému hmyzem; objetím svým jak náplastí ránu největší přikryje a do stromu znenáhla zarůstá. Zaroste on a jméno jeho; jen jeho zdravý dech žije ve stromu bratří dál.*“¹¹⁹ Člověka začleňujícího se do kolektivu „*bratří*“ vidíme na keramickém kachli nazvaném *Zarůstání do stromu bratří* (1903) [47], kde je tento proces velmi názorně zpodobněn.

V síni „*hladu a žízně*“ si podle Bílka uvědomujeme velikost Otce a také svoji vlastní vinu. Poukaz na vinu člověka, či všeho lidstva, je v Bílkově díle častým motivem. Objevil se už v jedné z pařížských plastik *Orba je naší viny trest* (1892) [3], kde vedle vyzábělé postavy Krista stejně usilovně zápasí s deskami desatera drobné postavičky lidí, kteří se tak snaží vykoupit svou největší vinu – ukřižování Krista. V díle *Orba křížem* (1900) [16] s těžkým křížem zápolí čtyři stejně velké vyhublé postavy, z nichž jedna je Kristus, který jako jediný nehledí k zemi, ale hlavu má vyvrácenou směrem vzhůru. Ostatní postavy symbolizující provinilé lidstvo vláčí kříž s pohledem směrem k zorané půdě, pátý hříšník je svým trestem tak zmožen, že již klesnul k zemi. Celé lidstvo, či svět, je akcentováno i na reliéfu *Výklad slova Madona* (1897) [14], kde ho symbolizuje postava „*neurvalého ospalce*“. Ten se provinil tím, že světlo Boží, „*skrze Panenku Marii přišedšího, nepřijímá, nevrle se odvrací a mraky (temnotou svoji) jako u země zastírá si svit ten ku snazšímu spánku*“.¹²⁰

Po uvědomění si vlastní viny přichází člověk do síně zasvěcenců, kde do našich snů vchází Slunce, poznáváme velikost Stvořitele a žasneme, že jsme

¹¹⁸ Tamtéž, 49

¹¹⁹ Tamtéž, 49

¹²⁰ BÍLEK 1896, 208

„jenom čitateli, nám vzešlo to Slovo – a hned na počátku!“.¹²¹ Toto téma ztvárňuje jedno z nejzásadnějších Bílkových děl – *Úžas* (1907) [11]. Vertikálně orientovaná figura s výrazným gestem zde žasne nad velikostí a krásou vesmíru,¹²² k němuž duchovně „roste“. Skica k tomuto dílu provedená uhlem [48] zasazuje postavu do „síně zasvěcenců“, čímž tělesnost konfrontuje s architektonickým prostorem. Vojvodík upozorňuje, že umístění sochařského díla do architektury je jedinečným vyjádřením jednoty tělesnosti, tedy bytí ve světě, a časovosti jako základních principů duchovní existence.¹²³ V síni zasvěcenců je člověku také vyjeveno: „*Hle – Naše Království! Jak je neomezeno! Od příčin prostoru a času počátek jeho.*“ Toto poselství Bílek vyjádřil sousoším *Jak neomezeno jest naše království* (1912–1913) [49], které opakuje kompozici *Slepců* [44]. Vizionář s napřaženou rukou před sebe ukazuje do dálek nekonečnosti a k němu přitisknutá ženská postava důvěřivě a s údivem hledí, kam jeho gesto vybízí.

V šesté síni „*hrůzy*“ plné tmy a stínů se člověk hrozí, že „*pohled náš nedohleděl se konce, že ústa naše otevřená nedotázala se jasna, že jsme nedomysleli života myšlenky, že jsme nedokonali svého poslání dílo!*“¹²⁴ Obava člověka o další pokračování jeho snah tvoří hlavní myšlenku Bílkova pomníku *Kdo dokoná mé dílo?* (1927) [50] MUDr. Lhotáka na Olšanských hřbitovech v Praze, kde člověk v patetickém gestu se zavřenými očima a pootvřenými ústy prožívá tísnivý pocit nenaplněnosti.

V další síni nazvané „*léčivá hořkost*“ si člověk uvědomuje své tělo, které se mu stává těsným a krutým vězením a „*bolavým stromem, vyprávějícím děsnou zvěst zaviněné choroby*“.¹²⁵ Motiv stromu zpodobňující lidskou postavu

¹²¹ BÍLEK 1996, 58

¹²² MRÁZOVÁ 1986, 28

¹²³ VOJVODÍK 2000, 168

¹²⁴ BÍLEK 1996, 62

¹²⁵ Tamtéž, 62–65

je v Bílkově díle velmi častým prvkem, který vrcholí v díle *Strom, jenž bleskem zasažen, po věky hořel* (1901) [10].

Po síni „*cesty květné vůně*“ následuje poslední síň vedoucí k „*předsíni chrámové*“ - síň „*plodné práce a tvoření*“. Motiv tvorby, či člověka-tvůrce má v Bílkově díle své místo, což souvisí s jeho pojetím role umělce. „*Umělec musí být předem člověkem. Tj., musí Pravdu, proč své orby, proč svého bytí a podstatu svou – znát. Poznal-li a má být dokonalým, musí být také bratrem.*“¹²⁶ Člověk-tvůrce má být tedy učitelem a kazatelem, který svým písmem (uměním) „*v pár tazích za hodinu napíše víc, než spisovatel celou knihou*“.¹²⁷ Ve *Stavbě budoucího chrámu v nás* vyzdvihuje morální požadavek, který na umění (umělce) klade. Vypráví příběh umělce, který má vytvořit dílo „*nejvyššího duchovního rozpětí*“. Tvoří tedy Krista na kříži, a to podle vlastních tělesných poměrů: „*Dle naší výše a šíře rozpětí měří se naše duchovní práce. Jen ještě čekáme v čistotě a pokoře, že Vyšší Milost přijde a změří naše dílo Šíří a Velikostí Svou.*“¹²⁸ Tuto myšlenku umělecky ztvárnil velkým reliéfem *Míra* (1917) [25], kde sochař pozvedá ruku k přibité paži Kristově a měří tak svou duchovní práci. Nejsou to však jen výtvarní umělci, kterým se Bílek ve svých dílech věnuje. Jako dobrý přítel a obdivovatel Julia Zeyera vyhotovil po jeho smrti keramický návrh pomníku *Jak doba modeluje svého básníka* (1901) [51], kde v dynamické kompozici z „*vln své doby*“ vyvstává postava básníka. Přátelství ho pojilo i s dalším významným básníkem jeho doby Otokarem Březinou, na jehož pomníku stojí Bílkovo sousoší *Tvůrce a jeho sestra bolest* (1932) [52]. Umělce, který k hrudi úzkostlivě vine lyru, objímá kupředu hledící postava *Bolesti* s hrůzným výrazem ve tváři.

¹²⁶ BÍLEK 1897, 11

¹²⁷ Tamtéž, 11–12

¹²⁸ BÍLEK 1996, 14

Motiv lidské práce a tvoření nás přivádí do „*předsíně chrámové*“, která má spojit síly všech a dovést je k samotnému chrámu, který Bílek konkretizuje jako přírodou postavenou svatyni – dílo Všemohoucného.¹²⁹

S námětem člověka v Bílkově díle souvisí řada dalších motivů, které mu jsou prostředkem k symbolickému ztvárnění jeho vizí. Jsou to výrazná gesta, postoje a výrazy, která často vyjadřují vztah člověka k vyšším dimenzím či naopak odráží zásah vyšší moci. Bílkovy postavy se „*upínají patetickými gesty v prohnutých křivkách k nebi, na němž sídlí Kristus nebo ukazují k dalekému obzoru, mimo tento svět*“.¹³⁰ Příklad takového gesta či postoje, které znázorňuje okamžik mystického spojení s Kristem, vidíme v keramickém kachli *Lkající anděl u kříže* [53], který vznikl kolem roku 1902. Postava se zvrácenou hlavou je zde k divákovi otočena zády a obě pokrčené ruce má zdviženy nad hlavu. Podobné gesto nacházíme i v díle *Krišna* (1904) [54], kde znamená „*probuzení k vyšší žízni a hladu*“.¹³¹ Dále je toto gesto „poslaného“ užito na náhrobku nazvaném *Tíseň od těla, od světa a od nebe klenby* (1909) [55], kde je jeho nositelem postava symbolizující *Tíseň od nebe*.¹³² Tento výrazový prostředek je v Bílkově tvorbě použit ještě několikrát, vždy však znamená ono mystické spojení s vyššími silami.

Odras zásahu vyšší moci je zpodobněn v díle *Strom, jenž bleskem zasažen, po věky hořel* (1901) [10]. Zde vidíme protáhlou lukovitě prohnutou postavu Jana Husa, jehož hlava vyčnívá zpoza vzhůru vypnuté pokrčené paže, což by mohlo být zárodkem gesta objevujícím se rok poté v *Lkajícím andělu*. Symbolem spojení s vyšší mocí je zde však spíše výraz tváře s mysticky zavřenými očima. Zavřené oči jsou dalším motivem spjatým se zobrazováním člověka, který Bílek užívá velmi často. Už *Panna Marie z Golgoty* (1892) [2],

¹²⁹ Tamtéž, 22–25

¹³⁰ KREUZZIEGER 2000, 222

¹³¹ MRÁZOVÁ 1986, 26–27

¹³² MRÁZOVÁ 1986, 30

kteřá neklesá pod tíhou svého žalů, vzpřímeně sedí a má zavřené oči, jež dávají tušit silný vnitřní prožitěk. Přivřené oči měl již od prvních studií *Ukřižovaný* [6]. Zde hrály svoji roli v procesu ustálení míry božskosti a člověčenství ve výrazu Kristovy tváře. Somnabulně zavřené oči vidíme také na kresbě *Matko!* (1899) [15] i na její rozpracovanější verzi *Jak paprsek Slunce na dřevě života umíral* (1899) [31]. Svítící ženská tvář osvobozující se z hmoty stromu díky motivu zavřených očí získává spirituální výraz. Zároveň je tak navozen pocit, že tato spirituální bytost začne každou chvíli vstoupat směrem vzhůru.

Jak jsem již zmiňovala, lidská figura je v Bílkově pojetí často spjata s motivem stromu, kterému je věnována další kapitola.

5. 5. Strom

Strom je v Bílkově díle velmi frekventovaným motivem, který vnáší do ikonografických schémat nové významy. Není to však jen obsah, který s tímto motivem operuje, ke stromu odkazuje i Bílkem nejčastěji používaný materiál – dřevo. Vztah k tomuto materiálu sochař získal již v mládí, protože jeho otec byl kolářem a dřevo zpracovával. Bílkův zájem o stromy a přírodu zesílil po návratu z Paříže, kdy se uchýlil do rodného Chýnova a tvořil zde ve své první dílně umístěné v lese.¹³³ Fascinace příběhy a minulostí stromů je velmi cítit z Bílkova textu *Jak mi dřeva povídala* posmrtně vydaného roku 1946, který je důkazem jeho úsilí tvořit svá díla ze starých, dokonce až památných stromů, promlouvajících k němu svou historií.¹³⁴ Význam dřeva jako výtvarného materiálu je pro Bílkovo dílo nezanedbatelný. Často ho ve svých skulpturách a reliéfech plně přiznává a nechává promlouvat jeho přirozenou strukturu, místo aby ho sám přetvářel. Příkladem takových děl jsou portréty umělcových rodičů [56] [57], jejichž obličej vytesané do kmene stromu obklopuje přirozený vzhled dřeviny dokonce s ponechanou kůrou. Portréty tak organicky vyvstávají

¹³³ CHALUPNÝ 1970, 21

¹³⁴ BÍLEK 1992

z kmenů a získávají další významy. Bílek tím mohl vyjádřit jakousi zakořeněnost či ukotvenost, kterou cítil ve vztahu ke svým rodičům.

Zvláštní pozornost Bílek věnuje právě kořenům stromu, které symbolizují zmiňovanou ukotvenost či spojení se Zemí. V uhlové kresbě *Jak paprsek Slunce na stromu života umíral* [31] navíc dostává význam počátku, kde pod kořeny stromu-kříže sledujeme linii až k prvním hříšníkům Adamovi a Evě.

Motiv stromu se v Bílkově tvorbě frekventovaně uplatňuje od roku 1899. V tomto roce Bílek dokončuje finální podobu *Ukřížovaného* pro rozměrný oltář [4], který sice vznikl čtyři léta, ale kříž dostal vzhled stromu vyrůstajícího z kořenů zřejmě až v poslední fázi, protože ve studii z roku 1896 [5] s tím ještě nepočítal. V konečné verzi vidíme kříž-strom života, v jehož kořenech jsou skicovitě naznačeni dva lotři. Symbolika kříže jako stromu života (*Arbor vitae*) se objevuje v duchovní literatuře již od raně křesťanských dob. Ve výtvarném umění se tento motiv objevoval jako tzv. větvový kříž s jedním párem osekáných větví, které se pod váhou Kristova těla prohýbaly, čímž akcentovaly Spasitelovu tělesnost. Od 13. století byl zejména v Porýní velmi oblíbený motiv zeleného větvového kříže (tzv. mystické krucifixy), vzácně se objevovala podoba kříže jako vzrostlého stromu či keře (tzv. stromový kříž), nejčastěji vinného. Tyto varianty kříže vycházejí ze středověké literatury hovořící o větvích stromu-kříže jako o reprezentantech jednotlivých událostí z Kristova života.¹³⁵ Bílkův kříž-strom života však k tomuto pojetí, které vychází ze středověké křesťanské literatury, neodkazuje. Jeho koncept má mnohem blíže k manichejskému učení. Na souvislost Bílkovy tvorby s těmito gnosticizmem ovlivněnými představami upozornil Petr Wittlich: „*Podle manichejského učení se bude až do konce světa jedna část světla, tj. božská duše, pokoušet „probudit“, a nakonec i vysvobodit druhou část, která je*

¹³⁵ ROYT 2007, 141

uzavřena v hmotném světě, v tělech lidí i zvířat a ve všech rostlinných druzích. Velké množství božské duše obsahují zvláště stromy, které jsou šibenicí trpícímu Kristu, *Iesus Patibilis*. Jak se vyslovil manichejec Faustus: „Ježíš, život a spása lidí, visí na každém stromě.“¹³⁶

Souvislost Stromu života s ukřižováním Krista se téhož roku znovu objevuje na již zmiňované kresbě *Jak paprsek Slunce na dřevě života umíral*. [31] Zde vidíme postavu Krista jen slabě naznačenou na kmeni stromu, jehož ruce jsou pojaty jako větve, které zároveň tvoří příčné břevno pomyslného kříže. Ikonografický námět Ukřižovaného je však doplněn o motiv Panny Marie, která je zpodobněna jako z kmene se oddělující světelně zářící část zakončená ženskou tváří se zavřenými očima. Tento motiv však pochází z dřívější uhlové kresby *Matko!* [15], která není pojatá v takové šíři a umožňuje více interpretací. Především zde opět hraje významnou úlohu manichejská představa o vysvobození světla (duše, matka, Panna Marie) ze zajetí hmoty (stromu). Zároveň touto kresbou Bílek navazuje na velmi starou předkřesťanskou tradici, podle níž je v přírodě ukryto božstvo, které z ní může povstat ke slavnému kosmickému vzkříšení.¹³⁷ Josef Vojvodík identifikuje tuto zářící ženskou bytost jako mateřský princip, který tkví svými kořeny v „*matce Zemi*“, ale svou korunou se ocitá v nadpozemské sféře. Zároveň kmen stromu považuje za strom života, jehož duší je duše matky, což je motiv známý z folkloru či pohádek (Erbenova balada Vrba).¹³⁸

Další uplatnění motivu stromu v Bílkově díle nacházíme ve způsobu zpracování lidské figury. Petr Wittlich dokonce tvrdí, že každá Bílkova figura je cítěna jako strom a gesta jejích paží připomínají stromové větve, přičemž podotýká, že spojení stromu a lidské postavy patří k nejpůsobivějším asociacím

¹³⁶ ELIADE 1996, 345. Citováno podle WITTLICH 2000, 28

¹³⁷ ELIADE 1996, 344. Citováno podle WITTLICH 2000, 28–29

¹³⁸ VOJVODÍK 2000, 150

názorného symbolismu.¹³⁹ Bílkovy sochy skutečně velmi často připomínají tvar či celkové vzezření stromu, a to i když nejsou prvoplánově se stromem obsahově spjaté. Za všechny uvedme dřevěnou plastiku *Úžas* [11] z roku 1907, která svým vertikálním tvarem připomíná topol ohnutý ve větru. Vertikalita je ještě umocněna kanelováním povrchu, které naznačuje proudění světelné energie dopadající shůry na nad krásou vesmíru žasnoucího člověka-zasvěcence. Pohyb figury naznačuje i růst člověka směrem k původnímu zdroji.¹⁴⁰ Tento aspekt s motivem stromu již souvisí, neboť strom je tradičně spojován s významem „*samotné ,osy světa‘ propojující tři hlavní etáže kosmického světa. Proto je také ve svém růstu symbolem nevyčerpatelného životního procesu.*“¹⁴¹ Ostatně sám Bílek přirovnává v traktátu *Počet a četba písmeny těla člověka vzpřímené tělo ke „stromu, bolesti vyprávějící děsivou zvěst“*.¹⁴² S tím souvisí uhlová kresba *Místa harmonie a smíření* [58] z roku 1900, která opakuje motiv z ilustrace ke zmiňovanému traktátu - vysoké stromořadí připomínající chrámovou klenbu, kde jsou kmeny zakončeny lidskými postavami s rukama vzepjatýma vzhůru.

Tato figurální tendence směřuje v Bílkově díle až k personifikování stromu, kdy v dolní části výjevu jde ještě o kořeny či kmen, v horní části se pak organicky mění ve figuru. Takovým dílem je reliéf *Madona* [32] z roku 1901, kde z kmene stromu zakořeněného v tvrdé kamenné půdě vyrůstá postava Panny Marie s dítětem. Ve stejném roce však vzniká dílo, které zpracovává motiv personifikovaného stromu nejpůsobivějším způsobem a jehož koncepce tvoří velmi ucelený ikonografický motiv. Je to Bílkův osobitě pojatý *Jan Hus* v díle nazvané *Strom, jenž bleskem zasažen, po věky hořel* (1901) [10]. Myšlenku vytvořit pomník tohoto významného českého myslitele vyslovil

¹³⁹ WITTLICH 2000, 28

¹⁴⁰ WITTLICH 2000, 33

¹⁴¹ CIRLOT 1962, 346–347. Citováno podle WITTLICH 2000, 28

¹⁴² WITTLICH 2000, 28

Bílek již v roce 1896. Chce ho však vytvořit „*ne pro osobu Husa, jako pro to velké, co hlásal*“.¹⁴³ Bílkův zájem o postavu Husa tedy úzce souvisí s jeho učením, které je umělci blízké. Bez zajímavosti v souvislosti s tímto dílem není ani jeho pozdější přestup k Církvi československé husitské. Petr Wittlich spojuje Bílkovu fascinaci touto osobností se snahou „*aktualizovat radikální příliv duchovního světla*“, kdy tato mytologie měla apelovat na současného českého člověka. Proto podle Wittlichova výkladu světlo ve výjevu není ohněm na hranici, ale bleskem shůry, tedy zásahem vyšší moci, která zažehává myšlenky po věky v našem světě „*hořící*“.¹⁴⁴ Skica [59] k této soše začala vznikat už roku 1900. Zpodobňuje široký kmen stromu, který je zakončený zakloněnou Husovou hlavou vyčnívající zpoza vzhůru vypnuté pokrčené paže. Téměř po celé délce těla-stromu narušuje hmotu protáhlá úzká rána po zásahu bleskem. Tento motiv se z finálního díla zcela vytratil. Naopak v konečné verzi je více akcentováno kamenné podloží, z kterého vyrůstá horizontálně zvrásněné obloukově zahnuté tělo. V horní části je daleko výrazněji zpodobněn vzhůru se tyčící loket ruky, který ještě více umocňuje zrod člověka z hmoty stromu. Propracovanější obličej s mysticky zavřenýma očima korunují zvířené vlasy. Podobné, i když ne tak expresivní, ztvárnění opakoval při návrhu velkého Husova pomníku určeného pro Kolín nad Labem [60], který měl být v původní verzi 15 metrů vysoký.¹⁴⁵ Oproti soše z roku 1901 je tento pomník mnohem statičtější s akcentovanou vertikálností. Detaily Husovy tváře i postavy, která zde dostává větší prostor, jsou daleko propracovanější. Myslitelova v lokti ohnutá ruka již netrčí vzhůru, ale v horizontální poloze přidržuje knihu, kterou Hus svírá v druhé ruce. Motiv stromu však v dolní části výjevu zůstává a objímá vzpřímeně se tyčící postavu. Na Bílkovu představu o pomníku Jana Husa zaznívaly negativní hlasy, protože jeho řešení bylo na svou

¹⁴³ MAREK 1948, 30

¹⁴⁴ WITTLICH 2000, 31

¹⁴⁵ Tamtéž, 27

dobu velmi nezvyklé. Dokazuje to i výsledek pražské soutěže na Husův pomník pro Staroměstském náměstí v Praze, jíž se však Bílek nezúčastnil, ve které zvítězil Ladislav Šaloun se svou mnohafigurovou, jako „živý obraz“ pojatou scénou [61].¹⁴⁶

Další ukázkou výrazné symboliky stromu v díle Františka Bílka je keramický kachel nazvaný *Zarůstání do stromu bratří* [47] z roku 1903, který je vrcholem jeho keramické tvorby navazující na tradici chýnovského hrnčířství. Toto dílo je součástí cyklu *Život*, který byl v této práci již představen v kapitole věnující se motivu člověka. *Zarůstání do stromu bratří* je vrcholným okamžikem vrůstání ideální postavy „našeho dítěte“ do otevřené rány stromu bratří. V sochařových chronologických poznámkách o díle se dočítáme: „nezůstane na svém vysokém trůnu, sejde až do rmutu a bahna bratří, vyhledá strom bratří a na něm onu největší ránu. Onu ránu svým životem přioděje a do stromu bratří zarůstá. Pak už nebude on, jen strom bratří bude žítí dál.“¹⁴⁷ Zde je symbolika stromu spojena s jakousi pospolitostí určitého společenství, která jako organická hmota vstřebává nové „bratří“, což Bílek v díle zachytil velmi popisným způsobem.

S motivem stromu v různých podobách se setkáváme i v další Bílkově tvorbě, jde například o v hmotě-stromu uvězněného *Křišnu*. [54] Toto téma se však vyskytuje i v Bílkově architektuře, kde motivy stromu či stromového listí hojně uplatňuje ve výzdobě. Ve vile dr. Procházky sousedící s vilou Bílkovou evokuje motiv stromu textura omítky v přízemí (kmen) a v prvním poschodí (koruna).¹⁴⁸

¹⁴⁶ Tamtéž, 27

¹⁴⁷ MRÁZOVÁ 1986, 27

¹⁴⁸ VYBÍRAL 2000, 276

5. 6. Národ a jeho historie

Jak již bylo zmíněno výše, důvodem Bílkova přijetí českou uměleckou veřejností v druhé polovině devadesátých let bylo mimo jiné jeho nezaletí cizími vzory a snaha o vlastní „českou cestu k obnově umění“.¹⁴⁹ Jeho sepjetí s českým prostředím akcentovala i Zdenka Braunerová, která v Bílkově jihočeském původu viděla zdroj morální čistoty, protože právě v jižních Čechách zůstalo nejvíce z původní české krajiny a ve zdejším lidu prý kolovalo něco z původní českobratrské krve.¹⁵⁰

Nebyly to však jen formální prostředky a koncepce uměleckého vyjádření, kterými Bílkova tvorba reaguje na českou tradici a tvoří národně svébytné umění. Jeho zájem o český národ se projevuje i v tématech, které ve své tvorbě zpracovává. Jako u většiny ikonografických motivů v Bílkově tvorbě však i zde hraje významnou roli jeho spirituální chápání lidské historie a umělecké tvorby. Národní dějiny proto vždy chápe v souvislosti s křesťanstvím, které nabývá v jeho pojetí specifické formy. Oporu svého náboženského konceptu našel Bílek v učení Mistra Jana Husa, kterého považuje za jednu z nejdůležitějších postav české minulosti. Období husitské „reformace“ a působení Jednoty bratrské je pro něj tou pravou historií českého národa, v níž vidí zdroj národní svébytnosti. Z českých dějin tak výtvarně zpracovává pouze osobnosti spjaté s touto dobou.

Svým pohledem Bílek nikterak nevybočuje z dobových nálad, vždyť i první československý prezident Tomáš Garrigue Masaryk budoval český stát na podobných základech. Ten roku 1915, na oslavách pětistého výročí Husovy smrti, v Ženevě pronesl: *„Každý Čech, znalý dějin svého národa, se musí rozhodnout buď pro reformaci nebo proti reformaci, pro ideu českou – nebo pro ideu Rakouska, orgánu evropské protireformace a reakce. Hus, Žižka,*

¹⁴⁹ WITTLICH 2000, 16

¹⁵⁰ BRAUNEROVÁ 1900, 133

*Chelčický, Komenský jsou pro nás živoucím programem.*¹⁵¹ František Bílek jako člověk rozhodnutý stát na straně reformace, tedy jak Masaryk podotýká – zastávat ideu českou, se ve své tvorbě věnoval právě osobnostem zmiňovaným v presidentově projevu. Když byla na počátku roku 1920 založena Církev československá, jejíž hlavním ideovým východiskem bylo budovat církev na základě evangelia Kristova v duchu odkazu Cyrila a Metoděje, mistra Jana Husa a Českých bratří, Bílek s celou svojí rodinou k tomuto novému společenství věřících konvertoval. Od začátku byl aktivním členem, účastnil se zasedání, pořádal přednášky pro veřejnost a tvořil pro sborové prostory umělecká díla.¹⁵²

Zájem o český národ a jeho historii se v Bílkově díle objevuje mnohem dříve. V roce 1898 vzbudila zájem českých i zahraničních kritiků plastika *Podobenství velkého Západu Čechů* [62], kterou Bílek opatřil nápisem: „*Já neznám po Kristu vznešenějšího nad národa českého západ. Podobenství pádu a smrti Čechů, již byli – ale není jich víc!*“¹⁵³ Zhroucená ženská figura zde ve vypjaté poloze leží pod troskami obrovské modly, ze které zbyla pouze dolní část končetin a zápěstí s otevřenou dlaní. Roman Prahla ve své studii k tomuto sousoší podává velmi podrobný rozbor významů, které jsou v díle skryty. Silueta ženské figury-Čechie vrcholící ve vykloubeném rameni by mohla podle jeho výkladu opisovat „křivku ošklivosti“, což podporuje i výraz její tváře, která dostává rysy stařeny. Na druhé straně podle Prahla dochází touto figurou k vyhocení morbidně-erotického kontextu a Bílek tak do postavy padlých Čechů vkládá až protichůdné významy. To se týká i zbytků modly, ve které se Bílek pokusil „*christianizovat motiv nadlidského idolu*“, čímž však ještě více

¹⁵¹ MASARYK 1915, 9

¹⁵² MIKULECKÁ/NETUŠIL, 2000, 7–8

¹⁵³ PRAHL 1993, 34

upozornil na kontrast lidské postavy a takto pojímaného Krista.¹⁵⁴ Celá scéna se pak odehrává na schodišti obětního oltáře.

Plastika byla umístěna u vstupu do první spolkové výstavy Mánesa v roce 1898 a stejného roku ještě figurovala v rámci českého souboru na 1. výstavě Vídeňské secese, což přineslo řadu diskusí nejen o výtvarných problémech, ale i o české národní totožnosti. Zajímavé zhodnocení přinesl Masarykův článek publikovaný v časopise *Naše doba*. V *Podobenství* vidí za ideál křesťanství padlý český národ (české bratrství) a snahu Bílka ukázat „*jak národ padlý, ale ne mrtvý může se probudit k životu novému: pochopením toho západu, nad něhož (...) není vznešenějšího, a tím probuzení k dalšímu životu*“.¹⁵⁵ Podobně chápala sousoší většina kritiků, byl jím i Stanislav Kostka Neumann, který znovuprobuzení českého národa přirovnal k období „národních buditelů“. Kriticky se však staví k současné národní situaci, když dodává: „*zapomnělo se, že slavná minulost pozlacuje možná, nikdy však nedodává hodnoty bídné přítomnosti*“.¹⁵⁶

Do diskuse o smyslu historické i současné národní existence se zapojil i sám Bílek ještě před vznikem *Podobenství*. Svým článkem nazvaným *Za Pravdou* publikovaným roku 1897 vyslovil myšlenku, kterou Prahl tlumočí takto: „*Čechové zemřeli, ačkoli žijí – nebo snad že žijí, ačkoli zemřeli.*“¹⁵⁷ Jestliže postavu Čechie konfrontuje s troskami sochy Krista, naznačuje, že zdrojem zkázy bylo odvrácení národa od pravé víry, ale jak Prahl upozorňuje, příčinou úpadku bylo stejně tak mučednické trvání na vlastní pravdě a víře.¹⁵⁸ *Podobenstvím velkého západu Čechů* tak Bílek vyjadřuje osud svého národa, který zemřel a znovu se vzkřísil, a vidí v něm analogii s osudem Krista.

¹⁵⁴ PRAHL 1993, 35–36

¹⁵⁵ MASARYK 1898, 444–445. Citováno podle PRAHL 1993, 35–36

¹⁵⁶ NEUMANN 1898, 85. Citováno podle PRAHL 1993, 34

¹⁵⁷ PRAHL 1993, 35

¹⁵⁸ Tamtéž, 38

Další díla, která se zabývají tematikou národních dějin, Bílek postupně rozpracovává a realizuje až do konce svého života. Vždy však jde o významné postavy české reformace či její pokračovatele – Jan Hus, Jeroným Pražský, Petr Chelčický, Jan Žižka, Jan Ámos Komenský, a Jan Blahoslav.

Jan Hus z uvedeného výčtu zaujímá v Bílkově pojetí nejvýznamnější pozici. Jak již bylo v této práci uvedeno, myšlenku vytvořit jeho pomník vyslovil již v roce 1896, přičemž důvodem mu bylo „*to velké, co hlásal*“. Zároveň sám sebe považuje za hodného takového činu, neboť „*kdo může chápat snahu Husovu lépe, myslím, než já, který Krista vidí a zná z dříve než se z Otce počal tam v nebesích*“.¹⁵⁹ Hus je tedy pro Bílka především myslitelem, jehož učení přivádí český národ k „*Pravdě*“. Petr Wittlich spojuje Bílkovu fascinaci touto osobností se snahou „*aktualizovat radikální příliv duchovního světla*“, kdy tato mytologie měla apelovat na současného českého člověka. Proto podle Wittlichova výkladu světlo ve výjevu není ohněm na hranici, ale bleskem shůry, tedy zásahem vyšší moci, která zažehává myšlenky po věky v našem světě „*hořící*“.¹⁶⁰ Dílo nazvané *Strom, jenž bleskem zasažen, po věky hořel* (1900) [10] vznikalo již ve skice z roku 1900 [59] a zajímavě zpracovává motiv stromu, kterému je věnována předchozí kapitola. Na tomto místě je třeba se zastavit u Bílkova pojetí pomníku, který se sice soutěže vypsané roku 1900 nezúčastnil, ale je zajímavé sledovat v jakém vztahu je jeho návrh k těm soutěžním. Jak uvádí Petr Wittlich, Bílkův pomník byl naprosto odlišný od ostatních návrhů, které jakoby navazovaly na koncepci jeho *Orby* (1892) [3]. Tedy tak jako Bílek akcentoval spasitelskou úlohu orajícím Kristem, zdůrazňovaly soutěžní návrhy Husovu „*odevzanou trpnost*“.¹⁶¹ Vítězný návrh Ladislava Šalouna (1900) [61] pojal pomník jako „*živý obraz*“ připomínající divadelní inscenaci, kde je Husova mučednická postava

¹⁵⁹ MAREK 1948, 30

¹⁶⁰ WITTLICH 2000, 31

¹⁶¹ WITTLICH 1982, 123

obklopena Božími bojovníky a skleslými pobělohorskými exulanty. Návrh Stanislava Suchardy s názvem *Vypučels nad bahno* (1900) [63] zase prezentoval Husa jako odsouzence, který morálně převyšuje své okolí, což bylo symbolizováno jeho několikanásobně větším měřítkem.¹⁶² Bílek však ztvárnil Husa jako zasvěcence přesvědčeného o síle pravdy a místo pomníku funerálního, který by odpovídal dobovým konvencím, vytvořil dílo oslavné, které působilo nezvykle a vyvolalo negativní ohlasy.¹⁶³ Z původní podoby *Stromu zasaženého bleskem* vychází i pomník pro Kolín nad Labem [60] osazený v roce 1914, který však postrádá takovou expresivitu a dynamiku.

Jako muže odhodlaného k duchovnímu boji, kterému je tato síla dána shůry, prezentuje Bílek i *Petra Chelčického* (1924) [64] [65], náboženského myslitele a inspirátora zakladatelů Jednoty bratské. Výtvarným zpracováním této osobnosti českých dějin se zabýval v letech 1913 až 1924 několikrát. Výsledná podoba zachycuje Chelčického v pokleku, přičemž hlavním nositelem významu díla se stává gesto pravé ruky, které znamená „*pohyb proti současným řádům a úředníkům*“,¹⁶⁴ což potvrzuje i nápis na patě sochy. V lokti ohnutá ruka směřující za hlavu reformátora svírá brk, v levé ruce drží rozevřenou „*knihu knih*“, která je „*zdrojem jeho vážného rozmyšlení nad pokleslou církví a společností*“.¹⁶⁵

Jan Žižka měl být v Bílkově díle oslaven velkolepým pomníkem navrženým roku 1912, k jehož uskutečnění však nikdy nedošlo. Bylo v něm počítáno i s figurami matky, ženy a dcery Žižkovy a dalšími. Některé postavy provedl samostatně ve dřevě, jako je tomu například u *Uštvaného a kaceřovaného* (1925) [66]. Podle původního návrhu Žižkovy postavy byl

¹⁶² Tamtéž, 123

¹⁶³ Tamtéž, 125

¹⁶⁴ MRÁZOVÁ 1986, 35

¹⁶⁵ MIKULECKÁ/NETUŠIL 2000, 23

proveden pomník *Jana Žižky z Kalicha* [67], který byl osazen roku 1946 v obci Honbice. Vojevůdce zde vzpřímeně stojí s pravicí zvednutou k nebi.

Výtvarného zpracování se v Bílkově díle dostalo i poslednímu biskupovi Jednoty bratrské Janu Ámosi Komenskému. V sousoší nazvaném *J. A. Komenský loučící se s vlastní* (1915–1926) [68] stojí na pahorku v čele skupiny exulantů a pohledem se loučí s domovem, přičemž „*pouze on si je vědom toho, že jsme na zemi pouhými poutníky*“.¹⁶⁶

Další postavou, které Bílek ve svém díle zachytil, je například „*věrný spoludělník Husův*“¹⁶⁷ Jeroným Pražský. Je zpodobněn na reliéfu v Husově sboru v Náchodě [69] jako polopostava držící v rukou Bibli zahalená v plamenech. Jeroným byl totiž stejně jako Hus upálen na koncilu v Kostnici. Roku 1923 oslavil Bílek pomníkem další postavu českých dějin - biskupa Jednoty bratrské *Jana Blahoslava* (1923) [70]. Ten sestává z architektury, do které jsou vsazeny dva nápisy opatřené reliéfy zachycující náměty z jeho života: „*Jan Blahoslav vyvolen a vyslán 1549 až 1555*“ a „*Roku 1557 Blahoslav stal se straším Jednoty*“. V popředí pak stojí volná plastika zobrazující Blahoslava pozvedajícího písmo Svaté v hlubokém soustředění, které symbolizují přivřené oči.

Tendence Bílkova díla vyjadřovat se k národní historii měla vyvrcholit projektem nikdy nerealizovaného *Národního pomníku pro Bílou horu* (1907) [71]. Ten byl v Bílkově návrhu koncipován jako dynamický proud postav českých dějin v oblouku obepínajícím jeviště, na němž stojí figury alegorizující národní přítomnost. Nechybí zde na schodech zhroucená postava, která se poprvé objevila v *Podobenství velkého západu Čechů*, zde však nevyniká tak vyhrocenou expresí. Figurální proud vrcholí postavou Husa, kterou známe z díla *Strom, jenž bleskem zasažen, po věky hořel* [10], a je uzavřen postavami

¹⁶⁶ MIKULECKÁ/NETUŠIL, 2000, 65

¹⁶⁷ Bílek tak Jeroným Pražského nazývá nápisem umístěným na okraji reliéfu.

Českých bratří. V popředí sedí v mnohem větším měřítku provedené torzo Sfingy-Krista, které dává „*figuralizovaným minulým dějům národa odlišnou časovou dimenzi*“.¹⁶⁸ Podobně jako tomu bylo u Husova pomníku, Bílek znovu upřednostňuje triumfální pojetí před akcentací tragiky. Odmítá tak pojetí Suchardy a Gočára, kteří pomník zpracovali jako pobělohorskou mohylu soustředěnou kolem Čechie v hrobce.¹⁶⁹

5. 7. Motivy inspirované dílem Otokara Březiny

Na závěr hlavní části bych se ráda věnovala ikonografickým motivům, které se v Bílkově díle objevily vlivem básnického díla Otokara Březiny. Zmapovat veškerou Bílkovu tvorbu spjatou s tímto velikánem české symbolistní poezie by vydalo na samostatnou monografii, a proto se zaměřím pouze na ty motivy, které byly zpracovány sochařsky. Bílkův grafický a ilustrátorský doprovod Březinových děl je velmi rozsáhlý a pouze část z nich sochař dále rozpracovával a transformoval do osobitě pojatých děl. Řadě z nich již byla věnována pozornost v rámci předchozích kapitol.

Přátelství dvou tvůrců – básníka a sochaře, začalo v červenci roku 1900. Oba měli v tuto dobu svůj debut provázený odmítavými reakcemi a nepochopením již za sebou a spojoval je tak nejen blízký mytologicko-náboženský koncept, ale také podobný vstup na uměleckou scénu. Jejich přátelství je dnes interpretováno a hodnoceno jako vzor ideální tvůrčí spolupráce básníka a výtvarného umělce.¹⁷⁰ První krok ke sblížení udělal Bílek, když Březinovi poslal dopis podnícený četbou jeho čtvrtého básnického cyklu *Stavitelé chrámu* (1899). V tomto díle Březina zdůrazňuje aktivní účast člověka na znovuoobnově kosmické jednoty a vznáší požadavek urychlení všech tvůrčích procesů, které mají vést k syntéze. Dokončení této „*tvorby*

¹⁶⁸ PRAHL 1993, 37

¹⁶⁹ Tamtéž, 37

¹⁷⁰ VOJVODÍK 2000, 141–142

umění a života“ symbolizuje motiv chrámu.¹⁷¹ Josef Vojvodík upozorňuje na vliv, který tento básnický cyklus musel na Bílka mít. Byla to především idea takzvaného „*bohočlověčenství*“ vycházející ze symboliky vtělení „*věčného Slova*“, která byla koncem devatenáctého století aktuální.¹⁷² Ta tvoří základ Bílkovy spirituality a zaznívá již v jeho rané tvorbě například dílem *Orba je naší viny trest* (1892) [3].

V roce 1900 také začal pracovat na vlastní koncepci, kde myšlenka stavby chrámu byla ústředním tématem. Své názory shrnul v již mnohokrát zmiňované přednášce *O stavbě budoucího chrámu v nás*, ve které vylíčil „*Cestu*“ člověka i všeho lidstva od zrození až po proces zasvěcení a spojení sil v „*Předsíni chrámové*“, kde člověk stane již před samotným chrámem – dílem *Všemohoucného*.¹⁷³ Svě představy Bílek vyjádřil výtvarně grafickými cykly, které měly být základem nikdy zcela nezrealizovaných sochařských cyklů *Cesta* a *Život*. Jim je věnována pozornost v předchozích kapitolách o starozákonních motivech a motivu člověka. Do souvislosti s Březinovými *Staviteli chrámu* Vojvodík staví i Bílkův karton *Matko!* (1899) [15] a jeho druhou verzi *Jak paprsek slunce na dřevě života umíral* (1899) [31]. V nich podle něj Bílek princip ženství, mytizovaný Březinou ve *Stavitelích*, vizualizuje jako spirituální zářící bytost vysvobozující se z hmoty kmene stromu.

Pro sousoší *Slepci* (1902) [44], které mělo být součástí cyklu *Život* a jehož ideový základ vychází z Bílkovy koncepce *O stavbě chrámu*, nacházíme opět předobraz v Březinově díle. Tentokrát jde o báseň *Hudba slepců* z básnického cyklu *Ruce* (1901), jehož první vydání Bílek svými kresbami doprovázel.¹⁷⁴ Jeho *Slepci* však, jak bylo podrobněji vyloženo v kapitole

¹⁷¹ Tamtéž, 142

¹⁷² Tamtéž, 143

¹⁷³ BÍLEK 1996, 22–25

¹⁷⁴ VOJVODÍK 2000, 165

zabývající se motivem člověka, osobitě interpretují Březinovy básně a posunují ho do jiné roviny.

Na souvislost Březinových básnických textů z let 1901 – 1907 s Bílkovou plastikou *Úžas* (1907) [11], upozorňuje Josef Vojvodík. Zmiňuje především báseň *Neděle svatodušní* (1904), jejíž část zní: „*Vstal v milionech bratří člověk tajemný, / na kouli země vztyčen, čelo mezi hvězdami, / a srdce jeho, plamen rozžatý na žáru Srdce věčného, / do kosmu duchů svítilo*“.¹⁷⁵ V tomto úryvku opravdu lze vidět jakýsi pretext k Bílkovu pojetí člověka-zasvěcence, který „*žasne nad velikostí a krásou vesmíru*“,¹⁷⁶ k němuž duchovně „*roste*“.

Marcela Mrázová ve výboru z Bílkova díla upozorňuje na Březinovu prózu *Smysl boje* poprvé publikovanou v roce 1907, která byla inspirací pro Bílkův monumentální pomník *Budoucí dobyvatelé* (1931–1937) [72]. „*Noví dobyvatelé, neznámí davům, ale postupující ve všech dílech země, vešli mezi národy, neviditelní a všudypřítomní (...)*“.¹⁷⁷ Bílek je pojímá jako alegorii sedmi duchovních smyslů, které se objevují už v jeho *Otčenáši* (1901).¹⁷⁸ V první postavě *Uvědomělého* (1931–1932) se znovu setkáváme s člověkem-zasvěcencem, který „*má všechny smysly duchovního světa, vždy a všude probudil, který ví, proč jako člověk jest, odkud je, co tu má činiti a kam jde*“.¹⁷⁹ Další postava nazvaná *Pocit zaviněné choroby* (1933) symbolizuje pocit viny a trestu ještě dříve než byl stvořen svět.¹⁸⁰ Sousoší *Duchovní čich a chuť* (1933–1937) a *Duchovní zrak a sluch* (1934–1937) představují duchovní smysly, které Bílek přisuzuje prorokům a světcům. Poslední postava *Tvůrce* (1933–1934) [73] pozvedá nad hlavu lyru, která je pro Bílka symbolem umění

¹⁷⁵ BŘEZINA 1904, v. 87–90. Citováno podle VOJVODÍK 2000, 179

¹⁷⁶ MRÁZOVÁ 1986, 28

¹⁷⁷ BŘEZINA 1907, 3–5. Citováno podle MRÁZOVÁ 1986, 40

¹⁷⁸ MRÁZOVÁ 1986, 40

¹⁷⁹ Tamtéž, 41

¹⁸⁰ Tamtéž, 41

duchovního, prostřednictvím kterého „*vane Boží dech, zazní struny lyry a bratři zaslechnou*“.¹⁸¹ Pomník tedy symbolizuje i Bílkovo duchovní pojetí umění, které, aby bylo dobré a dokonalé, je vždy uměním ducha a zprostředkovává nám „*Pravdu Boží*“.

Vrcholem tvůrčí spolupráce obou symbolistů byl Bílkův výtvarný doprovod zmiňované sbírky *Ruce* (1901). Motivy z Březinových básní se ale v sochařově díle projevují v ikonografických schématech i nadále. Bílek si však řadu z těchto námětů, stejně tak jako klasickou křesťanskou ikonografií, přetváří k obrazu svému, čímž Březinovo dílo interpretuje skutečně tvůrčím způsobem.

¹⁸¹ MRÁZOVÁ 1986, 41

Závěr

Rozbor ikonografických motivů v díle Františka Bílka ukázal, že se ve všech ohledech vždy držel vlastního, velmi osobitého spirituálního konceptu, který rozvinul již na počátku své umělecké dráhy. Pevné odhodlání stát za svým přístupem pramenilo z Bílkova hlubokého přesvědčení o vlastní vyvolenosti zprostředkovávat vůli Nejvyššího skrze výtvarné prostředky. Ikonografická východiska, stejně tak jako rejstřík jeho charakteristických výrazových prostředků, se v průběhu jeho tvorby v podstatě neměnil.

Bílkovo rozsáhlé dílo jsem v hlavní části své práce rozdělila do několika skupin, ve kterých jsem sledovala vždy jeden ikonografický motiv a hledala zdroje, z nichž autor vycházel. Klíčem k většině ikonografických schémat byla Bílkova spirituální vize světa a člověka v něm, popřípadě jeho specifické pojetí role umělce. Jeho svérázným představám byla podřízena i tradiční křesťanská ikonografická schémata, která se v Bílkově tvorbě vyskytují velmi často. Omezují se většinou na motivy Krista, Panny Marie a Starého zákona. Umělec si tyto motivy přetvářel do té míry, že byly v některých případech odmítány a kritizovány představiteli římskokatolické církve. To vedlo až k Bílkově konverzi k Československé církvi husitské, pro jejíž sakrální prostory vytvořil řadu svých sochařských děl. Svému mysticko-náboženskému pojetí podřizoval i tradičně světský námět – motiv člověka. Na něj Bílek upíral svou pozornost ve chvílích intenzivního mystického zážitku, či ho zobrazuje jako viníka a původce Kristova utrpení. Specifickým ikonografickým motivem je pak motiv člověka-tvůrce, jímž je vyjádřeno Bílkovo pojetí role umělce jako prostředníka vyšší moci. Asi nejčastějším motivem prostupujícím všechny ostatní tematické skupiny je motiv stromu, který se v Bílkově díle objevuje v různých rovinách. Představuje kříž, na kterém se Kristus obětoval. Vyrůstá z něj Madona i Jan Hus, či je z hmoty kmene stromu osvobozována spiritualita. Tento motiv je ještě akcentován

Bílkovým nejoblíbenějším sochařským materiálem dřevem, jehož části ponechával často v původní podobě. Bílkovo osobitě pojaté náboženství ovlivnilo i jeho vnímání českých dějin. Nejvíce vyzdvihoval a také výtvarně zpracovával náměty z období husitství a z historie Jednoty bratrské. Bílkův ikonografický program často vycházel z díla významného českého symbolistického básníka a sochařova blízkého přítele, Otokara Březiny. Vlivu jeho básnického díla na Bílkovu tvorbu jsem se věnovala v závěru své práce.

Rozdělení ikonografických motivů do tematických skupin vyžadovalo jisté zobecnění, které vedlo k přehlížení drobných modifikací jednotlivých motivů. Podrobnější studie tohoto zaměření by mohla dané skupiny ještě dále rozdělovat do podskupin a hledat další významové nuance jednotlivých, v této práci obecně nahlížených, motivů. Prostor pro podrobnější zpracování nabízí ještě motiv člověka či motiv stromu, které jsem ve své práci přiblížila jen v hrubých obrysech. Pozornost by si také zasloužil ojedinělý vztah Bílka a Březiny, protože tvůrčím způsobem ovlivňoval dílo obou umělců.

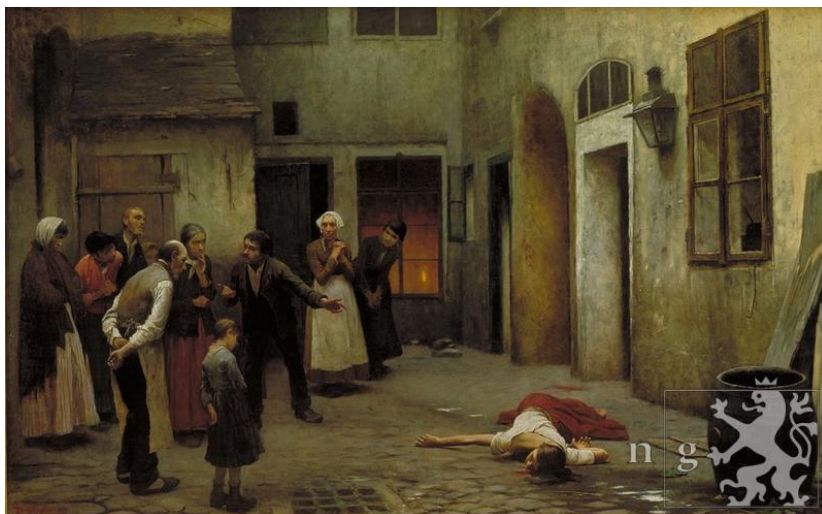
Umělecké dílo, které zcela podléhá autorovu specifickému konceptu, vyžaduje zvláštní přístup. Ten spočívá především v podrobném rozboru umělcova přístupu k umění a ve studiu jeho osobité interpretace světa. V mé práci jsem pohlížela na Bílkovo dílo skrze ikonografické motivy, které se v jeho tvorbě objevují. Pokusila jsem se tak z tohoto úhlu pohledu pochopit a rozebrat jeho spirituální pojetí světa i umění. Jsem přesvědčena, že jediná cesta k pochopení Bílkova díla jako celku, včetně ikonografie, vede přes soustředěné studium jeho spirituálního konceptu.

Seznam literatury

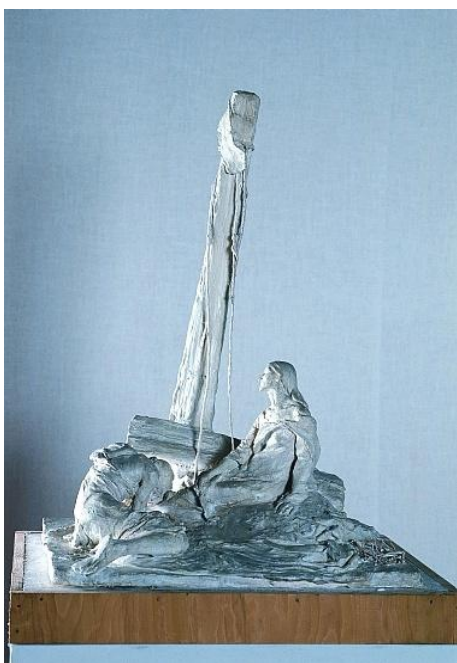
- BÍLEK 1892 — František BÍLEK: Poznámky sochařovy. In: MAREK 1948, 206–208
- BÍLEK 1897 — František BÍLEK: Confiteor umění. In: HALÍŘOVÁ/LARVOVÁ 2000, 11–12
- BÍLEK 1907, 278 — František BÍLEK: O stavbě budoucího chrámu v nás. In: Nový život XII, 1907, 276–280
- BÍLEK 1992 — František BÍLEK: Jak mi dřeva povídala. Brno 1992
- BÍLEK 1996 — František BÍLEK: Stavba budoucího chrámu v nás. Praha 1996
- BRAUNEROVÁ 1897 — Zdenka BRAUNEROVÁ: Úvod k Bílkovým „Modlitbám“. In: MAREK 1948, 195–205
- BRAUNEROVÁ 1900 — Zdenka BRAUNEROVÁ: František Bílek. In: Volné směry IV, č. 4, 1900, 113–134
- BREGANTOVÁ 2000 — Polana BREGANTOVÁ: Výstavy Františka Bílka. In: HALÍŘOVÁ/LARVOVÁ 2000, 417–418
- BŘEZINA 1904 — Otokar BŘEZINA: Neděle svatodušní. 1904. Citováno podle VOJVODÍK 2000, 179
- BŘEZINA 1907 — Otokar BŘEZINA: Smysl boje. In: Volné směry XI, 1907, 3–5. Citováno podle MRÁZOVÁ 1986, 40
- CIRLOT 1962 — J. E. CIRLOT: A Dictionary of Symbols. London 1962. Citováno podle WITTLICH 2000, 28
- ČORNEJ/PRAHL 1993 — Petr ČORNEJ/Roman PRAHL: Čechy a Evropa v kultuře 19. století (sborník symposia pořádaného Národní galerií v Praze a Ústavem pro českou a světovou literaturu ČSAV v rámci Smetanových dnů v Plzni ve dnech 22.-24. března 1990). Praha 1993
- DEML 1920 — Jakub DEML: Slovo o díle Františka Bílka. In: Volné směry XXI, 1921-1922, 225–248
- ELIADE 1996 — M. ELIADE: Dějiny náboženského myšlení II. Praha 1996. Citováno podle WITTLICH 2000, 29
- HALÍŘOVÁ/LARVOVÁ 2000 — Marie HALÍŘOVÁ/Hana LARVOVÁ (ed.): František Bílek. 1872 – 1941 (kat. výst.). Praha 2000
- CHALUPNÝ 1970 — Emanuel CHALUPNÝ: František Bílek. Tvůrce a člověk. České Budějovice 1970
- KOVÁRNA 1941 — František KOVÁRNA: František Bílek. Praha 1941
- KREUZZIEGER 2000 — Milan KREUZZIEGER: Chrám zasvěcenců a viditelná znamení Františka Bílka. Grafické listy F. Bílka. In: HALÍŘOVÁ/LARVOVÁ 2000, 219–230
- LARVOVÁ 2000 — Hana LARVOVÁ: František Bílek a pozdní symbolisté. In: HALÍŘOVÁ/LARVOVÁ 2000, 83–99
- MAREK 1948 — J. R. MAREK: Básník a sochař. Dopisy Julia Zeyera a Františka Bílka z let 1896–1901. Praha 1948
- MASARYK 1898 — FRA LORENZO (T.G.MASARYK), Naše doba 1898, s. 444–445. Citováno podle PRAHL 1993, 35–36

- MASARYK 1915 — Tomáš Garrigue MASARYK: Projev na oslavách 500. výročí Husovy smrti v Ženevě 6. července 1915. In: MIKULECKÁ/NETUŠIL, 2000, 9
- MIKULECKÁ/NETUŠIL, 2000 — Milena MIKULECKÁ/Lubomír NETUŠIL: František Bílek v Církvě československé husitské. Praha 2000
- MILDOVÁ-BÍLKOVÁ s.d., nepag. — Berta MILDOVÁ-BÍLKOVÁ: Cesta za Kristem. s.l., s.d. (Strojopis, Archiv Galerie hlavního města Prahy, Karton 26)
- MRÁZOVÁ 1986 — Marcela MRÁZOVÁ: František Bílek. Výbor z díla. (kat. výst.) Praha 1986
- MRÁZOVÁ 1996 — Marcela MRÁZOVÁ: Bílkova stavba budoucího chrámu v nás. In: BÍLEK 1996, 80–109
- MRÁZOVÁ 2000 — Marcela MRÁZOVÁ: Život a dílo Františka Bílka. Chronologický přehled. In: HALÍŘOVÁ/LARVOVÁ 2000, 315–349
- NEUMANN 1898 — N (Stanislav NEUMANN): Několik slov nekatolíka k umění Františka Bílka. Nový kult VII, leden-únor 1898, č. 3, 85. Citováno podle PRAHL 1993, 34 Nový zákon. Praha 1989
- POKORNÁ/JANÁKOVÁ 1992 — Z. POKORNÁ/J. JANÁKOVÁ (ed.): Sigismund Bouška Františku Bílkovi. Korespondence 1895–1916. Praha 1992. Citováno podle WITTLICH 2000, 23 - 24
- PRAHL 1993 — Roman PRAHL: Podobenství a metafora v Bílkově „Podobenství velkého západu Čechů“. In: ČORNEJ/PRAHL 1993, 33–40
- RAKUŠANOVÁ 2007 — Marie RAKUŠANOVÁ (ed.): Křičte ústa! Předpoklady expresionismu (kat. výst.). Praha 2007
- ROYT 2007 — Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie. Praha 2007
- SVOBODOVÁ 1998 — Libuše SVOBODOVÁ: Cesta Františka Bílka. Praha 1998
- URBAN 2000 — Otto M. URBAN: František Bílek a idea dekadence. In: HALÍŘOVÁ/LARVOVÁ 2000, 41-58
- VOJVODÍK 2000 — Josef VOJVODÍK: Mezi kultem umění a mýtem života: tvůrčí dialog Otokara Březiny a Františka Bílka. In: HALÍŘOVÁ/LARVOVÁ 2000, 141 – 180
- VYBÍRAL 2000 — Jindřich VYBÍRAL: Obnova architektury v díle Františka Bílka. In: HALÍŘOVÁ/LARVOVÁ 2000, 261–285
- WITTLICH 1982 — Petr WITTLICH: Česká secese. Praha 1982
- WITTLICH 1997a — Petr WITTLICH (ed.): Důvěrný prostor/Nová dálka. Praha 1997
- WITTLICH 1997b — Petr WITTLICH: Česká dálka. In: WITTLICH 1997a, 9–133
- WITTLICH 2000 — Petr WITTLICH: Chvilé Blesku. František Bílek a české umění. In: HALÍŘOVÁ/LARVOVÁ 2000, 15-33
- WITTLICH 2007 — Petr WITTLICH: Tíseň těla. In: RAKUŠANOVÁ 2007, 9–29
- ZEMÁNEK 2003a — Jiří ZEMÁNEK (ed.): Ejhle světlo (kat. výst.). Brno 2003
- ZEMÁNEK 2003b, 51 — Jiří Zemánek: Ehle světlo. Záblesky „vnitřního světla“. In: ZEMÁNEK 2003a

Přílohy



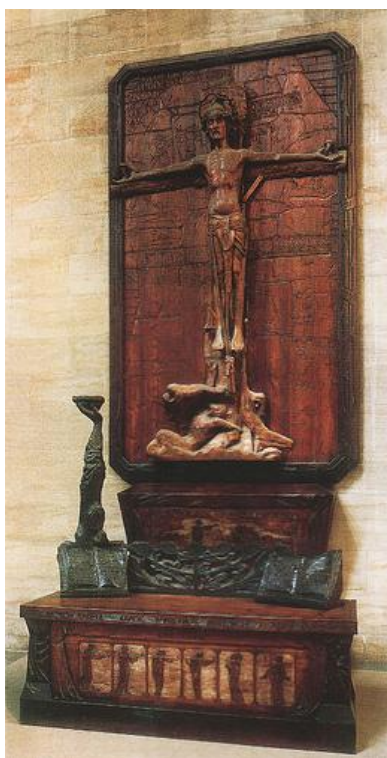
1. **Jakub Schikaneder: Vražda v domě**, 1890, olej, plátno, 203 x 321 cm. Národní galerie v Praze



2. **František Bílek: Golgota – Hora lebek**, 1892, sádra, drát, provázek, 88 x 60 x 46 cm. Galerie hlavního města Prahy



3. František Bílek: Orba je naší viny trest, 1892, bronz, 32 x 100 x 42,5 cm. Galerie hlavního města Prahy



4. František Bílek: Oltář s Ukřižovaným, 1896-1899, dřevo-lípa, 700 x 250 cm. Katedrála sv. Víta, severní loď, Praha



5. František Bílek: Ukřižovaný, 1896, uhel papír na plátně, 212 x 145 cm. Galerie hlavního města Prahy



6. František Bílek: Studie hlavy Krista k Ukřižovanému, 1896, patinovaná sádra, 142 x 128 cm. Galerie hlavního města Prahy



7. František Bílek: Ukřižovaný, 1897 , dřevo-javor, moření, 56 x 34 cm. Galerie hlavního města Prahy



8. František Bílek: Adam a Eva, 1921, patinování, dřevo-dub, v. 95 cm. Galerie hlavního města Prahy



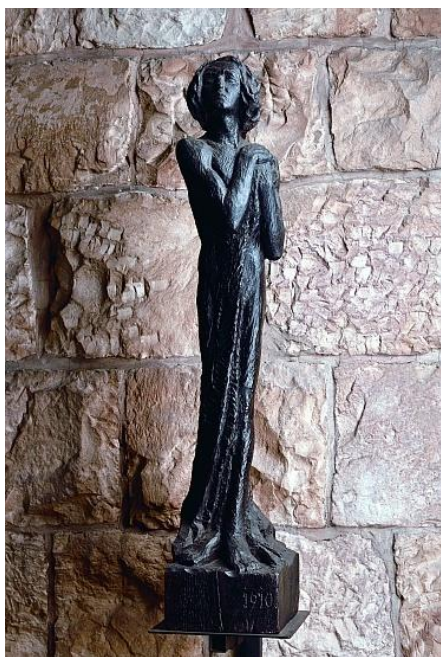
9. Královský portál katedrály v Chartres (detail), 1145–1155



**10. František Bílek: Strom, jenž bleskem zasažen, po věky hořel, 1901, sádra, v. 89 cm.
Galerie hlavního města Prahy**



11. František Bílek: Úžas, 1907, mořený buk, v. 320 cm. Národní galerie v Praze



12. František Bílek: Krása mládí ve svém boji, 1910, dřevo-javor, v. 80 cm. Galerie hlavního města Prahy



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



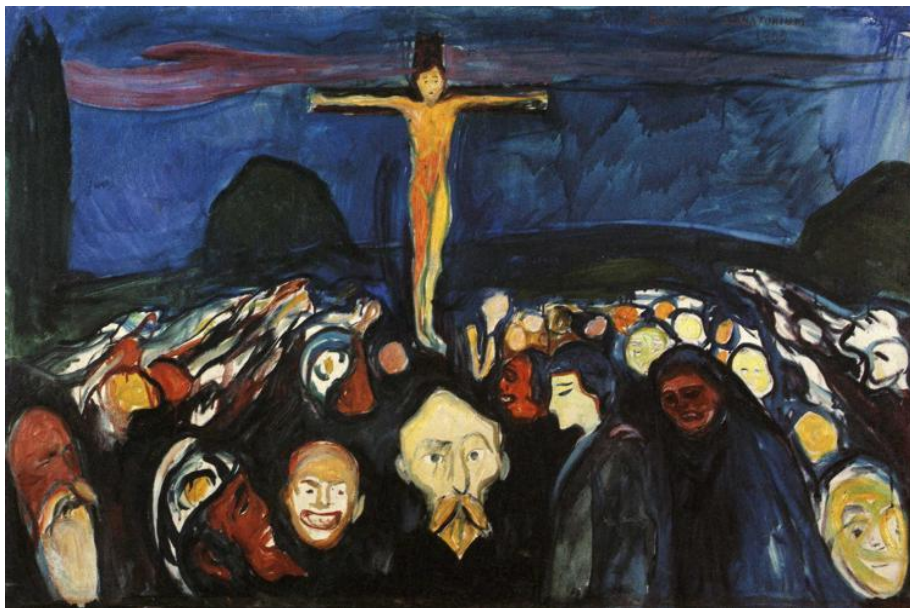
14. František Bílek: Výklad slova Madona, 1897, reliéf, sádra černě kolorovaná na dřevě 153 x 93 cm. Národní galerie v Praze



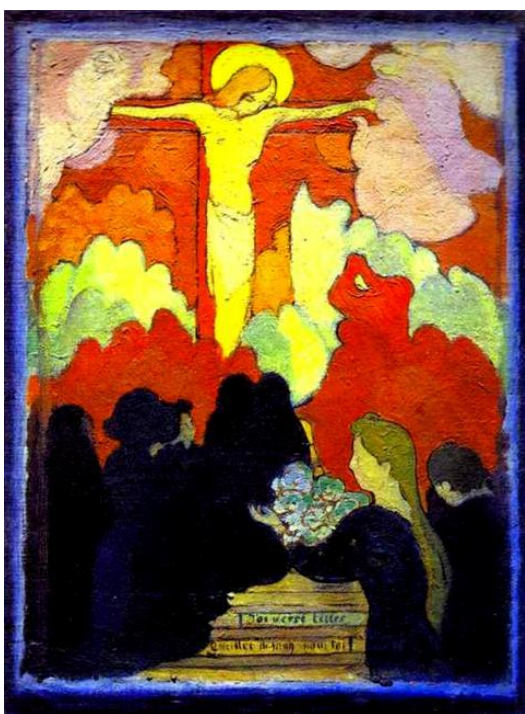
15. František Bílek: Matko!, 1899, kresba uhlím, karton, 139 x 83 cm. Národní galerie v Praze



16. František Bílek: Orba křížem, 1900, dřevo-lípa, deska, 27 x 65 x 121 cm. Galerie hlavního města Prahy



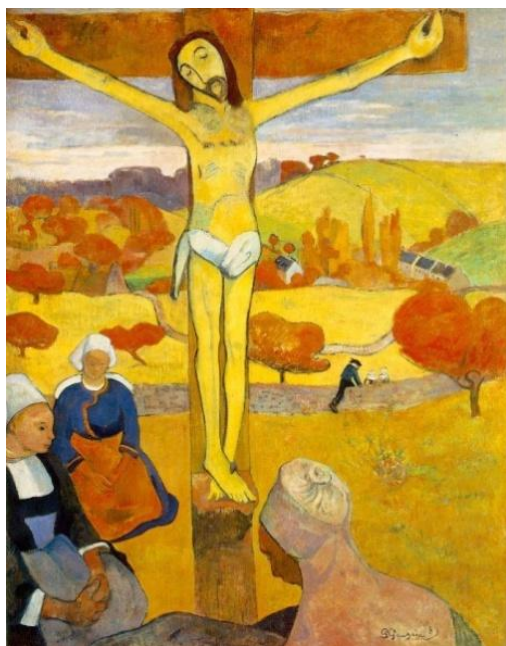
17. Edvard Munch: Golgota, 1900, olej, plátno, 80 x 120 cm, Munch-museet, Oslo



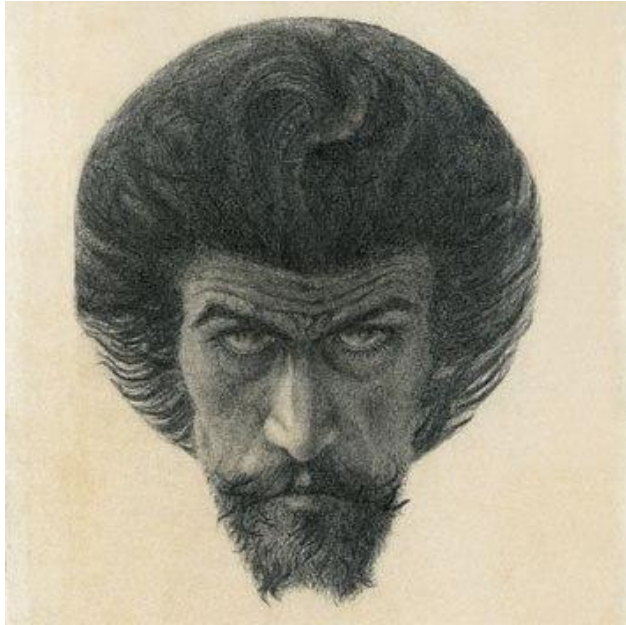
18. Maurice Denis: Oběť na Kalvarii, kolem 1890



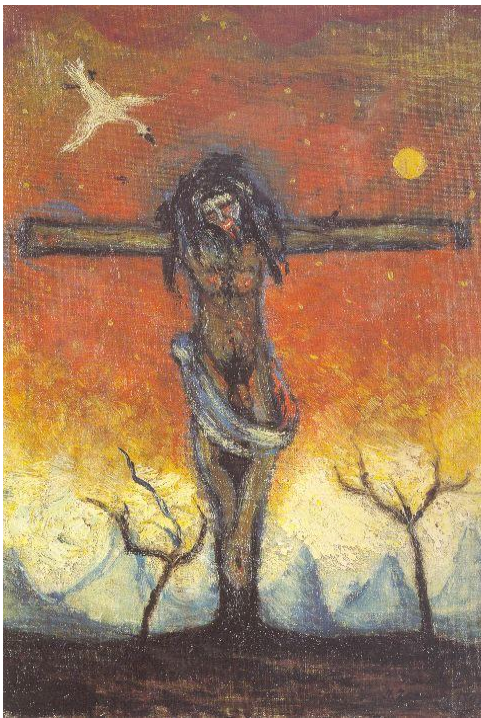
19. Paula Ranson: **Kristus a Buddha**, 1890 – 1892



20. Paul Gauguin: **Žlutý Kristus**, 1889



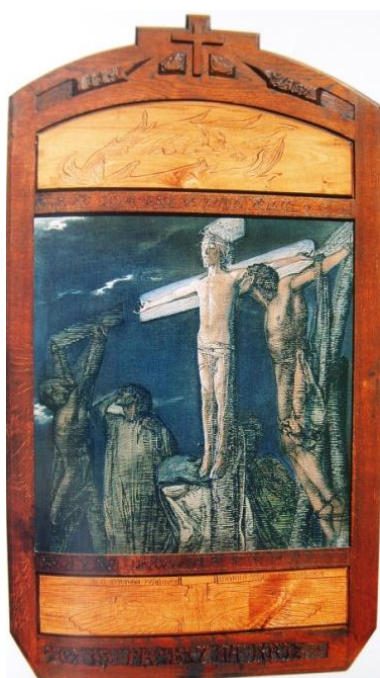
21. Karel Hlaváček: Můj Kristus, 1897, kresba tužkou, 24,2 X 21,2 cm. Památník národního písemnictví, Praha



22. Jan Zrzavý: Antikrist, 1908, olej, plátno, 36 x 26 cm. Národní galerie v Praze



23. Bohumil Kubišta: Svatý Šebestián, 1912, olej, plátno, 98 x 74,5 cm. Národní galerie v Praze



24. František Bílek: Křížová cesta, 11. zastavení, 1905-1906, dřevorezba, tempera, plátno, 165 x 96 cm. Kostel Povýšení sv. Kříže, Prostějov



25. František Bílek: *Míra*, 1917, dřevo-lípa, patinování, v. 82 cm. Galerie hlavního města Prahy



26. František Bílek: *Slyšíme, jak modlí se Tvá vůle na kříži*, 1931. Galerie hlavního města Prahy



27. František Bílek: Golgota – Hora lebek (detail), 1892, bronzový odlitek. Rozptylová louka Zbraslav



28. František Bílek: Golgota – Hora lebek (detail), 1892, bronzový odlitek. Rozptylová louka Zbraslav



29. František Bílek: Golgota – Hora lebek (detail), 1892, bronzový odlitek. Rozptylová louka Zbraslav



30. František Bílek: Snění z kříže, 1902, pálená černá hlína, 25 x 44 cm. Galerie hlavního města Prahy



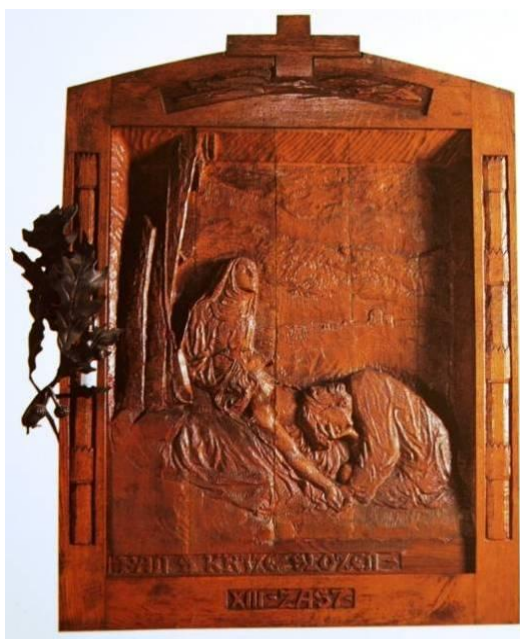
31. František Bílek: Jak paprsek Slunce na dřevě života umíral, 1899, kresba uhlem, papír, 195 x 84,5 cm. Národní galerie v Praze



32. František Bílek, Madona, 1901, reliéf, dřevo-lípa, 132,5 x 31,5 cm. Galerie hlavního města Prahy



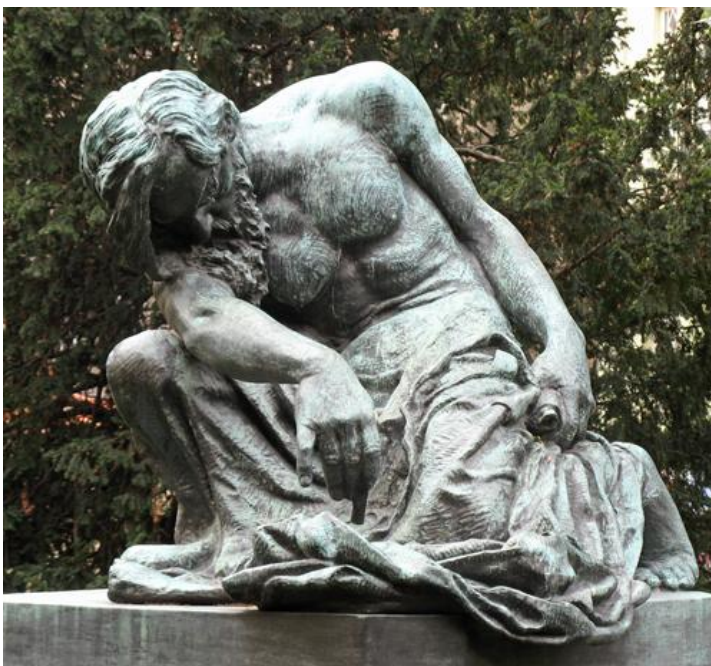
33. František Bílek: Korouhev v babickém kostele, 1932. Listy Otokara Březiny Jakubu Demlovi, Památník národního písemnictví



34. František Bílek: Křížová cesta, 13. zastavení, 1910-1919, dřevořezba, 100 x 130 cm. Kostel sv. Bartoloměje v Kolíně



35. František Bílek: Potopa, 1902–1903, suchá černá hlína, v. 34 cm. Galerie hlavního města Prahy



36. František Bílek: Mojžíš, 1905 (2. odlitek, osazen r. 1947), bronz, v. 120 cm. Praha, Pařížská ulice.



37. August Rodin: Victor Hugo, 1909, bronz. Rue de Varenne, Paříž



38. František Bílek: Tanec kol zlatého telete, 1903, pálená hnědá hlína, 65 x 80 x 55 cm, Galerie hlavního města Prahy



39. František Bílek: Prorok Isaiáš, 1905, pálená hlína, v. 42,5 cm. Národní galerie v Praze



40. František Bílek: Esdráš, 1903, pálená černá hlína, v. 40 cm. Galerie hlavního města Prahy



41. František Bílek: Ezechielovo běda, 1921, dřevo, v. 99 cm



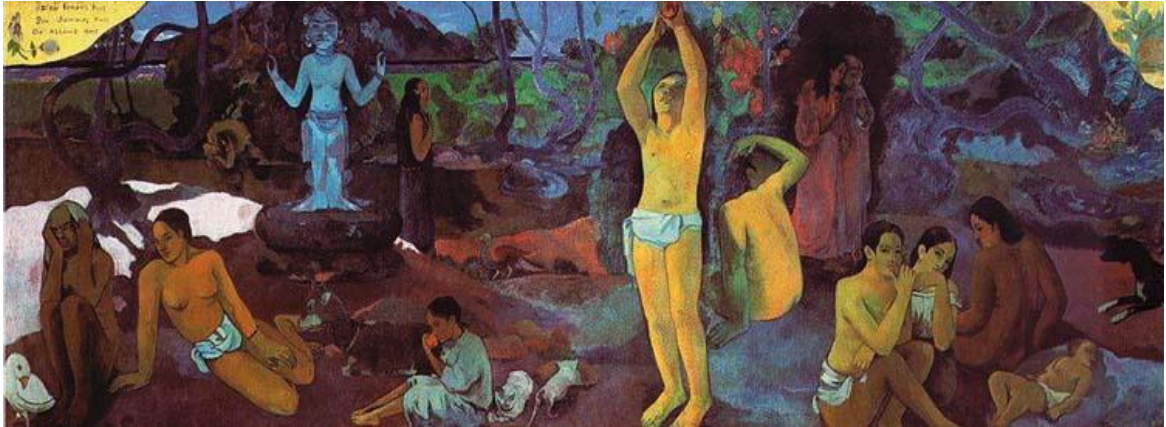
42. František Bílek, Slepci, 1901, kresba uhlem, papír, 104,8 x 79,6 cm. Galerie hlavního města Prahy



43. František Bílek: Slepí, 1901, pálená hlína, v. 56,5, Národní galerie v Praze



44. František Bílek: Slepí, 1902, sádra, 110 x 40 cm, Galerie hlavního města Prahy



45. Paul Gauguin: Odkud přicházíme? Kdo jsme? Kam jdeme?, 1897. Museum of Fine Arts, Boston



46. František Bílek: Vím, 1928, patinování, dřevo-lípa, 58,8 x 28 cm



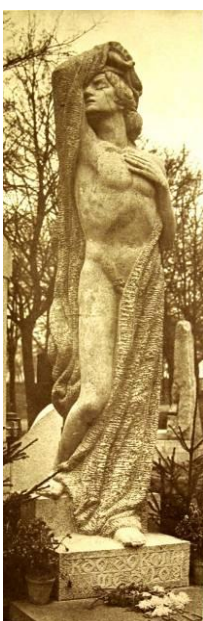
47. František Bílek: Zarůstání do stromu bratří, 1903 (z cyklu Život), keramický kachel, barevná glazura, 115 x 50 x 30 cm. Galerie hlavního města Prahy



48. František Bílek: Skica k Úžasu, 1907, uhel, papír, 64,5 x 50,2 cm. Galerie hlavního města Prahy



49. František Bílek: Jak neomezeno jest naše království, 1912–1913, dřevo, v. 93 cm (bez podstavce). Oblastní galerie v Liberci



50. František Bílek: Kdo dokoná mé dílo?, 1927, slivenecký mramor, v. 300 cm. Náhrobek MUDr. Kamila Lhotáka, Olšanské hřbitovy, Praha



51. František Bílek: Jak doba modeluje svého básníka, 1901, hlína, patinování, 52 x 63 cm. Galerie hlavního města Prahy



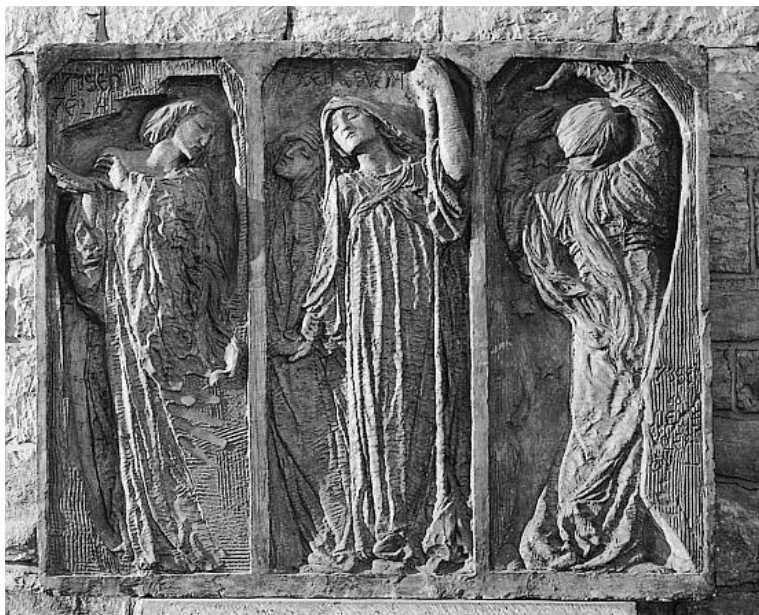
52. František Bílek: Tvůrce a jeho sestra bolest, 1932, bronz, v. 200 cm. Náhrobek Otokara Březiny. Jaroměřice nad Rokytnou



53. František Bílek: Lkající anděl u kříže, kol. 1902, keramický kachel, glazura, 67 x 54 cm. Galerie hlavního města Prahy



54. František Bílek: Krišna, 1904, dřevo-lípa, v. 125 cm. Národní galerie v Praze



55. František Bílek: Tíseň od těla, světa a klenby nebes, 1908, patinování, sádra, 104 x 130 cm. Galerie hlavního města Prahy



56. František Bílek: Můj tatínek, 1898, dřevo-dub, kmen stromu, 70 x 37 cm. Národní galerie v Praze



57. František Bílek: Moje matka, 1899, reliéf, dřevo-olše, 20 x 68 cm. Galerie hlavního města Prahy



58. František Bílek: Místa harmonie a smíření, 1900, uhl, papír, 102 x 191 cm. Galerie hlavního města Prahy



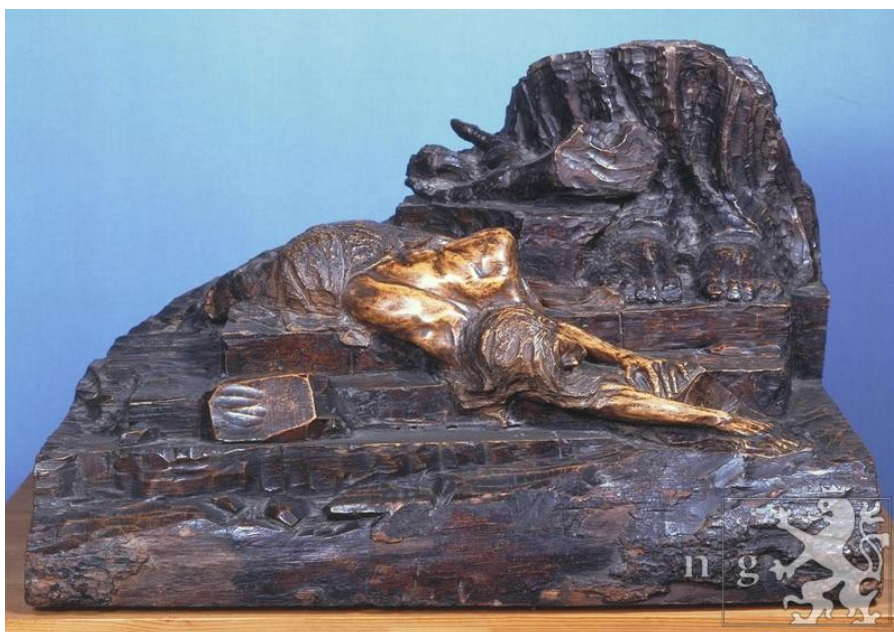
59. František Bílek: Skica ke Stromu, jenž bleskem zasažen, po věky hořel, 1900-1901, sádra, v. 33 cm. Galerie hlavního města Prahy



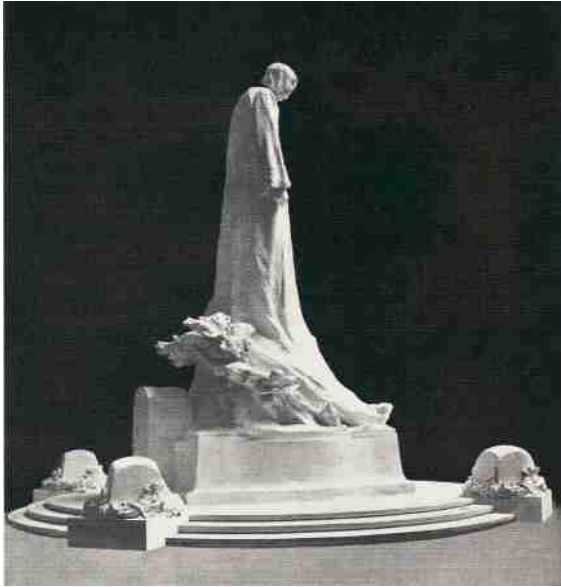
60. František Bílek: Jan Hus, nedat. (model pomníku), sádra, v. 350 cm. Galerie hlavního města Prahy



61. Ladislav Šaloun: Vítězný návrh Husova pomníku z 2. soutěže, 1900



62. František Bílek: Podobenství velkého západu Čechů, 1898, dřevo mořené šelakované, 52 x 80 x 53,5. Národní galerie v Praze



63. Stanislav Sucharda a Jan Kotěra: Vyučels nad bahno, soutěžní návrh Husova pomníku, 1900



64. František Bílek: Petr Chelčický, kámen. Husův sbor církve československé husitské, České Budějovice



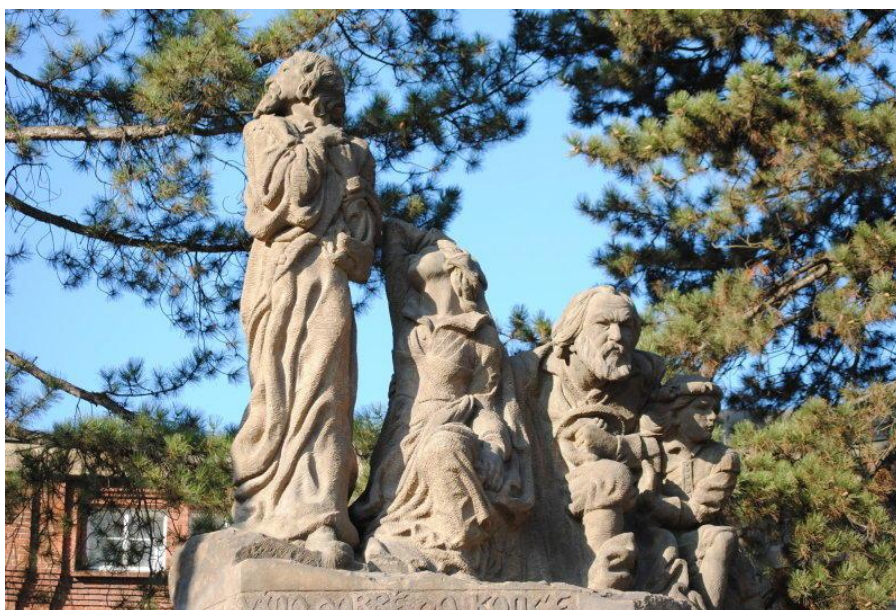
65. František Bílek: Petr Chelčický (detail), 1924, dřevo. Galerie hlavního města Prahy



66. František Bílek: Uštvaný a kaceřovaný, 1925, dřevo-topol, v. 65 cm. Galerie hlavního města Prahy



67. František Bílek: Jan Žižka z kalicha (pomník), návrh 1912, provedení J. Zeleným 1946, kámen, pískovcový podstavec, v. 400 cm. Honbice



68. František Bílek: J. A. Komenský loučící se s vlastí, 1915–1926, kámen, v. 360 cm (včetně podstavce). Zahrada Bílkovy vily, Praha 6



69. František Bílek: Jeroným pražský, reliéf. Husův sbor, Náchod



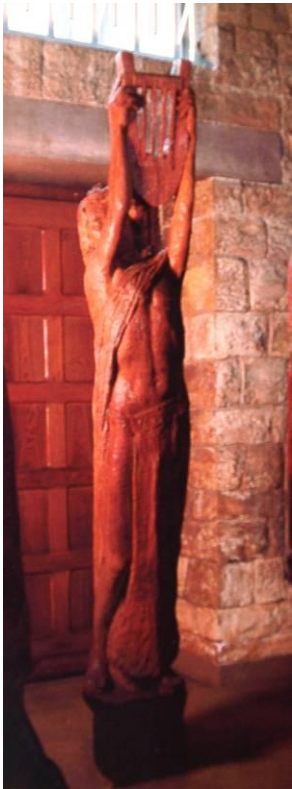
70. František Bílek: Jan Blahoslav (pomník), 1923, kámen (pískovec), výška figury 350 cm. Přerov



**71. František Bílek: Národní pomník - sousoší s architekturou, 1907, sádra, 88 x 355 cm.
Galerie hlavního města Prahy**



**72. František Bílek: Budoucí dobyvatelé (v popředí postava Uvědoměleho), 1931–1937.
Galerie hlavního města Prahy**



73. František Bílek, Tvůrce, (1933–1934). Galerie hlavního města Prahy

Seznam vyobrazení

Fotografie:

1. Jakub Schikaneder: Vražda v domě, 1890, olej, plátno, 203 x 321 cm. Národní galerie v Praze. Foto: http://ng.bach.cz/ces/extdoc/0932E491/001111D9/9C7D84F8/38204827_LX.jpg

2. František Bílek: Golgota – Hora lebek, 1892, sádra, drát, provázek, 88 x 60 x 46 cm. Galerie hlavního města Prahy. Foto: <http://www.ghmp.cz/obrazky/sbirky/load.php?path=P-1403.jpg>

3. František Bílek: Orba je naší viny trest, 1892, bronz, 32 x 100 x 42,5 cm. Galerie hlavního města Prahy. Foto: <http://www.ghmp.cz/obrazky/sbirky/load.php?path=P-1453.jpg>

4. František Bílek, Oltář s Ukřižovaným, 1896-1899, dřevo-lípa, 700 x 250 cm. Katedrála sv. Víta, severní loď, Praha. Foto: <http://www.flickr.com/photos/calypsospots/3213456538/in/set-72157612747079031>

5. František Bílek: Ukřižovaný, 1896, uhel papír na plátně, 212 x 145 cm. Galerie hlavního města Prahy
Foto: http://www.ghmp.cz/sbirky/sbirkyvystup.php?art_id=7068

6. František Bílek: Studie hlavy Krista k Ukřižovanému, 1896, patinovaná sádra, 142 x 128 cm. Galerie hlavního města Prahy. Foto: http://www.ghmp.cz/sbirky/sbirkyvystup.php?art_id=7092

7. František Bílek, Ukřižovaný, 1897, dřevo-javor, moření, 56 x 34 cm. Galerie hlavního města Prahy
Foto: http://www.ghmp.cz/sbirky/sbirkyvystup.php?art_id=7102

8. František Bílek: Adam a Eva, 1921, patinování, dřevo-dub, v. 95 cm. Galerie hlavního města Prahy. Foto: <http://www.ghmp.cz/obrazky/sbirky/load.php?path=P-490.jpg>

9. Královský portál katedrály v Chartres (detail), 1145–1155. Foto: <http://www.flickr.com/photos/biron-philippe/4300659757/>

10. František Bílek: Strom, jenž bleskem zasažen, po věky hořel, 1901, sádra, v. 89 cm. Galerie hlavního města Prahy. Foto: <http://www.ghmp.cz/obrazky/sbirky/load.php?path=P-457.jpg>

11. František Bílek: Úžas, 1907, mořený buk, v. 320 cm. Národní galerie v Praze. Foto: <http://www.flickr.com/photos/calypsospots/3213459890/in/set-72157612747079031>

12. František Bílek: Krása mládí ve svém boji, 1910, dřevo-javor, v. 80 cm. Galerie hlavního města Prahy. Foto: <http://www.ghmp.cz/obrazky/sbirky/load.php?path=P-871.jpg>

13. František Bílek: Hlava Ukřižovaného, 1898, sádra, v. 32 cm. Galerie hlavního města Prahy. Foto: <http://www.ghmp.cz/obrazky/sbirky/load.php?path=P-1412.jpg>

14. František Bílek: Výklad slova Madona, 1897, reliéf, sádra černě kolorovaná na dřevě 153 x 93 cm. Národní galerie v Praze. Foto: <http://www.flickr.com/photos/calypsospots/3212613445/in/set-72157612747079031>

16. František Bílek: Orba křížem, 1900, dřevo-lípa, deska, 27 x 65 x 121 cm. Galerie hlavního města Prahy. Foto: <http://www.ghmp.cz/obrazky/sbirky/load.php?path=P-720.jpg>

17. Edvard Munch: Golgota, 1900, olej, plátno, 80 x 120 cm, Munch-museet, Oslo. Foto: <http://www.abcgallery.com/M/munch/munch116.html>

18. Maurice Denis: Obět' na Kalvarii, kolem 1890. Foto: http://www.artbible.net/3JC/-Mat-27,32_Crucifixion/slides/19%20DENIS%20CRUCIFIXION.html

19. Paula Ranson: Kristus a Buddha, 1890 – 1892. Foto: http://www.artst.org/nabis/paul_ranson

20. Paul Gauguin: Žlutý Kristus, 1889. Foto: <http://www.worldart.com.au/images/paul-gauguin-yellow-christ1.jpg>

21. Karel Hlaváček: Můj Kristus, 1897, kresba tužkou, 24,2 X 21,2 cm. Památník národního písemnictví, Praha. Foto: <http://www.creativoas.cz/jan-zrzavy.php>

22. Jan Zrzavý: Antikrist, 1908, olej, plátno, 36 x 26 cm, Národní galerie v Praze. Foto: <http://www.creativoas.cz/jan-zrzavy.php>

23. Bohumil Kubišta: Svatý Šebestián, 1912, olej, plátno, 98 x 74,5 cm. Národní galerie v Praze. Foto: <http://82.114.195.35:90/ProjektModerniUmeni/Kubismus%20obr%C3%A1zky/%C4%8D.%2052,%20B.%20Kubi%C5%A1ta,%20Sv.%20C5%A0ebesti%C3%A1n,%201912,%20NG%20Praha,%20D%C4%9Bjiny%20C4%8CVU%20IV-1,%20s.%20268.jpg>

25. František Bílek: Míra, 1917, dřevo-lípa, patinování, v. 82 cm. Galerie hlavního města Prahy. Foto: http://www.ghmp.cz/sbirky/sbirkyvystup.php?art_id=7087

26. František Bílek: Slyšíme, jak modlí se Tvá vůle na kříži, 1931. Galerie hlavního města Prahy. Foto: Galerie hl. m. Prahy, archiv Bílkova vila

27. František Bílek: Golgota – Hora lebek, 1892 (detail), bronzový odlitek. Foto: archiv Galerie hl. m. Prahy, Bílkova vila

28. František Bílek: Golgota – Hora lebek, 1892 (detail), bronzový odlitek. Foto: archiv Galerie hl. m. Prahy, Bílkova vila

29. František Bílek: Golgota – Hora lebek, 1892 (detail), bronzový odlitek. Rozptylová louka Zbraslav. Foto: archiv Galerie hl. m. Prahy, Bílkova vila

32. František Bílek, Madona, 1901, reliéf, dřevo-lípa, 132,5 x 31,5 cm. Galerie hlavního města Prahy. Foto: <http://www.ghmp.cz/obrazky/sbirky/load.php?path=P-721.jpg>

36. František Bílek: Mojžíš, 1905 (2. odlitek, osazen r. 1947), bronz, v. 120 cm. Praha, Pařížská ulice. Foto: http://www.artmuseum.cz/reprodukce2.php?dilo_id=4854

3774. August Rodin: Victor Hugo, 1909, bronz. Rue de Varenne, Paříž. Foto: <http://www.ipernity.com/doc/bernard-petit34/6160407>

38. František Bílek: Tanec kol zlatého telete, 1903, pálená hnědá hlína, 65 x 80 x 55 cm, Galerie hlavního města Prahy. Foto: <http://www.ghmp.cz/obrazky/sbirky/load.php?path=P-1418.jpg>

39. František Bílek: Prorok Isaiáš, 1905, pálená hlína, v. 42,5 cm. Národní galerie v Praze. Foto: http://ng.bach.cz/ces/extdoc/2E349281/000E11DC/09E78299/84177F2B_LX.jpg

43. František Bílek: Slepci, 1901, pálená hlína, v. 56,5 cm. Národní galerie v Praze. Foto: http://ng.bach.cz/ces/extdoc/2E349281/000E11DC/09EA8299/115970C6_LX.jpg

44. František Bílek: Slepci, 1902, sádra, 110 x 40 cm. Galerie hlavního města Prahy. Foto: <http://www.ghmp.cz/obrazky/sbirky/load.php?path=P-1437.jpg>

45. Paul Gauguin: Odkud přicházíme? Kdo jsme? Kam jdeme?, 1897. Museum of Fine Arts, Boston. Foto z: <http://82.114.195.35:90/ProjektModerniUmeni/19.stolet%C3%AD/POSTIMPRESIONISMUS/27.%20Paul%20GAUGUIN%20Odkud%20p%C5%99ich%C3%A1z%C3%ADme%20Kdo%20Jsme%20Kam%20jdeme.jpg>

46. František Bílek: Vím, 1928, dřevo-lípa, 58,5 x 28 x 57,5 cm. Galerie hlavního města Prahy. Foto: <http://www.ghmp.cz/obrazky/sbirky/load.php?path=P-16.jpg>

47. František Bílek: Zarůstání do stromu bratří, 1903 (z cyklu Život), keramický kachel, barevná glazura, 115 x 50 x 30 cm. Galerie hlavního města Prahy. Foto: <http://www.ghmp.cz/obrazky/sbirky/load.php?path=P-722.jpg>

48. František Bílek: Skica k Úžasu, 1907, uhel, papír, 64,5 x 50,2 cm. Galerie hlavního města Prahy. Foto z: <http://www.ghmp.cz/obrazky/sbirky/load.php?path=K-813.jpg>

49. František Bílek: Jak neomezeno jest naše království, 1912–1913, dřevo, v. 93 cm (bez podstavce). Oblastní galerie v Liberci. Foto: http://www.citem.cz/promus11/index.php?page=catalogue&table=9¶ms=0%7C8%3B1%3B%7C0%3B1%3B'4LG'%3B0%3B&promus_id_a=133829&connection_field=promus_id_a&offset=7&savedPrevId=198&recsId=&select_checked=

- 51. František Bílek: Jak doba modeluje svého básníka**, 1901, hlína, patinování, 52 x 63 cm. Galerie hlavního města Prahy. Foto: <http://www.ghmp.cz/obrazky/sbirky/load.php?path=P-1426.jpg>
- 54. František Bílek: Křišna**, 1904, dřevo-lípa, v. 125 cm. Národní galerie v Praze. Foto: http://ng.bach.cz/ces/extdoc/2E349281/000E11DC/09E78299/8A2EC113_LX.jpg
- 55. František Bílek: Tiseň od těla, od světa a od nebe klenby**, 1909, sádra, 107 x 130 cm. Galerie hlavního města Prahy. Foto: <http://www.ghmp.cz/obrazky/sbirky/load.php?path=P-496.jpg>
- 56. František Bílek: Můj tatínek**, 1898, dřevo-dub, kmen stromu, 70 x 37 cm. Národní galerie v Praze. Foto: http://ng.bach.cz/ces/extdoc/2E349281/000E11DC/09E78299/7DF91632_LX.jpg
- 57. František Bílek: Moje matka**, 1899, reliéf, dřevo-olše, 20 x 68 cm. Galerie hlavního města Prahy. Foto: <http://www.ghmp.cz/obrazky/sbirky/load.php?path=P-719.jpg>
- 58. František Bílek: Místa harmonie a smíření**, 1900, kresba uhlem, karton na plátně, 191 x 102,5 cm. Galerie hlavního města Prahy. Foto: <http://www.ghmp.cz/obrazky/sbirky/load.php?path=K-96.jpg>
- 60. František Bílek: Jan Hus**, nedat. (model pomníku), sádra, v. 350 cm. Galerie hlavního města Prahy. Foto: <http://www.ghmp.cz/obrazky/sbirky/load.php?path=P-442.jpg>
- 61. Ladislav Šaloun: Vítězný návrh Husova pomníku z 2. soutěže**, 1900. Foto: http://www.getsemany.cz/files/images/03_Saloun1.jpg
- 62. František Bílek: Podobenství velkého západu Čechů**, 1898, dřevo mořené šelakované, 52 x 80 x 53,5. Národní galerie v Praze. Foto: http://ng.bach.cz/ces/extdoc/09A77C85/001111D9/9C76901D/5BD1C18C_LX.jpg
- 63. Stanislav Sucharda a Jan Kotěra: Vypučels nad bahno, soutěžní návrh Husova pomníku**, 1900. Foto: <http://www.getsemany.cz/node/2757>
- 66. František Bílek: Uštvaný a kaceřovaný**, 1925, dřevo-topol, v. 65 cm. Galerie hlavního města Prahy. Foto: http://www.vesmir.cz/files/obr/nazev/1999_214_01.jpg/type/html
- 67. František Bílek: Jan Žižka z kalicha (pomník)**, návrh 1912, provedení J. Zeleným 1946, kámen, pískovcový podstavec, v. 400 cm. Honbice. Foto z: <http://www.roman-smisek.cz/honbice/jan-zizka-nebo-snad/>
- 68. František Bílek: J. A. Komenský loučící se s vlastní**, 1915–1926, kámen, v. 360 cm (včetně podstavce). Zahrada Bílkovy vily, Praha 6. Foto: http://www.hofmann.estranky.cz/fotoalbum/bilek-frantisek/bilk.vila_po_rekonstrukci.-.html

70. František Bílek: Jan Blahoslav (pomník), 1923, kámen (pískovec), výška figury 350 cm. Přerov. Foto:

<http://www.mu-prerov.cz/redakce/tisk.php?lanG=cs&clanek=591&slozka=589&xsekce=590&>

75. František Bílek: Národní pomník - sousoší s architekturou, 1907, sádra, 88 x 355 cm. Galerie hlavního města Prahy. Foto:

<http://www.ghmp.cz/obrazky/sbirky/load.php?path=P-453.jpg>

Reprodukce:

15. František Bílek: Matko!, 1899, kresba uhlím, karton, 139 x 83 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: HALÍŘOVÁ/LARVOVÁ 2000, 31

24. František Bílek: Křížová cesta, 11. zastavení, 1905-1906, dřevořezba, tempera, plátno, 165 x 96 cm. 13. Kostel Povýšení sv. Kříže, Prostějov. Reprodukce z: HALÍŘOVÁ/LARVOVÁ 2000, 73

30. František Bílek: Snětí z kříže, 1902, pálená černá hlína, 25 x 44 cm. Galerie hlavního města Prahy. Reprodukce z: HALÍŘOVÁ/LARVOVÁ 2000, 103

31. František Bílek, Jak paprsek Slunce na dřevě života umíral, 1899, kresba uhlím, papír, 195 x 84,5 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: HALÍŘOVÁ/LARVOVÁ 2000, 65

33. František Bílek: Korouhev v babickém kostele, 1932. Listy Otokara Březiny Jakubu Demlovi, Památník národního písemnictví. Reprodukce z: HALÍŘOVÁ/LARVOVÁ 2000, 199

34. František Bílek: Křížová cesta, 13. zastavení, 1910-1919, dřevořezba, 100 x 130 cm. Kostel sv. Bartoloměje v Kolíně. Reprodukce z: HALÍŘOVÁ/LARVOVÁ 2000, 211

35. František Bílek: Potopa, 1902–1903, suchá černá hlína, v. 34 cm. Galerie hlavního města Prahy. Reprodukce z: HALÍŘOVÁ/LARVOVÁ 2000, 104

40. František Bílek: Esdráš, 1903, pálená černá hlína, v. 40 cm. Galerie hlavního města Prahy. Reprodukce z: HALÍŘOVÁ/LARVOVÁ 2000, 118

41 František Bílek: Ezechielovo běda, 1921, dřevo, v. 99 cm. Židovské muzeum v Praze. Reprodukce z: HALÍŘOVÁ/LARVOVÁ 2000, 254

42. František Bílek: Slepci, 1901, kresba uhlím, papír, 104,8 x 79,6 cm. Galerie hlavního města Prahy. Reprodukce z: HALÍŘOVÁ/LARVOVÁ 2000, 167

50. František Bílek: Kdo dokoná mé dílo?, 1927, slivenecký mramor, v. 300 cm. Náhrobek MUDr. Kamila Lhotáka, Olšanské hřbitovy, Praha. Reprodukce z: KOVÁRNA 1941, nepag.

52. František Bílek: Tvůrce a jeho sestra bolest, 1932, bronz, v. 200 cm. Náhrobek Otokara Březiny. Jaroměřice nad Rokytnou. Reprodukce z: KOVÁRNA 1941, nepag.

53. František Bílek: Lkající anděl u kříže, kol. 1902, keramický kachel, glazura, 67 x 54 cm. Galerie hlavního města Prahy. Reprodukce z: MRÁZOVÁ 1986

59. František Bílek: Skica ke Stromu, jenž bleskem zasažen, po věky hořel, 1900-1901, sádra, v. 33 cm. Galerie hlavního města Prahy. Reprodukce z: HALÍŘOVÁ/LARVOVÁ 2000, 25

64. František Bílek: Petr Chelčický, kámen. Husův sbor církve československé husitské, České Budějovice. Reprodukce z: MIKULECKÁ/NETUŠIL, 2000

65. František Bílek: Petr Chelčický (detail), 1924, dřevo. Galerie hlavního města Prahy. Reprodukce z: MRÁZOVÁ 1986

69. František Bílek: Jeroným pražský. Husův sbor, Náchod. Reprodukce z: MIKULECKÁ/NETUŠIL, 2000

72. František Bílek: Budoucí dobyvatelé (v popředí postava Uvědomělého), 1931–1937. Galerie hlavního města Prahy. Reprodukce z: HALÍŘOVÁ/LARVOVÁ 2000

73. František Bílek, Tvůrce, 1933–1934. Galerie hlavního města Prahy. Reprodukce z: HALÍŘOVÁ/LARVOVÁ 2000