

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Diplomová práce

Bc. Marie Filipcová

**POJETÍ BIBLICKÉ NARACE V ČESKÉM UMĚNÍ
OD KONCE 40. LET DO POČÁTKU
NORMALIZACE**

**THE CONCEPT OF THE BIBLICAL NARRATIVES IN THE
CZECH ART OF THE 20TH CENTURY FROM THE LATE 40TH
TO THE BEGINNING OF THE NORMALIZATION**

Vedoucí práce: doc. PhDr. Marie Klimešová, Ph.D.

2015

Poděkování:

Ráda bych zde poděkovala za vstříctnost a podnětné připomínky paní docentce Marii Klimešové, paní Věře Novákové za laskavé přijetí a za podporu svému manželovi a rodině.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem magisterskou diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Upozornění:

V práci jsou citovány některé autorské texty umělců, které nebyly jazykově ani gramaticky upravovány, aby byla zachována jejich autentičnost.

V Praze dne 14.8. 2015

podpis

ABSTRAKT

Tato práce se zabývá především specifiky českého umění v období komunistické totality. Hlavním cílem bylo, zaměřit se na umělce, kteří se vlivem okolností ocitli na okraji kulturní společnosti. S touto situací se ale smířili, protože se nechtěli zpronevřit přesvědčení a hodnotám, jež vyznávali. Zásadním společným bodem takto svobodné tvorby je výběr námětů. V našem případě se jedná o biblickou tematiku, která nejprve v 50. letech souvisela s vyrovnáním se s existencialistickými pocity. A později s hledáním výtvarného výrazu, který by obsahoval duchovní přesah. V první části se věnujeme ikonografickým paralelám. Ve druhé jednotlivým autorům a souvislostem, které určovaly jejich tvorbu. Skupinu autorů, zde tvoří ti, kteří se tematikou zabývali soustavněji. Patří mezi ně: Alén Diviš, Bohuslav Reynek, Ivan Sobotka, Věra Nováková, Mikuláš Medek, Jan Koblasa a Robert Piesen. Závěrem je připojeno pojednání týkající se soudobých filozofických tendencí, které jsou s tvorbou našich autorů spjaty.

The thesis mainly deals with the specifics of Czech art at the time of communist totality. The main objective was to focus on the artists who due to circumstances found themselves at the edge of a cultural society. They were reconciled with this situation as they refused to betray the beliefs and denominations they confessed. The fundamental common point of their artistic freedom is the choice of themes. In this case it is the biblical theme that was first associated in the fifties with coping with existentialist feelings. And later on with finding artistic expression; which would contain spiritual overlap. In the first part we follow up iconographic parallels. In the second part we deal with individual authors and contexts that determined their artistic creation. In the group of authors are those who are engaged systematically in themes. Among others A. Divis, B. Reynek, I. Sobotka, V. Novakova, M. Medek, J. Koblasa and R. Piesen. In conclusion there is a treatise on contemporary philosophical trends that are connected with creation of our authors.

KLÍČOVÁ SLOVA

Čeští umělci – umění 2 poloviny 20. století – biblické náměty – vnitřní tvorba – církevní zakázky – totalita

Czech artists – The art second mid 20th century – The biblical themes – inner creation – religious orders – totality

OBSAH

ÚVOD.....	6
1. SPOLEČNÉ NÁMĚTY.....	8
1.1. Starozákonní motivy.....	9
1.1.1. Jób – utrpení spravedlivého.....	9
1.1.2. Babylónské zajetí – zkoušky víry.....	16
1.1.3. Noe – záchrana světa.....	19
1.1.4. Jonáš – Boží vůle a lidské rozhodnutí.....	23
1.2. Novozákonní motivy.....	26
1.2.1. Pašije.....	29
1.2.2. Nástroje umučení – symboly.....	37
1.2.3. Ukřižovaný.....	39
2. AUTOŘI, DALŠÍ INSPIRACE A VÝVOJ JEJICH DÍLA.....	54
2.1. Pustevníci umění.....	54
2.1.1. Alén Diviš.....	54
2.1.2. Souvislosti: Diviš – Holan – Reynek.....	59
2.1.3. Bohuslav Reynek.....	60
2.2. Velikost jednoduchosti – Sorokin – Nováková – Sobotka.....	63
2.2.1. Ivan Sobotka.....	65
2.2.2. Věra Nováková.....	67
2.3. Směřování k transcenci – Koblasa – Medek – Piesen.....	69
2.3.1. Vize Apokalypsy – Jan Koblasa.....	69
2.3.2. Cesta ke kráse – Mikuláš Medek.....	73
2.3.3. Od Getseman ke Gehinnomu – Robert Piesen.....	75
3. EXKURZ DO SOUDOBÉ KŘESŤANSKÉ FILOZOFIE.....	79
ZÁVĚR.....	88
RESUMÉ.....	90
ZDROJE A LITERATURA.....	91
SEZNAM OBRÁZKŮ.....	95
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA.....	100

SEZNAM ZKRATEK

Dan – Daniel

Ez – Ezechiel

Gen – Genesis (1. kniha Mojžišova)

Iz – Izaiáš

Jb – Job

Jl - Joel

Jon – Jonáš

Jr - Jeremiáš

Lk – Lukáš

Mk – Marek

Mt – Matouš

Zj – Zjevení Janovo

PKC – Pražské kulturní centrum

RR – Revolver Revue

ÚVOD

Období, kdy Československu vládla jedna politická strana, bylo obtížné pro různé vrstvy obyvatelstva, nejen pro umělce. V dnešní době již tuto periodu vnímáme jako historii a můžeme se na ni tedy podívat s určitým odstupem. Existují dokumenty a výpovědi, se kterými se dnes svobodně setkáváme, aniž by hrozila nějaká oficiální cenzura a kontrola. Za velmi niternou výpověď té doby považuji umělecká díla, která neprošla cenzurou, díla vytvořená z vnitřní potřeby autorů, díla, jež nebyla prostředkem obživy, díla, jimiž se jejich autoři nezpronevěřili svému přesvědčení a konečně díla, vzniklá ve většině případech v opuštěnosti a osamění. Z toho důvodu byla vybrána biblická tematika, která byla v tomto období naprosto nepřijatelná pro oficiální struktury. Lze také vysledovat určité paralely v biblických příbězích a osudech vybraných umělců. Stejně jako prožité události období totality nemůžeme považovat za mýtus, nelze za mýtus považovat ani biblické texty, spíše bychom mohli hovořit o pohledu na člověka, jeho historii a o svědectví jeho vztahu s Bohem a stvořením. To dokazuje i to, že pro mnohé z nich byla Bible aktuální, nešlo pouze o literární dílo, které by měli snahu ilustrovat, ale jednalo se o to, že biblické události chápali jako obraz světa a člověka bez ohledu, v jaké době se odehrály či zda jsou reálnou historickou událostí. Tato aktuálnost biblických textů bezesporu naše autory fascinovala a zasáhla natolik, že měli potřebu se vyjádřit způsobem jim nejbližším, aniž by brali ohled na svoji bezpečnost či hmotné zabezpečení. Nelze tedy pochybovat o tom, že pro ně byla důležitější vnitřní svoboda a svobodné umělecké vyjádření. Je třeba také připomenout jejich postavení, až na výjimky nebyli součástí větší umělecké skupiny, ale byli spíše solitéry.

Patrně by nemělo smysl vytvořit seznam všech děl vzniklých ve vybraném období, jejichž námětem je biblické téma. Ostatně obecně biblické náměty v českém umění 20. století byly představeny na výstavách v roudnické galerii v letech 1995 a 1996. Proto zde bude věnován prostor těm autorům, pro něž bylo právě v období prvních 20 let komunistické totality zásadní vyjádřit se k biblické tematice. Někteří na těchto souborných výstavách ani nebyli zastoupeni. Po delší úvaze jsem nakonec zvolila sedm umělců v různém generačním rozpětí. Nejstaršími jsou Bohuslav Reynek (1892 – 1971) a Alén Diviš (1900 – 1956). Zatímco u Divíše končí jeho životní etapa právě u biblických námětů, pro Reynka byla Bible celoživotním průvodcem, i když v posledních dvaceti letech u něho výběr námětů získává na větší aktuálnosti. Reynek vytvořil v té době nespočet grafik, nelze ovšem hovořit o nějakém zacyklení, ke každému obrazu totiž přistupoval individuálně,

setkáváme se i s odlišnostmi ve způsobu zpracování stejného námětu. Ivan Sobotka (1927 – 2008) a Věra Nováková (1928), přestávají mít vlivem poučkových událostí ambice prosadit se na umělecké scéně a stávají se outsidersy. Jejich tvorba mohla být plně prezentována až v 90. letech 20. století právě z důvodu čistě náboženského zaměření. Jan Koblasa (1932), povoláním především sochař, jemuž nebylo nikdy cizí vyjadřovat se plošnou tvorbou, začal k biblické tematice inklinovat koncem 50. let. Ta vrcholí v 60. letech, ještě před jeho odchodem do zahraničí, velkým grafickým dílem, Apokalypsou. U Mikuláše Medka (1926 – 1974) se setkáváme s důrazem na znázornění znaku, který v 60. letech často symbolizuje kříž, jež je také hlavním námětem sakrálních realizací na Blanensku. Tyto realizace, ale i volná tvorba dokazují Medkův smysl pro posvátnou sakralitu, která je blízká východnímu křesťanství. A konečně Robert Piesen (1921 – 1927) jehož tvorba prochází v průběhu 50. a 60. let značně razantními proměnami. Nejprve jde o figurální biblické motivy, dále o krajiny a nakonec o Gehinnomy, inspirované starozákonním posvátným místem, kde dosahuje vrcholné spirituality.

Nemůžeme zde také opominout jiné literární inspirační zdroje, které zasáhly do vývoje tvorby vybraných umělců. To byly především filozofické i teologické texty, které, až na výjimky, vydal Josef Florian (1873 – 1941) ve Staré Říši. Nakladatelství Dobré Dílo (1912 – 1948) tohoto nezávislého vydavatele, uvedlo do našeho kulturního prostředí první poloviny dvacátého století i množství překladů zahraničních autorů např. Léona Bloye, Jacquese Maritaina, Romana Guardiniho, Gabriela Marcela nebo G. K. Chestertona.¹ Přestože Florianovo nakladatelství nemohlo v době komunistické totality působit, jeho "dobré dílo" zde stále existovalo v již vydaných svazcích a mohlo být tak inspirací i pro mladší generace. Není také bez zajímavosti, že pro naše autory bylo důležité vědomí kulturní evropské i české historie. Jedním z důležitých fenoménů, které zasáhly tyto umělce, bylo středověké umění. K důvodům, proč tak oslovovalo především románské a raně gotické umění, se dostaneme v kapitolách věnujících se jednotlivým autorům.

Práce bude rozdělena na dva větší celky. V prvním se budeme soustředit na nejrozšířenější témata, která si zhruba ve stejné době vybraní autoři zvolili, aniž by se museli navzájem ovlivnit. Je zajímavé sledovat, jak osobitým způsobem k nim přistupovali. Tento výběr ovšem svědčí i o tom, že někteří umělci vnímali období prvních dvaceti let totality obdobně. Výběr námětů se potkává především v tématech utrpení, což není překvapivé vzhledem k době svého vzniku. Autoři se zde vyjadřují k tématu, které je

¹ Miroslava HLAVÁČKOVÁ et al.: Josef Florian – Dobré dílo, Roudnice n. L. 1992, 63.

jim vnitřně blízké.

Ve druhé části již budeme sledovat jednotlivé autory a zvláště se zaměříme na jejich specifika jak ve výběru témat, tak ve výtvarném zpracování.

1. SPOLEČNÉ NÁMĚTY

Bible, jako literární dílo, zahrnuje množství literárních kategorií, ale nejčastěji se setkáváme s popisem událostí, které se staly, nebo se ve vizích proroků teprve stanou. Některé biblické příběhy mají bezesporu reálný základ, stejně tak se ale setkáváme s osobitým popisem obecně vžitých legend o událostech dávno minulých. Bible jako studnice moudrosti také zahrnuje množství podobenství, která jsou nositeli obecně platných pravd převážně morálního charakteru. Všechny narativní texty mají jedno společné, tím je velmi živé obrazné vyličení. Bibli samotnou lze chápat jako obraz, i proto nebylo obtížné její příběhy převést do vizuální podoby a seznámit tak s její zvěstí větší množství lidí, pro které její byly texty nedostupné. V dějinách křesťanství hraje výtvarné umění nezastupitelnou roli, a to nejen z didaktického hlediska. I v době, kdy se Bible díky knihtisku přiblížila širším vrstvám, nevymizelo zobrazování biblických příběhů, díla ale získávají profánnější charakter. V 19. století zakázky pro sakrální prostory často ztrácejí osobní zainteresovanost umělce a tím poněkud i na umělecké kvalitě. Jinak tomu bylo, pokud byl námět a způsob zpracování vybrán samotným umělcem a stal se jeho privatissimem. Takový osobní přístup byl častý koncem 19. století např. u symbolistů. U nás to byl především František Bílek (1872 – 1941), jehož zaujetí pro nekonvenční a osobité znázornění témat křesťanského náboženství a zjevná spiritualita jeho děl byla reflektována i církví. Jeho dílo tak vkusně doplňuje krásu gotických chrámů.² Bílkovo dílo ovšem oslovilo i další generace umělců, včetně těch, jejichž dílem se zde zabýváme.

Je překvapivé, že i přes sekularizační tendence posledních dvou set let, neztratila biblická tematika na své přitažlivosti, umělci naopak získali možnost vyjadřovat se k tomuto tématu volnou tvorbou. Nástupem komunistické diktatury ovšem mělo dojít k eliminaci náboženství a nastolení kultu sovětských vůdců. Náboženská tematika tedy byla naprosto nepřípustná, jak již bylo zmíněno výše. Někteří autoři si pomáhali i tím, že neoznačovali svá díla pravým názvem, jejich smysl tak pro nepovolané zůstal skryt. Právě v tomto období získává biblická tematika ještě hlubší smysl a určité náměty se pro svoji

2 Tím je zde myšlen Krucifix, který je od roku 1927 umístěn v pražské katedrále sv. Víta, Václava a Vojtěcha a křížová cesta v kostele sv. Bartoloměje v Kolíně n. L. z let 1910 – 1914.

aktuálnost ve výběru umělců opakují.

1.1. Starozákonní motivy

Starý zákon je společný pro židovství i křesťanství, kde jsou jeho příběhy vnímány jako jakýsi předstupeň novozákonních událostí. V křesťanské ikonografii se setkáváme s typologickými předobrazy ze Starého zákona, jež jsou přímo spojovány s výjevy z Nového zákona. Podobně lze nahlížet i náměty vybrané našimi autory, s obohacením o jejich vlastní životní zkušenost. Můžeme zde také sledovat rozličné způsoby vidění jednoho příběhu.

1.1.1 Jób – utrpení spravedlivého

Starý zákon je společný pro židovství i křesťanství, kde jsou jeho příběhy vnímány jako jakýsi předstupeň novozákonních událostí. V křesťanské ikonografii se setkáváme s typologickými předobrazy, ze Starého zákona, které jsou přímo spojovány s výjevy z Nového zákona. Podobně lze nahlížet i náměty vybrané našimi autory, s obohacením o jejich vlastní životní zkušenost. Můžeme zde také sledovat rozličné způsoby vidění jednoho příběhu.

Job v zimě

*Listí už nepadá,
holé jsou stromy,
veliká zahrada
rukama lomí.*

*Závoji závějí
zbělely skály.
Třesu se. Nehřejí
vředy, jen pálí.*

*Sníh. Roucho naděje
pro mdlé a chudé.
Nahotu oděje,
tepleji bude?*

*Dvůr temný v pokoře
dýchat se bojí.
Bílo je na dvoře.
Stopy jdou k hnoji.*

Pápěrky padají

*jemně, tak jemně.
Po nebes okraji
stopy jdou ke mně.*

(Bohuslav Reynek: Sníh na zápraží 1945 – 1950)

Kniha Jób vznikla pravděpodobně po pádu Jeruzaléma, koncem 6. stol. př. Kr.³ Izraelský lid ztratil jistotu poklidného života po tom, co byl Babylóňany zničen jejich chrám. Jób zastupuje člověka, který, ač bezúhonný, se dočkává různých pohrom v osobním životě, aniž by si to zasloužil. V příběhu je Jób v podstatě podroben zkoušce. Kniha začíná rozhovorem satana s Bohem, ve kterém dochází ke při o Jóbově věrnosti Bohu. Satan vznáší pochybnosti o jeho vytrvalosti v případě životního nezdaru. Na Jóba doléhají posléze různá neštěstí. Přijde o majetek, zemrou jeho děti a je postižen malomocenstvím. To vše se odehrává na začátku knihy. Další kapitoly líčí Jóbův nárek, ve kterém proklíná den svého narození a ptá se po smyslu života. Dále k němu mluví jeho tři přátelé Elífaz, Bildad a Sófar, kteří připomínají, že Bůh by nazavřhl spravedlivého. Pro Jóba ale jejich slova nejsou útěchou a nevěří v jejich upřímnost. Jób si stojí za tím, že mu je ukřivděno, přátelé jej podezřívají ze svévole. Ve 34. kapitole k nim hovoří mladík Elíhú v tom smyslu, že Bůh nejedná z rozmaru, ale *s každým nakládá podle jeho stezky* (Jb 34,11). A připomíná, že lidská spravedlnost nepřevyšuje Boží. Elíhú potom pronáší hymnus na Boží vznešenost. Jób nakonec chválí Boží velikost: *Jen z doslechu o tobě jsem slýchal, teď však jsem tě spatřil vlastním okem. Proto odvolávám a lituji všeho v prachu a popelu* (42,5.6). Jób potom prosí za své přátele, kteří o něm smýšleli špatně. Jóbovi se nakonec díky jeho věrnosti Bohu dostalo požeňání a zadostiučinění. V křesťanské ikonografii je Jóbova bolest často dávana do paralely s utrpením Ježíše Krista před jeho umučením.⁴ Příběh lze ale také chápat jako odpověď na otázku lidského utrpení obecně. Z textu je totiž patrný silný důraz na svědomí člověka, stav jeho duše. Člověk by se tomu neměl zpronevěřit po způsobu Jóba, jehož příběh po všech prožitých útrapách končí chvalozpěvem na Boha a jeho stvoření. Tento biblický text má tedy poučný a nadčasový rozměr, který učí čtenáře trpělivosti v době, kdy prochází těžkými životními situacemi.

Obraz Jóba může tedy být i obrazem vnitřně svobodného člověka žijícího v nesvobodném prostředí Československa 50. let 20. století. Zobrazení Jóba z tohoto období nalezneme proto hned několikrát. V první řadě je to emblematický Jób z roku 1954 Věry Novákové.⁵ [1] Monumentální vyhublá obnažená postava posetá ranami po vředech je

3 Bible, český ekumenický překlad, Praha 1996, 418.

4 Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006, 99.

5 Job I, tempera, olej, sololit. 1020x715 mm, 1954.

posazena na vyvýšené skalisko. Jóbovy sepjaté ruce a poněkud nepřítomný výraz dokazují jeho soustředěnost v modlitbě, Jób se obrací k Bohu, jehož přítomnost je znázorněna prstem Božím,⁶ který ukazuje na jeho hlavu a vynořuje se z oblaku, z pod něhož také vyzařují paprsky. Okolo Jóba stojí lidé, jejichž tváře a výrazy představují různé emoce, někteří se zhnuseni odvracejí, jiní hledí nezúčastněně, všichni se opovržlivě mračí, jeden muž alibisticky pozvedává ruku, jiný dokonce na Jóba vyplazuje jazyk, přidržujíc se skály. Pouze ve tváři ženy s červeným baretem lze vysledovat zármutek možná i trochu úlek nad tím, co vidí. Tento Jób je zasazen do doby svého vzniku, což dokládá i civilní oblečení lidí a také mrakodrapy v pozadí. Co tyto mrakodrapy mohou znamenat? Možná jsou určitým vykřičníkem pro společnost, která s takovými technologickými možnostmi nechá člověka trpět v jeho ubohosti a není schopna mu pomoci, ale spíše se od něho odvrací. Aktuálnost je zde dovedená do detailu, slušně oblečení a upravení lidé versus nahý zmučený člověk.

Jób Věry Novákové má osobní charakter, který vyplývá z prožívaných nesnází způsobených nesmířením se s komunistickým režimem. Připomeňme, že ona i její manžel Pavel Brázda (1926) byli vyloučeni ze studia na Akademii výtvarných umění v roce 1949 a i přes jejich nesporný talent se již jako velmi mladí stali obětí nespravedlností kádrových prověrek. Padesátá léta proto pro ně byla nesnadným životním obdobím, kdy se potýkali s hmotnou nouzí způsobenou nemožností se živit uměleckým povoláním a v počáteční době byli dokonce odkázáni na pomoc příbuzných.⁷ Tvář Jóba dokonce nese Brázdovy rysy.⁸ Vnímání tohoto obrazu ovšem nemusí být omezeno pouze na konotace soukromého charakteru, ale jako obecný pohled autorky na stav současné společnosti v jejím vztahu k jednotlivci, jehož utrpení je takzvanými slušnými lidmi sledováno přezíravě. Jeho potíže chápou jako důsledek způsobu jeho předchozího života, v jejich očích se musel dopustit nějakého špatného jednání. Podle tohoto biblického textu je ale lidská spravedlnost krátkozraká. Jedině Bůh Jóba ve své spravedlnosti neopustil, což je v obraze znázorněno Božím prstem. Trpící Jób je zde jakoby odpoután od okolního světa svým soustředěním se na modlitbu a velikost jeho lidského charakteru je znázorněna hieraticky, jeho figura je vůči ostatním monumentální. Skála, na které sedí, může být viděna i jako podstavec pomníku, pomníku spravedlivého mezi pokrytci. Představu pomníku také navozuje

6 Již od dob raného křesťanství byla přítomnost Boha Otce znázorňována "pravicí Boží". In: ROYT (pozn. 4), 174 – 175. Autorka na obraze redukovala toto znamení na palec a ukazováček.

7 Richard DRURY: Věra Nováková, Praha 2010, 213.

8 Marie KLIMEŠOVÁ: Roky ve dnech, Řevnice 2010, 262.

autorčina signatura na kameni u paty skaliska s nápisem: JOB V N 1954. V porovnání s dobou, kdy vznikaly pomníky komunistickým vůdcům a sovětským hrdinům, vyznívá tento obraz téměř provokativně i způsobem jeho hyperrealistického znázornění.

Věra Nováková se k této tématice vrací ještě o deset let později, kdy inspirována používáním netradičních materiálů, vytvořila akronexem a přírodními materiály pískem a kamínky strukturální obraz *Job II* (1964).⁹ [2] Tento způsob je naprosto odlišný od spíše veristického pojetí, které je u autorky obvyklejší. Počátkem 60. let poněkud experimentuje patrně vlivem informelních tendencí jiných umělců. Figura se zde nevytrácí, ale dostává podobu znaku a předjímá písmenové obrazy, kterými se zabývala později v 60. letech a ještě intenzivněji od let devadesátých. Figura Jóba na obraze sedí se zkříženýma nohama na zemi a natažené ruce opírá o kolena. Tělo Jóba tvoří trojúhelník, na který je nasazen ještě jeden menší, znazornující hlavu z profilu s velkým okem a vykrojenými otevřenými ústy. Celou tvář se obrací k nebi a křičí. Autorka tím chtěla znázornit směřování ke transcendenci, od široké základny trojúhelníku po jeho vrcholek.¹⁰ Jób je zde vylíčen ve své samotě, jak se obrací na Boha. Magdalena Juříková poznamenává, že tento Jób díky široké základně pevně vzdoruje všem příkořím. Obraz zároveň vychází z nově nabytého duchovního rozměru malířčina života,¹¹ jejíž konverze vyvrcholila křtem v roce 1958.¹²

Dalším autorem, u kterého byla tématika Jóba v té době aktuální, je Alén Diviš. Je to umělec, jehož dílo by upadlo v zapomnění, nebýt sochařky Hedviky Zaorálkové (1900 – 1982) a objevu historika umění Jaromíra Zeminy (1930) ve 2. polovině 60. let.¹³

Biblická tématika, přesněji starozákonní, patří mezi poslední náměty, na kterých autor pracoval před svou smrtí. V první polovině 50. let tak vznikl velký soubor velkoformátových kreseb, které se často vztahují k jednotlivým veršům biblických knih. Výjimkou zde není ani kniha Jób, ke které se Alén Diviš vyjádřil hned několikrát. Protože v této době již neměl dostek finančních prostředků, pracoval s velmi omezeným výtvarným materiálem, nejčastěji využíval kresbu uhlem na balicí papír, který napínal lepicí páskou.¹⁴

Jeho kresby se pojí ke konkrétním biblickým veršům, kterými jsou často označeny

9 *Job II*, akronex, písek, plátno. 1200x850 mm, 1964.

10 Záznam rozhovoru s Věrou Novákovou, 17. 3. 2015.

11 Magdalena JUŘÍKOVÁ: Pavel Brázda a Věra Nováková. Reliéfní a strukturální obrazy. In: ATELIÉR 10/2000, 4.

12 DRURY (pozn. 7), nestránkovaná část věnovaná biografii autorky.

13 Vanda SKÁLOVÁ, Tomáš POSPISZYL: Alén Diviš, 1900 – 1956, Praha 2005, 223.

14 Jiří HŮLA: Poznámky na okraj biblických kreseb Aléna Divíše in: Alén Diviš, biblické kresby, Ústí nad Labem 1993, nestr.

buď na rubové straně či přímo na kresbě. Ačkoli je zde velmi úzká provázanost kresby s textem, nemůžeme v tom vidět pouhou ilustraci, spíše by bylo lepší spatřovat v těchto kresbách jakési vizuální rozjímání starozákonních textů. První kresba Jóba zobrazuje muže, oděného pouze do bederní roušky, který leží v pokrčené poloze se skloněnou hlavou na holé zemi na vrcholu menšího pahorku.¹⁵ [3] Okolní krajina je neurčitá a pouze srpek měsíce nad obzorem naznačuje, že se jedná o noční výjev. Jób zde leží jako vyvržený člověk ve své samotě v prázdné, tmavé krajině. Kresba se vztahuje ke čtvrtému verši sedmé kapitoly: *Jestliže ležím, říkám: Kdy vstanu? A pomine noc? Tak pln bývám myšlení až do svítání.*¹⁶ Jób v této kapitole připomíná Bohu své utrpení a táže se po důvodu svého trápení. Pro tuto kapitolu je specifický důraz na noc, jak již vyplývá ze zmíněného verše. Noc by měla přinášet úlevu ve spánku, pro Jóba jsou ale noci bezesné, kdy je jeho bolest ještě více zostřena a stupňuje se v děsivých snech (Jb 7,14). Stejný námět se vyskytuje ještě na další kresbě,¹⁷ která se soustředí více na postavu Jóba, jež zaplňuje z větší části obrazovou plochu. Figuře, která má podepřenou hlavu, je vidět do tváře se strhanými rysy a zavřenými očima. Prvek měsíčního srpku zde opět nechybí. V levém horním rohu je nápis: *Job tak pln bývám myšlení až do svítání.* V souvislosti těchto dvou obrazů lze spatřovat určité autorovo ztotožnění, a to právě výběrem biblického verše zaměřujícího se na prožívání noci. Z autorova uměleckého života víme, že nejčastěji tvořil v noci, kdy se na práci nejlépe soustředil.¹⁸ V obrazech je obsažena atmosféra nočního ticha i samota, která byla nedílnou součástí jeho holešovického bytu-ateliéru. Další obraz s jóbovskou tematikou zachycuje Jóba a jeho přátele,¹⁹ kteří jej přišli potěšit, když se dozvěděli o tom, co jej potkalo, tak jak je to napsáno na konci druhé kapitoly této knihy: *A seděli s ním na zemi sedm dní a sedm nocí, a žádný k němu nepromluvil slova; nebo viděli, že se velmi rozmohla bolest jeho* (Jb 2,13). Tento námět je v dějinách umění poměrně častý.²⁰ Zde vyhublý Jób postižen vředy sedí v popředí, v dalším plánu je skupina tří sedících postav. Zšeřelá krajina pokračuje k obzoru, nad kterým je opět naznačen srpek měsíce. Pozastavme se nad tímto detailem určujícím, že se jedná o noční dobu. Stejný srpek měsíce, ovšem v obrácené, dorůstající poloze se již objevil na obraze *Duny a měsíc* (1944), [4]

15 Kresba, uhel, papír. 615x486 mm, nedatováno.

16 Znění překladu bible kralické.

17 Kresba, uhel, křída, papír. 443x603 mm, nedatováno.

18 Hedvika Zaorálková: Diviš (ze vzpomínek), in: Jaromír ZEMINA: Alén Diviš (1900 – 1956), Liberec, Jihlava, Praha 1988.

19 Kvaš, pastel, papír. 610x480 mm, nedatováno.

20 Např. v Boskovické bibli (před 1420), je tento výjev řešen kompozičně obdobně, postava Jóba je též v popředí, ovšem zde se jeho přátelé pohybují a lomí rukama.

inspirovaném severoafrickou krajinou, kterou autor poznal v Maroku, kam se dostal z francouzských uprchlických táborů v roce 1940.²¹ Krajinu v prostředním plánu doplňuje mírně zvlněná pahorkatina tvořena vodorovnými liniemi. Ve zjednodušené podobě se s horizontálními čarami setkáváme u biblické krajiny. Tyto tiché noční výjevy mohou mít reálný základ v exotické krajině setrvávající v autorově paměti.

S podobnou potmělou atmosférou se setkáváme v grafickém cyklu Bohuslava Reynka *JOB*. Se záměrem učinit ucelený soubor věnující se tomuto tématu, začal již v roce 1940, kdy vytvořil první dva listy,²² ostatních sedm vzniklo v letech 1948 – 1949.²³ Celý cyklus byl vydán v následujícím roce, i když nebylo možné toto dílo veřejně prezentovat na domácí půdě, dostalo se do Francie.²⁴ Bylo tedy určeno veřejnosti, což ovšem nevyklučuje to, že jej autor tvořil z vnitřní potřeby. Na rozdíl od Diviše vsadil Reynek své postavy do domácího prostředí venkovské krajiny a výjevy oživil figurami zvířat. Na prvním listě se Jób chystá škrábat své vředy střepem, který drží v ruce (Jb 2,8). [5] Jeho tvář je zobrazena z profilu a obrací se na černého kozlíka. Oba diagonálně osvětluje srpek měsíce. Na druhém výjevu sedí Jób se skloněnou hlavou, vedle něho stojí tři přátelé, kteří sledují požár stavení. [7] Naproti skupině mužů, blíže domu, stojí dvě malá zvířata, patrně ovce, které jsou otočeny ke skupině zády. Obraz třetí ukazuje Jóba, kterému žena nastavuje zrcadlo. [8] V popředí je kočka. Na čtvrtém výjevu hlavy všech zobrazených tvoří diagonálu. Nejvýše je žena, která opírá ruku o hlavu Jóba, ten má svoji ruku zase položenou na hřbetě psa. Obraz pátý by bylo možné interpretovat jako Jóbův zlý sen (Jb 7,14). [6] Jób je ponořen do spánku, který narušila noční můra v podobě hadů a hád'at, kteří vylézají z různých směrů a útočí na jeho tvář. Na šestém listě je Jób obklopen truchlícími přáteli, kteří s ním sdílejí jeho utrpení. Zde je také naznačena přítomnost boží prostřednictvím oka v pravém horním rohu. Devátý výjev představuje snovou krajinu osvětlenou měsícem, ze které vystupuje tvář člověka, hlava býčka a černý beránek.²⁵ [9]

V Reynkově cyklu opět nelze sledovat pouhé ilustrace. Autor k tématu přistupoval svým osobitým způsobem a biblická inspirace je obohacena umělcovou originální představivostí. I když většinu obrazů nemůžeme ztotožnit s konkrétním veršem, lze vysledovat v souboru určitou chronologii. Na začátku byl Jób postižen vředy, což

21 SKÁLOVÁ, POSPISZYL (pozn.13), 228.

22 Job VII (128x174 mm) a VIII (160x120 mm), suchá jehla, 1940.

23 Pavel CHALUPA: Bohuslav Reynek (1892 – 1971), Řevnice 2011, 242.

24 V letech 1952 a 1960 bylo několik tisků vystaveno a prodáno v Grenoblu.

25 Job I (146x120 mm), Job II (155x97 mm), Job III (165x96 mm), Job IV (180x107 mm),

Job V (119x140 mm), Job VI (120x160 mm), Job IX (118x160 mm), suchá jehla, 1948 – 1950.

zobrazuje první list. Dále následuje setkání s přáteli, jejich truchlení a další útrapy. Devátý, poslední obraz je o něco světlejší, již není tak chmurný a chybí zde i zmučená figura Jóba. Tento výjev se zvířaty vypovídá o dobrém konci Jóbovy historie. Specifickým prvkem Reynkových grafik jsou zvířata, v samotném biblickém textu je jim věnováno méně prostoru. V první kapitole jsou vyjmenována hospodářská zvířata, která čítala Jóbova stáda o které přišel, a nakonci je zmíněn jejich počet po tom, co se Jóbovi dostalo požehnání. Ve verších se jen občas objevuje zvíře (srov. Jb 37,8) či dokonce bájný netvoří (Jb 40,15.25). Ale zvířata na grafikách jsou dokladem o velmi osobní autorově výpovědi. Bohuslav Reynek prožil celý život na venkově a zvířata vždy obklopovala jeho domácnost, některá dokonce měla i svá jména.²⁶ V souvislosti s jóbovským tématem je nasnadě připomenout, jaké osudy zastihly Reynkův statek v Petrkově válečné a poválečné události. Během nacistické okupace v roce 1944 byl nucen rodinné sídlo opustit a prodat stádo ovcí, poté přijal pohostinství u Florianů ve Staré Říši.²⁷ Ačkoli se po válce zdálo, že je hrozba ztráty domova zažehnána a rodina se mohla vrátit, přišlo v říjnu roku 1949 znárodnění hospodářství komunisty. V roce 1951 dokonce dostal výpověď z bytu, tento záměr se ale podařilo s pomocí přátel zvrátit.²⁸ Z petrkovského statku se tedy stalo zemědělské družstvo a pro vlastní potřebu Reynek mohl chovat jen několik ovcí a pár koz,²⁹ alespoň to bylo pro něho útěchou v této nelehké době. Výběr námětu tedy opět může souviset s životní situací, ve které se autor nacházel. Kromě tohoto cyklu se Reynek k tématu vrací ještě v roce 1952 leptem *Job s vlaštovkami*.³⁰ [10] Jób je osamocen, jeho společníky jsou opět tvorové z říše zvířat. V tomto případě je zajímavá použitá technika, kdy je kombinován lept a suchá jehla, která dodává, společně s barevným monotypem, jasnosti výslednému efektu. Jako poslední zbývá zmínit ještě básnické dílo, které bylo pro tvorbu tohoto autora srovnatelně významné. Ve velmi citlivě pojatém tématu se setkáváme v básni *Job v zimě*.³¹

Tématika Jóba nabízí velmi širokou škálu motivů, které oslovily naše autory. Každý z nich k nim přistupoval svébytným způsobem, aniž by se ale vytratil základní smysl poselství tohoto starozákonního textu. To, co je spojuje, je samota, s níž se vlivem okolností museli potýkat, a která pro ně byla patrně tím nejpálčivějším trápením. Spíše ale než o fyzické osamocení, jde o osamocení vnitřní, což by se dalo vysvětlit také tím, že

26 Jaroslav MED, Jiří ŠERÝCH (ed.): Bohuslav Reynek / Korespondence, Praha 2012

27 Ibidem 556.

28 Věra JIROUSOVÁ (ed): Bohuslav Reynek, pieta v loďce, Praha 2002, 143.

29 Ibidem, 15.

30 Lept, suchá jehla s monotypem, 247x156 mm, 1952.

31 Viz úvod kapitoly.

zůstali věrni svému přesvědčení, nezpronevěřili se svědomí, jak v oblasti osobního života, tak na poli umělecké tvorby. Ve společnosti budující "lepší zítřky" se s tímto postojem ocitli skutečně na okraji. S touto situací se ale vyrovnali, možná i díky Jóbově příběhu.

Pokud bychom se zaměřili na ikonografické paralely u jednotlivých obrazů, a to především u Bohuslava Reynka a Aléna Diviše, je tím zobrazení Jóba a jeho přátel, přičemž Divišovo pojetí je poněkud tradičnější.

1.1.2. Babylónské zajetí – zkoušky víry

O době nadvlády babylónských králů Nabúkadnesara II., Belšasara a médského Darjaveše v 6. stol. př. Kr. vypráví kniha Daniel. Ve skutečnosti je patrně nejmladší knihou Starého zákona, její vznik je kladen do 2. stol. př. Kr. První část knihy popisuje vyznavačskou věrnost Daniela a jeho druhů na dvoře babylónských a médských králů. Druhá část líčí Danielovy prorocké vize o posledních dnech společně s jejich výkladem, proto se řadí k tzv. apokalyptické literatuře. Záměrem spisu bylo posílit národ v dobách útlaku a apelovat na jejich věrnost Bohu, který svůj lid neopouští ani v nejtěžších dobách, což dokládá i význam jména Daniel: *Bůh je soudce*.³²

Nejčastějšími motivy v křesťanské ikonografii, které jsou inspirovány touto prorockou knihou, jsou *Tři mládenci v peci ohnivé* a *Daniel v jámě lvové*. Tyto události se odehrály na začátku babylónského zajetí, kdy byli mladíci z řad šlechty přivedeni do královského paláce, kde měli být vyučeni místní moudrosti. Daniel a jeho přátelé Chananjáš (Šadrak), Míšael (Měšak) a Azarjáš (Abed-nego) nechtějí jíst královské pochoutky, protože by tak porušili pravidla svého lidu. Hned ve druhé kapitole se projevuje Danielova moudrost, když vyloží Nabúkadnesarovi sen. Za odměnu se stává správcem babylónských mudrců (Dan 2,48) a jeho tři přátelé správci babylónské krajiny. Ve třetí kapitole nechává král postavit zlatou sochu a přikáže, aby se jí všichni poklonili. Potom ale ke králi přišli hvězdopřevodci, kteří udali judského správce Šadraka, Měšaka a Abed-nega, kteří tak neučinili, protože zůstávali věrni Hospodinu. Soše se nepoklonili ani před králem, ten je tedy nechal za trest svázané vhodit do rozpálené ohnivé pece (Dan 3,23). Poté Nabúkadnesar spatřil mladíky, jak se v peci volně procházejí ještě se čtvrtým mužem, který se vzhledem podobal Božímu synu (Dan 3,25b). Mladíci vyšli ven bez úhony a krále tato Boží záchrana překvapila, zároveň uznal moc Boha izraelitů. Druhý motiv *Daniel v jámě lvové* vychází z šesté kapitoly. Po tom, co násilnou smrtí zemřel Nabúkadnesarův syn

³² Bible (pozn. 3), 797.

Belšasar, se království ujal Darjaveš médský a zároveň přišlo nařízení, že se nikdo nesmí klanět jinému bohu než králi. Porušení zákazu se trestalo předhozením lvům (Dan 6,8). Daniel se ale stále modlil k Hospodinu ve svém domě (Dan 6,11). Královští rádci jej udali, a proto musel být tento výnos splněn i v případě Daniela, i když byl královým oblíbencem. Daniel ale vyvázl bez úhony s pomocí anděla, kterého Bůh seslal (6,23). Nakonec král učinil vyznání Danielovu Bohu a potrestal udavače, kteří zemřeli stejnou smrtí jakou měl zahynout Daniel.

Zobrazování *Tří mládenců v ohnivě peci* je nejčastějším námětem, které se vyskytují v římských katakombách (např.: Priscilliny a S. Cecilia in Trastevere). V dobách raného křesťanství bylo snadné najít paralelu mezi tímto příběhem a soudobými událostmi, kdy byli křesťané nuceni pod trestem smrti obětovat císaři.³³ Muži jsou nejčastěji vyobrazeni jako oranti. Ikonografie Daniela též pochází z prvních století po Kr. Daniel se v orantské pozici společně se lvý objevuje též v katakombách a na sarkofázích, jakožto předobraz vzkříšení Krista.³⁴

Oba příběhy s sebou nesou důraz na morální hodnoty, především věrnost svému přesvědčení i svědomí. Takové hodnoty mají obecnou platnost bez ohledu na historické období.

Tématikou knihy Daniel se zabýval Alén Diviš ještě během války v Paříži, kde vznikla kresba *Mene mene tekel ufarsin* na motivy páté kapitoly,³⁵ v níž Daniel vykládá králi Belšasarovi jeho vidění, ve kterém se ukázala ruka píšící na zeď (Dan 5,5), kterou osvětloval svícen, tato slova. V Danielově výkladu znamenala zánik vlády rouhajícího se krále, v noci po této události byl totiž zabit (Dan 5,30). Slova napsaná na zeď byla hrozbou, nebo zúčtováním a pronesením rozsudku. Na Divišově kresbě je část píšící ruky a písmo osvětluje jediná svíčka. Obraz je tedy spíše zátiším se symbolickým obsahem. V souboru starozákonních kreseb z 50. let nalezneme dvě, kterými Diviš přímo reaguje na oba výše zmíněné náměty. Motiv s ohnivou pecí odpovídá verši, který autor napsal na zadní stranu kresby: *Tři muži byli hned svázáni ve svých pláštích a suknicích i s čepicemi a celým oblečením a vhozeni do rozpálené ohnivě pece* (Dan 3,21).³⁶ [11] Ohnivá pec má podobu architektury se třemi různě velkými výklenky. Tři lidské polopostavy vyplňují spodní část výklenků a jsou obklopeny plápolajícími plameny v podobě vertikálních pruhů.

33 ROYT (pozn. 4), 284.

34 Ibidem 67.

35 Uhel, papír. 600x480 mm, 1940?

36 Kvaš, pastel, papír. 530x407 mm, nedatováno.

Nad hlavami mužů je holubice s roztáhlými křídly, kterými je chrání před plamenem. V biblickém textu je kromě mužů zmíněn Boží posel (Dan 3,25.28), jehož přítomnost může být naznačena právě holubicí, tu ostatně známe již z raných zobrazení tohoto motivu v římských katakombách, kde se snítka v zobáčku symbolizuje naději v Boha. Alén Diviš postavy nezpracoval detailně, spíše naopak. Jedinou jejich výraznou charakteristikou jsou zašpičatělé židovské klobouky a gesto roztažených rukou vyjadřující odevzdání. Druhá kresba zachycující Daniela ve lví jámě (Dan 6,16.22)³⁷ je opět zpracována v hrubých rysech bez detailů.³⁸ Postava Daniela sedícího naproti několika lvům je umístěna do oválného prostoru, kterým by měla být jáma. Nicméně toto zobrazení spíše navozuje pohled do jakési sluje, na jejímž konci jsou figury zvířat a muže. U těchto kreseb nejvíce zaujme minimální využití výrazových prostředků, které jsou soustředěny pouze na tmavou figuru a stínování. Přesto je jejich význam naprosto jasný a nepochybnitelný. Diviš zde pracoval s abstrahováním figury do takové míry, jakou mu umožnil vlastní umělecký vývoj.

Mladíci v peci ohnivé od Jana Koblasy,³⁹ [12] patří ještě do doby, kdy studoval na Akademii a výraz obrazu navazuje na šmidrovskou estetiku "divnosti".⁴⁰ Autor v této tušové kresbě též abstrahuje figuru, ale nesnaží se doslovně interpretovat text, jelikož jeho postavy jsou zpracovány jako mužské akty, což je v rozporu s biblickým popisem, kdy mladíci byli do pece vhozeni oblečení (Dan 3,21). Koblasovi zjevně nešlo o přepis, spíše si vypůjčil tento příběh k vystižení svých pocitů, obraz totiž silně vyjadřuje existenciální úzkost, která postihla mladou generaci vrženou do nepříznivé doby.⁴¹ Tři mužské postavy jsou v různých polohách, jeden klečí s rukama podél těla, duhý je nahrbený a rukama si zakrývá tvář a třetí vzpřímený s rukama též volně splývajícíma s trupem. Všichni tři mají skloněné hlavy. Plameny obklopující mladíky jsou tvořeny jen několika tahy. Kresba je označena nápisem *MLADÍCI V PECI OHNIVÉ* v pravém horním rohu. Je jasné, že se jednalo o autorovu privátní práci, ve které se vyrovnával s dobovými okolnostmi, ale i s vlastním hledáním uměleckého výrazu. I když se kresba svým pojetím ještě řadí k tvorbě, zasažené šmidrovskou estetikou uktvenou v absurdnosti grotesky, nese s sebou vážnější poselství, které vyplývá z výběru biblického námětu. Toto poselství se zakládá na důvěře

37 V českém ekumenickém překladu se jedná o verš 17 a 23.

38 Uhel, papír. 373x493 mm, nedatováno. Nápis na rubové straně: Daniel/ v jámě.

39 Tuš, pergamen. 480x420 mm, 1958.

40 Šmidrové se vyvinuli z "pánského" Klubu založeného roku 1955 Bedřichem Dlouhým, Rudolfem Komorousem, Janem Koblasou a Karlem Neprašem. Jejich konání napříč uměleckými žánry reagovalo na absurdnost doby absurditou založenou na recesistických a dadaistických počínech.

41 Mahulena NEŠLEHOVÁ: Jan Koblasa, Praha 2002, 57.

ve vítězství vnitřních duchovních sil.⁴²

Tento narativní starozákonní motiv může být chápán jako nadčasová paralela. Přestože naši umělci nebyli pro svoji tvorbu a přesvědčení podrobeni přímo fyzickému mučení, jejich utrpení spočívalo v nesvobodě vyjádření, která musela být kompenzována soukromou tvorbou, s níž se mohli setkat pouze jejich nejbližší přátelé. Smysl spočívá v tom, že vnitřní nezávislost a síla jsou osvobozující a pomáhají přestát zlé časy.

Doma

*Práchnivé archy poustevníci,
těl krkavce už pustili
A holubici také pustí.
Z olivy snítku přinese?
V potop bahně může růsti?
kdy žhavá haluz ujme se.*

(Bohuslav Reynek: Mráz v okně 1950 – 1955)

1.1.3. Noe – záchrana Světa

Noemův příběh je vylíčen v šesté až deváté kapitole knihy Genesis. Vyprávění patří k mýtickým událostem spojeným s formováním Světa dávnověku. Hospodin nebyl spokojený s lidským počínáním, které bylo zkažené a plné násilí, a proto se rozhodl odstranit člověka i ostatní stvoření z povrchu země (Gen 6,7). Jediný Noe byl bezúhonný a Bůh jej nechal naživu. Noe postavil loď – archu kam přivedl svoji rodinu a páry z rozmanitých druhů fauny, aby se po pohromě zachoval na zemi život. Potom Bůh seslal čtyřicetidenní déšť, při kterém zahynulo všechno živé. Přežili pouze obyvatelé archy. Po opadnutí vod Noe vypustil nejprve krkavce, ten se ale vrátil, potom poslal holubici, která se také vrátila, protože nenašla žádné místo ke spočinutí (Gen 8,9). Až teprve po sedmi dnech se další holubice vrátila s olivovou snítkou v zobáčku. Po následujících sedmi dnech vylétla třetí holubice, která se již nevrátila. Noe vyšel z archy a obětoval Hospodinu, který ustanovil smlouvu, v níž slíbil, že již nikdy nedojde k potopě, jež by vyhladila stvoření. Znamením té smlouvy se stala duha (Gen 9,13). Jméno Noe znamená *odpočinutí* (5,29), jeho příběh je zprávou o spravedlivém člověku, který se zachránil díky důvěře v Boha a stal se prostředníkem zachování stvoření na zemi.

Noemovské motivy se ve výtvarném umění objevují již od raného křesťanství. Noe býval zobrazován v katakombách jako symbol naděje v záchranu zemřelých a jeho

42 Ibidem.

ikonografie je častá i ve středověku a novověku.

I v období, na které se zde zaměříme, patří Noe mezi oblíbená témata. Věra Nováková vytvořila v roce 1958 triptych *Potopa světa*, kde postava Noema hraje zásadní roli. První obraz *Noe na cestě do práce*,⁴³ je velmi civilním znázorněním s použitím ostrých kubizujících linek. Noe je v podstatě vykreslen jako robustní dělník s lopatou v modrém pracovním oděvu. Ústředním obrazem je *Noemova Archa*,⁴⁴ [13] v prvním plánu je dav křepčících lidí tvořících bujarý rej. V pozadí probíhá stavba lodi na skále. Na budování se podílejí čtyři postavy: Noe a jeho synové Šém, Chám a Jefet. Tmavá barva lodi a figur jasně kontrastuje s veselou až agresivní barevností bezstarostných lidí v popředí, kteří nemají tušení o blížící se zkáze. Třetí výjev *Noe s holubicí*⁴⁵ [14] se svým tvaroslovím liší od dvou předchozích, kde jsou zásadně použity geometrické tvary. Noe je na tomto obraze zobrazen jako rozevlátý stařec v blankytném šatě, kterému na ruku usedá holubice se zeleným lístkem v zobáčku, jejíž tělo tvoří pouze ladná obrysová linie s krouženými záhyby. Za obzorem zklidněného moře vychází slunce se spirálovitým středem a paprsky tvořenými liniemi nestejných smyček. Pozadí, oblohu i moře oživují další zvlněné linie, kterými jsou ve zkratce naznačeny mraky a sluneční paprsky. Oblé tvary zapříčiňují, že obraz působí radostným dojmem, aniž by byla použita větší škála barev, toliko žlutá, okrová a odstíny modré, které obrazu, přes hravé zpracování, dodávají klidný efekt.

Formální diskontinuita jednotlivých obrazů souvisí s impulzem, který v té době autorku oslovil a který transformovala do svého díla, posléze se ale vrací ke svému stylu.⁴⁶ Zároveň může být v této proměně i určitá symbolika. Svět před potopou je uzavřen do ostrých obrysů, obsahujících tísnivou obavu z budoucnosti. Po smlouvě s Hospodínem a přestálé potopě se svět stal, alespoň na nějakou dobu, čistější a jasnější. Obraz *Noe s holubicí* v sobě nese naději, což souvisí i s aktuální politickou situací, která se v té době pozvolna uvolňovala a kdy pominuly okovy nejtuzšího stalinského teroru.⁴⁷

V roce 1960 se Věra Nováková dotkla tématu ještě jednou. V té době experimentovala s netradičními materiály a ke ztvárnění *Potopy I* [15] a *II*,⁴⁸ využila akronex s přírodními materiály. Na rozdíl od předchozích děl se zde nesoustředila

43 Olej, plátno. 840x420 mm, 1958.

44 Olej, plátno. 840x600 mm, 1958.

45 Olej, plátno. 840x420 mm, 1958.

46 Záznam rozhovoru (pozn. 10).

47 DRURY (pozn. 7), 76.

48 Akronex, písek, překližka. 180x120 mm a 610x310 mm, 1960.

na figurální motivy, ale na plochu vodního živlu. Téměř celý obraz vyplnila nánosy tmavě modré hmoty tak, že vlny rozbouřeného moře tvoří reliéfní struktura. U obzoru se ve vlnách sotva udržuje loď znázorněná úlomky bílých oblázků. Použití písku hlavně v horním plánu vyvolává představu zlatavé oblohy, která se odráží ve vodní hladině.

Také v díle Bohuslava Reynka nalezneme zpracování tohoto tématu nejprve s poněkud netradičním zobrazením, jak *Noe vypouští krkavce*.⁴⁹ [16] Na toto vyobrazení použil techniku čistého leptu bez zásahů suché jehly, pouze s barevným monotypem. Noe v pozvednutých rukách drží černého krkavce, jehož tělo vystupuje kontrastně z červánků, nad nimiž září rudé slunce. Kompozici doplňují, jak je tomu u Reynka zvykem, ještě další zvířata – býček a dvě holubičky, které ještě čekají na svoji úlohu v tomto příběhu. Prostředí výjevu je tmavé, ale hrubá struktura vyleptaných míst umožnila zjevnější prosazení barvy,⁵⁰ která způsobuje výrazné prozáření figur. O tři roky později vznikl ještě obraz *Noe vypouští holubici*,⁵¹ pro toto téma autor využil techniku suché jehly. Noemova postava vyplňuje levou část obrazové plochy, je skloněna a v tříčtvrtečním profilu pozvedá ruce, v nichž drží holubici. Tmavé prostředí archy doplňují kočky umístěné v různých úrovních a ve středním pásu je větší opeřenec, bdící nad nakladenými vejci, mohlo by se jednat o páva, který je v křesťanské ikonografii symbolem nesmrtelnosti.⁵² Symbolika Reynkova pojetí je zjevná, holubice značí naději a víru v zachování stvoření, jež zastupuje páv. I v Noemovském tématu lze vysledovat naléhavé sdělení týkající se tíživosti doby. To také dokládá i Reynkova básnická tvorba, která je neoddělitelná od té výtvarné.⁵³

Noemovský mýtus nezůstal bez odezvy ani u Aléna Diviše, který ještě během pobytu v Americe namaloval hned dvě Noemovy archy.⁵⁴ Tehdy se soustředil na samotnou záchrannou loď a její obyvatele. Vytvořil jakýsi průřez lodí o několika patrech s rastrem tvořícím různě velké pravoúhlé otvory, v každém z nich pak umístil pár jednotlivých zvířat. Noemova rodina je v první etáži uprostřed, další patra pokračují velkými zvířaty, ptáky, plazi – jejich pořadí je uspořádáno pyramidálně. Obrazy lodí naplněných živočichy, mohou navazovat na cirkusy a zvěřince, které autor tvořil ještě v době amerického pobytu. Současně silně navozují dojem stísněného vězení a loď s uprchlíky, což vychází z autorovy osobní zkušenosti.⁵⁵ Také připomínají dioramata s prehistorickými zvířaty, která

49 Lept s monotypem, papír. 222x180 mm, 1952.

50 CHALUPA (pozn. 23), 131.

51 Suchá jehla, papír, 1955. ROZMĚRY!!!

52 James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha – Litomyšl, 2008, 341.

53 Viz výše, báseň Domov.

54 Kvaš, plátno. 640x860 mm a 630x860 mm, 1945.

55 SKÁLOVÁ, POSPISZYL (pozn.13), 116 - 117.

v New Yorku byla v té době velmi oblíbená.⁵⁶ Noemovský námět z padesátých let je odlišný, autor opustil panoptikálnost, která provázela prvotní archy a byl zaujat spíše významem biblického textu. Samotnou potopu vyobrazil klasičtější způsobem, kdy na obzoru rozbourěného moře je odplouvající loď a v popředí se ve zmatku topí lidské figury. [17] Následuje obraz s označením *Duha*,⁵⁷ [18] reaguje na úryvek: *Položil jsem na oblak svou duhu, aby byla znamením smlouvy mezi mnou a zemí* (Gen 9,13). Výjev tvoří jednoduchá kompozice; čtyři malé figury v popředí, jejichž hlavy se obrací na nebe, kde se klene půlkruh duhy. Ve středním plánu je loď znázorněná velmi realisticky a její velikost je naznačena přiblížením k obzoru, který zakončuje pohoří. Ve čtyřech postavách můžeme spatřovat Noema a jeho syny. Tři menší osoby s vousy stojí v řadě za větší, která má zdvižené ruce, což můžeme chápat jako gesto vzdávání chvály nebo vzývání něčeho, co člověka přesahuje, v tomto případě usmířeného Hospodina.

S poněkud ironickým nádechem se s tématem vyrovnává i Jan Koblasa v roce 1958 v Noemovském příběhu. Představíme si zde obraz *Noe (Poslední archa je v tahu)*.⁵⁸ [19] Ačkoliv jeho název vyjadřuje nadsázku, jeho smysl je vážnější, téměř existenciálně naléhavý. Oproti předchozím dílům je zde vylíčen okamžik potopy a pohled na vodní katastrofu. Mladíka na obraze strhává proud vody, ale on se v posledním okamžiku obrací na mizející loď v dáli. Tělo mladého muže je zpracováno expresivně a jeho prohnutí připomíná manýristickou figuru serpentínatu. Celá postava je otočena k divákovi zády a zoufalství člověka ztrativšího naději vyjařují jeho gesto, tedy prázdné pozvednuté ruce. Obraz je velmi dynamický, ale na rozdíl od historických předobrazů není jeho dramatickost znásobena změtí topících se těl, lidské drama se zde naopak odehrává v privátní sféře.

Z narativních obrazů z tohoto období vyplývá, že pro jejich autory mělo význam především poselství o záchraně světa a podílu mravně silného člověka, protože jenom takový může ve výsledku pomoci v zachování morálních hodnot, které jsou ohrožovány víceméně v každé době.

56 Ibidem, 118.

57 Uhel, papír. 585x407 mm, nedat. Nápis na rubové straně: *Duha*.

58 Kombinovaná technika, papír. 400x500 mm, 1958.

1.1.4. Jonáš – Boží vůle a lidské rozhodnutí

Starozákonní inspirace se v období poloviny 20. století neomezila pouze na utrpení či morální příklady, ale i na ryze lidské jednání, které nebylo vždy v souladu s Boží vůlí. Takovým příkladem je příběh proroka Jonáše. Knihu Jonáš lze charakterizovat jako novelu, která zpracovává starší motivy o událostech z 8. stol. př. Kr. a nese v sobě poselství Božího slova, jehož význam lze přenést i do novozákonních událostí. Jonáš byl vyslán Hospodinem, aby varoval město Ninive před zkázou, která měla přijít, pokud se její obyvatelé nezřeknou zlých skutků. Jonáš ale Boha neuposlechl a v Jafě se nalodil na loď plující do Taršíše (Jon 1,3). Pokusil se před Bohem ukrýt, aby nemusel splnit jeho přání. Během plavby se ale strhla bouře a hrozilo, že dojde ke ztroskotání. Když se Jonáš přiznal, že příčinou té ničivé bouře je jeho neposlušnost vůči Hospodinu, navrhl námořníkům, aby jej vhodili do moře a tím se zachránili. Nakonec tak museli učinit a za svoji záchranu přinesli oběť Hospodinu (Jon 1,16). Jonáš ale nezahynul, Bůh totiž seslal velkou rybu, aby jej spolkla. V útrokách ryby prorok strávil tři dny a tři noci (Jon 2,1), uvědomil si své pochybení a prosil za odpuštění. Potom ryba vyvrhla Jonáše na pevninu a ten se vydal do Ninive, kde hlásal, že po čtyřiceti dnech bude město vyvráceno. Ninivští mu uvěřili a rozhodli se pro pokání (Jon 3,5), Hospodin se tedy nad nimi slitoval a město nepotrestal. Jonáš to ale považoval za nespravedlnost, rozzlobil se a chtěl zemřít, Hospodin mu ale udělil lekci, ve které vyložil význam milosrdenství vůči svému stvoření. Příběh ukazuje krátkozrakost lidské spravedlnosti ve srovnání s Božskou, ale také to, že člověk má vždy možnost se napravit a litovat svých činů.

V křesťanské ikonografii se asi nejčastěji setkáváme s vyobrazením Jonáše v břiše velryby, jehož význam souvisel s novozákonní parabolou, kterou nalezneme u evangelisty Matouše (Mt 12,40). Kristus v evangeliu přirovnává Jonášovo uvěznění v břiše ryby, potažmo mořské obludy,⁵⁹ k bezprostřednímu dění po své smrti a před zmrtvýchvstáním, kdy tři dny bude prodlévat v "srdci země". Zobrazení v raně křesťanských svatyních a sarkofázích, kde je častěji Jonáš s mořskou obludou, vycházejí spíše z evangelia, ve kterém je zdůrazněn smysl zmrtvýchvstání a jeho křesťanský význam. Dalším častým námětem je Jonášův odpočinek pod keřem,⁶⁰ který nechal Hospodin vyrůst, aby proroka stínil, keř záhy ale uschnul, protože byl napaden červem. Toto zobrazení poukazuje na Boží ponaučení

59 Kétos v řec. originále, cetus v latinském překladu. Překlady knihy Jonáš nejčastěji uvádějí valká ryba – piscis grandis, ale i obluda – kétos.

60 Podle překladu hebrejského originálu je tím keřem skočec - QUQUAION, v jiných překladech ale došlo k mýlce a uváděla se okurka, nebo dýně, proto se na některých vyobrazeních setkáme s tímto poněkud bizarním pojetím.

Jonášovi, který mu vyčítal, že se slitoval nad městem Ninive.

Jonášovým příběhem se Věra Nováková začala zabývat v roce 1955, kdy vznikl obraz *Jonáš ve velrybě*.⁶¹ [20] Tento námět je pojat poměrně klasicky, tělo velryby vyplňuje celou plochu obrazu, pluje ve vlnách od hladiny směrem do hlubin a v jejím trupu je nahý Jonáš, jehož natažené tělo kopíruje tvar velryby. Jeho ruce jsou natažené až k očím velryby a směřují ven. Jonášova ústa jsou otevřena jako by volal o pomoc, což dokládají slova vepsaná na okrajích obrazu: Z HLUBOKOSTI/ SVÉ VOLÁM/ K TOBĚ PANE, která navazují na biblické verše pronesené Jonášem, když byl v břiše ryby (Jon 2,4), ale zároveň vychází z žalmu 130: *Z hlubin bezedných tě volám, Hospodine, Panovníku, vyslyš můj hlas!*⁶² Oba texty vyjadřují obdobný smysl, ve kterém člověk doufá v odpuštění a vysvobození od utrpení. Celý obraz je zpracován v modrých odstínech, až na žluté paprsky nad obzorem a také litery jsou napsány žlutou barvou. Do Jonášovského cyklu patří také *Bludný kruh I*⁶³ a *Bludný kruh II*.⁶⁴ [21] Na prvním obraze je černá hubená postava, zobrazena ve zkratce evokující stín, pouze rysy tváře jsou vykresleny detailně. Jonáš se snaží z tohoto kruhu, v jehož středu je Boží oko, uniknout, ale nedaří se mu to, protože šlépěje jeho bosých nohou jsou po celém obvodu kruhu. Také svými gesty naznačuje obranný a zároveň bázlivý postoj, jímž se snaží skrýt před světlem vycházejícím ze středu. Ve druhém kruhu je Jonášova postava doslova středem pozornosti. Tentokrát je oděn do soudobého civilního obleku a kruh tvoří stopy robustních bot. Ačkoli jsou jeho nohy v pohybu, horní část těla se choulí ke kolenům a rukama si zakrývá uši. Tento člověk se snaží utéci před svým posláním a skrýt, ale to není možné, a proto si zacpává uši, aby neslyšel Boží vůli. Podobně volnou interpretací biblického tématu jsou *Vězni Jonášové I*⁶⁵ a *II* z roku 1957. [22] Na prvním obraze klečí vězeň čelně k divákovi, jeho hlava ale není vidět, protože je zakryta sepjatýma rukama, nejdominantnějším prvkem obrazu, v němž můžeme číst veškerou naléhavost sdělení. Celé prostředí doplňuje zamřížované okno v ose sepjatých rukou. *Vězeň Jonáš II* ve vězeňském pruhovaném oděvu je otočen zády, rukama se drží mřížoví v okně a sleduje letící ptáky na modrém pozadí. Kdybychom neznali označení obrazů, mohli bychom si myslet, že autorka zde zobrazila jednoduše člověka ve vězení, to by mohlo vzhledem k době svého vzniku vypadat jako provokace. Tento soubor Jonášů v sobě ale nese hlubší význam související s problematikou lidského

61 Olej, lepenka. 760x435 mm, 1955.

62 Viktor KARLÍK: Pavel Brázda, Věra Nováková, PKC Ženské domovy, Praha 1992, 10.

63 Olej, plátno. 480x480 mm, 1955.

64 Olej, plátno. 500x800 mm, 1957.

65 Olej, plátno. 600x370 mm, 1957.

charakteru. Náměty poukazují na vnitřní vězení, ve kterém se člověk ocitá v případě, kdy jeho rozhodnutí není správné. Autorka v příběhu nespátřovala historické vyprávění, ale pojala jej jako nadčasový text představující realitu člověka v každé době.⁶⁶ Jedná se o dilema toho, co člověk chápe jako rozumné, ale co je v rozporu s jeho svědomím. V Jonášových očích bylo nepochopitelné to, že Bůh Ninive zachoval přes veškerá provinění jeho obyvatel. Považoval se za spravedlivého, ale zároveň si přál něčí zánik, což bylo v rozporu s Boží vůlí a jeho milosrdenstvím.

Alén Diviš ve svých kresbách použil k interpretaci tohoto tématu minimum výrazových prostředků. V obou dvou případech je ústředním motivem velká ryba ve tvaru prodloužené elipsy. Na prvním obraze s označením *Jonáš* je znázorněno mořské dno se skaliskem, ze kterého vyrůstají vodní rostliny.⁶⁷ [23] Do této hlubiny směřuje tělo člověka, které je sotva postřehnutelné, protože je zobrazeno pouze znakovitě. Mužovy ruce směřují dopředu, celé tělo je tak vytvořeno z obráceného písmene Y. Z druhého horního rohu se vynořuje hlava ryby, kterou člení ve spodní části linka naznačující tlamu a velké kulaté oko. Její velikost je zdůrazněna porovnáním se dvěma dalšími rybkami v pozadí. Velryba směřuje přímo k tělu člověka. Obraz odpovídá verši: *Hospodin však nastrojil velikou rybu, aby Jonáše pohltila* (Jon 2,1a). Druhý obraz navazuje hned na další verš: *I modlil se v útrokách ryby k Hospodinu, svému Bohu*.⁶⁸ Zde ryba směřuje diagonálně k pravému hornímu rohu plochy obrazu. Jonáš je umístěn uprostřed těla ryby a jeho malá tmavá postava klečí a vzpíná sepnuté ruce vzhůru. Vodní prostředí, které velrybu obklopuje tvoří pouze eliptické kruhy způsobené pohybem ryby. Přestože autor využil malé množství prostředků, velmi přesně vystihl význam modlitby pronesené Jonášem (Jon 2,3-10). Poselství textu připomíná Boží přítomnost i v okamžicích, kdy je člověk osamocený a pociťuje vnitřní stísněnost. Možná to si autor uvědomoval, když pracoval na námětu Jonáše uvězněného ve vodních hlubinách.

Bohuslav Reynek se nesoustředil na běžnější ikonografii zaměřenou přímo na osobu Jonáše, ale na jinou pasáž této knihy, tedy okamžiky pokání obyvatel Ninive. Obraz *Pokání v Ninive* z roku 1953 zasadil do venkovského, sobě blízkého prostředí.⁶⁹ [24] V popředí jsou lidské postavy, jejichž postoje vypovídají o hluboké lítosti, kterou pociťují, sedí nebo klečí na zemi se skloněnými hlavami. Jejich pohnutí sdílí i několik domácích

66 Záznam rozhovoru (pozn. 10).

67 Uhel, papír. 495x375 mm, nedat. (50. léta).

68 Uhel, papír. 500x380 mm, nedat. (50. léta).

69 Suchá jehla, 1953.

zvírat, posmutnělá tvář býčka je dokonce zobrazena jako portrét. O něco dál, směrem ke středu, stojí ženská figura s dítětem v náručí.

V pozadí doplňuje kompozici venkovské stavení, jehož bílé stěny se zrcadlí ve vodní hladině. Tento obraz v sobě též nese nadčasový význam textu. Zpytující se lidé jsou příkladem pro svého diváka, dům mu napovídá, že jako se zrcadlí ve vodní hladině, tak se do něho může promítnout něco z lítosti mužů na obraze.

Výběr námětu, kde svoji úlohu hraje lidská vina, není zcela nepochopitelný, ani v případech, kdy se autoři mohli právem považovat za oběti této nelehké doby. Ukazuje to na jejich vnitřní sílu, která jim umožnila nepropadnout sebelítosti a zabývat se závažnými otázkami lidské existence a jeho poslání ve světě.

2.1. Novozákonní motivy

Ve vybraném období nejsou výjimkou ani náměty inspirované Novým zákonem. Nalezneme klasická témata, která byla častými ikonografickými náměty po celá staletí. Jedná se například o smrt Jana Křtitele, kdy byl sťat na přání Salome a její matky Herodiady (Mt 14,1-12 a Mk 6,27-28). Hlava Jana Křtitele na míse se ve středověku stala dokonce devočním typem obrazu.⁷⁰ Koncem 19. století dostalo toto zobrazení zvláštní význam pro symbolisty. Obraz, který nazval Gustave Moreau *L'APPARITION*,⁷¹ lze považovat za dobrou ukázkou toho, jakým způsobem se k tématu přistupovalo v sekularizovaném prostředí, kdy se ale nevytrácí posvátnost světce, z jehož levitující hlavy zde vyzařují paprsky svatozáře. U Bohuslava Reynka má tento námět protějšek i v jeho literární tvorbě. Obraz *Salome*⁷² jakoby přímo souvisel se slovy, které této postavě patří v básni *Tanec Salomenin*: *...ale bylo již ráno, a Salome někde byla schoulena a dusil ji hnus, a Hlava byla chladná a rysy vyrovnány v hieratický hierolyf smrti, a nebylo již dravých arabesk agonie, kterým jedině rozumím...*⁷³ Výjev se soustředí na postavu skloněné ženy hledící na uťatou hlavu, která spočívá před ní na míse. Prorokova hlava je vskutku v klidu, bez známek bolesti, která provázela okamžiky této kruté smrti. Salomenina tvář je také klidná, ale lze na ní vysledovat známky studu, možná i lítosti, nad tím, že se stala nástrojem rozsudku nad nevinným člověkem. Samotnou hlavu na míse Reynek zpracovával i v 60. letech v díle *Hlava Jana Křtitele na míse*.⁷⁴ Zde využil techniku suché

70 ROYT (pozn. 4), 93.

71 Gustave Moreau (1826 – 1898), francouzský malíř, obraz *L'APPARITION* - Zjevení (1876).

72 Suchá jehla, monotyp, papír. 159x102 mm, 1. polovina 50. let.

73 Ze sbírky *Rybí šupiny*, 1922.

74 Suchá jehla, monotyp. 166x139 mm, 1966.

jehly téměř abstraktním způsobem. Hlavu světce totiž vytvořil změtí čar v různé intenzitě tak, že čelo a nos jsou světlejší a spodní část s lícemi tmavá. Tvář z jedné strany objímá ruka, můžeme se domnívat, že ruka Salome. Toto zpodobení navozuje takový dojem, že divák se vlastně ocitá na místě Salome, držící mísu s hlavou. Také Jan Koblasa se v počátcích své tvorby zaměřil na obvyklé náměty biblické ikonografie, tentokrát v oboru plastiky. Ještě v době studií vytvořil *Salome*,⁷⁵ polopostavu ženy en face, skloněné k useknuté hlavě, kterou si rukama drží u tváře. Socha je plně plastická a známky zjednodušení nese pouze Janova tvář především v partiích nosu a očí. Koblasovo pojetí je blízké jinému biblickému námětu, kterým je Pieta, tedy P. Marie držící na klíně mrtvého Krista. Zde se též můžeme setkat s těsným přiblížením obou hlav ve vyjádření nejhlubšího smutku při loučení s blízkým zemřelým. S Koblasou souvisí další typický ikonografický námět, kterým je novozákonní příběh o marnotratném synu (Lk 11-32). Kristus v tomto podobenství vyprávěl svým posluchačům o otci, který svým synům rozdělil podíly z jejich dědictví, mladší ze synů ale odešel a vše prohrál a nakonec se stal pasáčkem vepřů. Když si mladík uvědomil, že v domě svého otce by se mu dařilo lépe, a tak se vrátil. Pokorně se před otcem vyznal ze svých chyb a ten mu odpustil a s radostí uspořádal oslavu na počest ztraceného syna, to se ale staršímu bratrovi nelíbilo a otci vyčítal, že není spravedlivý. Ten mu odpověděl: *máme se proč veselit a radovat, poněvadž tento tvůj bratr byl mrtev a zase žije, ztratil se a je nalezen* (Lk 15,32). Příběh je parabolou, jejíž význam byl již církevními otci⁷⁶ vykládán jako příklad Božího milosrdenství a odpuštění vůči člověku, který svých činů lituje. V té souvislosti se nabízí již zmíněná starozákonní jonášovská látka, jejíž závěrečná podstata se též týká odpuštění. Vyprávění o návratu syna se již v raných dobách křesťanské civilizace stalo významné natolik, že na Východě byla slavena neděle zasvěcená přímo tomuto podobenství. V prostředí Západní církve se námět objevuje od 12. stol. velmi hojně na vitrajích francouzských katedrál.⁷⁷ Ani v novověku zájem o téma neopadl a zabývali se jím umělci jako A. Dürer⁷⁸ nebo Rembrandt,⁷⁹ jehož obraz se stal ikonickým už pro sílu své výpovědi. Ale vraťme se zpět k Janu Koblasovi, který v roce 1958 vytvořil nevelkou sochu s názvem *Zracený syn (Návrat)*,⁸⁰ [26] jejíž nadživotní verze

75 Sádra, v. 600 mm, 1956.

76 Myšleni jsou církevní otcové západní církve sv. Jeroným (kol. 347 – 420 po Kr.) a sv. Augustin (354 – 430 po Kr.)

77 ROYT (pozn. 4) 237.

78 A. Dürer (1421 – 1528), obraz z roku 1496 je pojet poněkud netradičně, představuje mladíka klečícího mezi vepři, který se v modlitbě upíná směrem ke chrámu.

79 Rembrandt van Rijn (1606 – 1669), který toto excelentní dílo namaloval již ve svých třiceti letech v roce 1636.

80 Patinovaná sádra, v. 750 mm, 1958.

dnes již neexistuje. V tomto období autor výrazně zjednodušuje a abstrahuje reálný tvar a v podstatě se dostává ke znaku. Narativní námět je pojat pomocí co možná nejmenších výrazových prostředků a veškerá pozornost je soustředěna na vyjádření smyslu pomocí znaku klečící postavy. Celá figura je výrazně vertikální se zploštělým trupem, na který je nasazena na útlém krku vejčitá skloněná hlava. Objevuje se zde i určitý kontrast ve způsobu zpracování materiálu, zatímco plocha těla je rozbrázděná "zápisy prožitého", jak poznamenává Mahulena Nešlehová, tak povrch hlavy je hladký, což je chápáno jako vyjádření vnitřní harmonie a psychické vyrovnanosti vyplývající z návratu, tedy opětovnému nalezení smyslu vlastní existence.⁸¹ Toto zpracování v sobě zahrnuje symbolickou úlohu obsaženou ve znovunalezené duchovní rozvaze ze strany autora.⁸² Současně také nelze opominout symbolistní tendence zjevné ve výrazné vertikalizaci figury, vycházející z obdivu k extatickému uměleckému projevu Františka Bílka, ale i ke starším mistrům, jakým byl například Donatello.⁸³

Bohuslav Reynek si ke zpracování vybral okamžik, kdy si mladík uvědomil, že svoji těžkou situaci si zapříčinil sám svým špatným rozhodnutím a litoval toho. Obraz *Marnotratný syn* se proto,⁸⁴ [25] podobně jako v případě Koblasově, zaměřuje přímo na samotnou postavu mladíka, který je ale zobrazen v pozici pasáčka s vepřem u nohou v prostředí opuštěné krajiny. Mladý muž je oděný do tuniky, která již na sobě nese známky opotřebení, není obutý a rukama se přidržuje pastevecké hole. Z profilu jeho skloněné hlavy je vidět sinavá tvář, jejíž rysy vyjadřují smutek. Výběr námětu ze strany tohoto autora nese jistě osobní ráz, neboť i jeho syn musel pracovat jako krmíč prasat v hospodářství znárodněném socialistickým zřízením. Zároveň v sobě grafický list nese ráz vnitřního pocitu osamělosti.⁸⁵ Obě díla, jak Koblasovo, tak Reynkovo, nesou společné znaky, jímž je meditativní pohled do vlastního nitra, ale i podobné nazírání na samotnou figuru mladého muže, které se v obou případech vyznačuje vertikálním pojetím.

Zdaleka nejčastější inspirací z Nového zákona v období prvních dvaceti let komunistického režimu je téma utrpení a smrt Ježíše Krista, které je popsáno v závěrečných kapitolách evangelijních knih. Těmito motivy se zabývali v podstatě všichni vybraní autoři, a proto je nutné zaměřit se podrobněji na tento zásadní moment v dějinách spásy tak, jak jej chápe křesťanská věrouka. Budeme se soustředit na narativní pašijové

81 NEŠLEHOVÁ (pozn. 41), 140.

82 Ibidem 141.

83 Radan WAGNER: rozhovor s J. Koblasou. In: Jan Koblasa: retrospektiva, Praha 2012, 18.

84 Suchá jehla, papír. 153x127mm, 1950.

85 CHALUPA (pozn. 23), 71.

náměty, ale i na symboliku, která toto téma provází. Také nelze opominout otázku, proč právě toto obsahové zaměření, zastávalo důležitou roli v díle našich autorů. V určité rovině je to jejich osobní religiozita, ale také ztotožnění se s inspiracemi z dějin umění a kultury vycházejících především ze středověku, přičemž se nejednalo pouze o estetické vjemy, ale též o filozoficko-náboženský pohled, který s díly středověku úzce souvisí. V tomto uvažování je zajímavý vztah autorů k české kulturní tradici.

1.2.1. Pašije

Pašijová témata se ve výtvarném umění objevila již v raném středověku, kdy sloužila k edukaci věřících, k přiblížení historie Ježíše Krista. Tyto náměty mohou být součástí širších christologických cyklů zobrazujících důležité okamžiky Kristova života, ale setkáváme se s nimi i samostatně. Z našeho prostředí známe např. desky *Třeboňského oltáře* z kostela sv. Jiljí v Třeboni (po 1380). Pašijové výjevy zobrazují události, které se staly těsně před ukřižováním Krista, dále jeho smrt a Zmrtvýchvstání. V 15. století začaly vznikat *křížové cesty*, které navazují na zkušenosti poutníků putujících na jeruzalémská místa spojená s Kristovým utrpením. Prvotní zpodobení *křížových cest* byla spíše symbolická – jednotlivá zastavení označovaly sloupy. Postupně ale vznikaly figurální skupiny, často provedené jako reliéfy či sousoší.⁸⁶ Vyústěním *křížových cest* bylo znázornění Kalvárie,⁸⁷ tedy Krista umírajícího na kříži, kterého obklopují jeho nejbližší, ale i jeho mučitelé, což je v dějinách umění označováno za vícekomparzové ukřižování.

Naprosto inovativním způsobem se s tématem *křížové cesty* vypořádal Mikuláš Medek počátkem 70. let.⁸⁸ [27] Medkovo dílo bylo vytvořeno pro novostavbu kostela sv. Josefa v Senetářově, jehož architektonické řešení navazuje na Le Corbusierovu *kapli v Ronchamp* (1954) a jehož forma má symbolizovat loď.⁸⁹ Medek byl k výzdobě interiéru přizván po předchozích realizacích zakázek pro Jedovnickou farnost. Stalo se tak díky místnímu faráři p. Františku Vavříčkovi (1913 – 1995) a také někdejšímu památkáři a hlavně básníku Jiřímu Kuběnovi (1936).

Senetářovská *Křížová cesta* je umístěna na stěně boční lodi kostela a symbolicky směřuje ke středu, tedy presbytáři. Počet čtrnácti zastavení je též běžný, neobvyklý je ale

86 ROYT (pozn. 4), 222 – 224.

87 Kalvárie je počestělý název pro jeruzalémské návrší Golgota, které bylo v době Kristova ukřižování popravčím vrchem nalézajícím se za městem.

88 Křížová cesta v kostele sv. Josefa v Senetářově, email, olej, plátno, jednotlivé obrazy: 1200x750mm, celková délka: 10,5 m, 1971.

89 Kostel sv. Josefa v Senetářově se podařilo realizovat těsně před počátkem normalizace v letech 1969 – 1971. Autorem stavby, ale i větší části výzdoby interiéru, je brněnský architekt Ludvík Kolek (1933).

způsob, jakým jsou prezentována, tvoří totiž jeden dlouhý souvislý pás. Přestože jsou obrazy umístěny těsně vedle sebe, v žádném případě nedochází ke vzájemnému rušení, spíše naopak, navazují na sebe a jsou v podstatě kompaktním celkem. Jednotlivé obrazy nejsou orámovány, i to naznačuje jejich provázanost. Oproti zavedeným zvykům ve způsobu zobrazení *křížové cesty*, kdy byla nositelem děje figura, je zde novátorské použití znaků a symbolů spojených s Kristovou cestou na Golgotu. Další důležitou složkou je symbolika barev, jejichž škálu autor omezil na modrou, červenou a v malé míře okrov-zlatou. Výběr těchto barev není překvapením, protože již od 60. let se staly základem pro většinu jeho děl. Tuto volbu vysvětluje také v rozhovoru s Bohuslavem Blažkem; v červené a modré spatřuje skutečné absolutní barvy, ostatní označuje za "*splácaniny špíny*", k těmto barvám po delších úvahách připojil ještě zlatou s odůvodněním: "*Barvy jsou dokonalé z kovu – modrá ze železa a stříbra, červená ze zlata. Všechny ostatní barvy jsou sloučeniny.*"⁹⁰ Vyhraněná volba barev byla založena do určité míry také na tom, že v nich našel povzbuzení pro svou uměleckou činnost. V jistém smyslu se lze domnívat, že tyto barvy odpovídaly jeho vnitřní senzualitě.

K práci na *křížové cestě* pro Senetářov se Medek také velmi pečlivě připravoval a součástí těchto příprav byly i literární texty. V první řadě je to ikonograficko-meditativní zasvěcení do tajemství *křížové cesty*, které ve formě sonetu napsal Jiří Kuběna pro Medka na základě jeho přání:

Kříž sonetu.

I Ejhle Člověk! K Smrti Odsouzený

II Ještě Hrob Si Kopeš, Bereš Kříž, III Klesáš K Matce Zemi, - A Ta Tiž!, IV Ó Kéž Aspoň

Ona Se Mnou Není.

V Byť I Cizím Hříchem Nadlehčený, VI Smrt A Masku Svou Jen V Lásce Zříš, VII Po

Druhé Se Marně S Křížem Skříž, VIII Ať Tě Nemají Proč Politovat Ženy,

IX Po Třetí! Ten Pád Je Dověřený! X Ovíněn! A Nahý! Že Se Nestydíš! XI Dobře, Že Na

Zemi Na Kříž Upevněný (Dobře), Záhy

XII K Nebi Vyvýšený, Už Jen Zemřít Smíš. XIII Na Zem Do Klína Zpět Matce Položený,

XIV Matku Matkou Máš Až V Hrobě: V Hrobě Již.

XV Ejhle Člověk! Matko: Ze:Mě: Syn Tvůj Z Hrobu Narozený.

(14. 6. 1970 V Brně)⁹¹

90 Bohuslav BLAŽEK: Velmi volný rozhovor s M. Medkem 18. 9. 1967, publikováno in: Mikuláš MEDEK: Texty, Praha 1995.

91 Jiří KUBĚNA: Z mého orloje. In: Ateliér 13/2002, 7.

Dalšími texty, které Medek zahrnul v této souvislosti do svého "studia", byly meditativní úvahy Romana Guardiniho.⁹² Jeho dílo *Křížová cesta našeho Pána a Spasitele* vyšlo v českém překladu v roce 1970.⁹³ K jednotlivým zastavením vznikl také komentář ve spolupráci p. Vavříčka a J. Kuběny, který je dnes dostupný přímo v senetářovském kostele sv. Josefa. Tento komentář také obsahuje podrobnější výklad křesťanské symboliky barev.

Na tomto místě se konečně dostáváme k jednotlivým zastavením. První zastavení *Ježíšovo odsouzení* představuje trnová koruna, kterou Kristovi nasadili jeho mučitelé společně s purpurovým pláštěm a posměšně říkali: "*Bud' pozdraven, králi židovský!*" (Jan 19,2-3). Další tři zastavení se neдрží přímo biblického textu, ale vycházejí z ustáleného ikonografického úzu. Na druhém obraze je znázorněno přijetí kříže. Tento symbol tak ve vzpřímené poloze zaplňuje celou plochu. Kristův první pád pod tíhou kříže naznačuje tentýž znak jen v mírně nakloněné poloze. Setkání Krista s matkou Marií je znázorněno jasně modrou barvou situovanou do obdélníku. Páté zastavení vychází opět z evangelijních textů, kdy Kristus cestou na Golgotu ztrácel síly, a tak vojáci přinutili jednoho člověka, Šimona z Kyrény, aby kříž nesl místo něho (Mt 27,32; Mk 15,21; Lk 23,26). Zde se kříž objevuje jen částečně, jako by se vzdaloval a částečně jej podpírají dva tenké jehlance. Šesté zastavení znázorňuje apokryfní událost, která se podle legendy stala během Kristovy cesty na smrt, kdy mu žena jménem Veronika otřela zakrvácenou tvář do roušky, na níž zůstal otisk jeho obličeje. Tento příběh má původ v různých legendických zdrojích, přičemž asi nejprůzračnější je ten o vzniku *mandylionu*. Tedy někdy ve 2. polovině 1. století po Kr. se římský služebník Volusian vydal na příkaz císaře do Palestiny, kde se setkal se ženou uzdravenou z krvetoku jménem Veronika. Ta podala svoji loktuši Kristu na otření tváře, na níž poté zůstal její otisk. Podle východní verze legendy se rouška dostala k edesskému králi Abgarovi, který se při pohledu na ni uzdravil. Veronika (Berenike) byla jeho dcera.⁹⁴ Veronikina rouška zastupuje tedy šesté zastavení. Barevnost obrazu se liší od všech ostatních využitím okrovo-zlatavých odstínů, do nichž je laděna zobrazená rouška, která je podkladem pro Kristovu tvář. Toto výlučné zpracování může souviset s Medkovým citem pro vnímání východní spirituality. Tím jsou zde myšleny ikony, jejichž vznik se dodnes řídí přísnými pravidly nejen z hlediska zpracování, ale i použitých materiálů. K tomu se Medek přímo vyjádřil v rozhovoru: "*Mám pocit, že to, co*

92 Antonín HARTMANN: Jedovnice, Kotvrdovice, Senetářov/ nezapomenutý, ale také nenásledovaný příklad spolupráce. In: Umění a řemesla 33/1991, č.3, 19.

93 Romano GUARDINI: Křížová cesta našeho Pána a Spasitele, Řím 1970.

94 ROYT (pozn. 4), 303.

je na Východě, je daleko víc. [...] preferujeme Východ, protože máme pocit, že je víc zainteresovaný na věcech duchovních."⁹⁵ Kristovy rysy na roušce nejsou vykresleny do detailů, ale spíše naznačeny, výrazné jsou toliko zavřené oči, nos a obočí. Kristův druhý pád znázorňuje opět kříž, tentokrát masivnější a temnější, autor tak vystihuje jeho nesnesitelnou tíhu. Osmé zastavení zastupuje modrá plocha obrazu v jehož středu je seskupeno několik očí. Takto je představen zármutek jeruzalémských žen, v jejichž očích se zračí nemohoucnost (Lk 23,27). Poslední Kristův pád je prezentován křížem položeným téměř vodorovně ve spodní části obrazu, jehož pozadí se noří do temnoty. V desátém zastavení je Kristus zbaven oděvu, o který se vojáci podělili losem, aby zůstal v celku, protože byl ušit z jednoho kusu plátna (Jan 19,24). Tento děj symbolizují na obraze pouze tři kostky na jasně červeném pozadí. Kristovo přibití na kříž připomínají tři ostré hřeby na modrém podkladě v prvním plánu obrazu. Ježíšova smrt je popsána u všech evangelistů. Ježíš umíral na kříži tři hodiny. Jeho smrt zpodobňuje opět vztyčený kříž, tentokrát obklopen temnotou, která prochází i jeho středem. S tímto výjevem nejlépe souzní úryvek z Lukášova evangelia: *Bylo už kolem poledne; tu nastala tma po celé zemi až do tří hodin, protože se zatmělo slunce* (Lk 23,44). Poslední rozloučení Panny Marie s tělem mrtvého syna, které známe již od středověku z nesčetných piet, je obrazem třináctého zastavení. Na něm je mariánský princip Kristovy matky vyjádřen modrou barvou, červená, která vyzařuje z tmavého objektu v popředí, symbolizuje její nauhasínající naději. V podobném duchu je ztvárněno i poslední čtrnácté zastavení, kde pozadí tmavého zapečetěného hrobu prozařují červánky jako znamení nového života.

Formální východiska čtrnácti obrazů můžeme vysledovat v autorově starší tvorbě. Jedná se především o zastavení, která se týkají P. Marie. Ta ve svém zpracování principiálně souzní s *Venušemi*, jimiž se autor zabýval již od konce 50. let.⁹⁶ Zároveň pro toto jedinečné dílo využil elementárních znaků přejatých z tradice křesťanské ikonografie – trnová koruna, kříž, hřeby. Jiné prvky, jako jsou oči z osmého zastavení, zase uplatňoval spíše v pozdních dílech.⁹⁷ Přejatým námětem ze senetářovské *Křížové cesty* je i *Zlatá rouška* z roku 1973,⁹⁸ [28] opět se zde objevuje motiv velkých zavřených očních víček, které ovšem doplňují hrotilé řasy, jež ještě výrazněji evokují bolest. Zahnuté hrotilé předměty v podstatě prostupují Medkovo dílo již od figurativně-imaginativních scén 50. let

95 BLAŽEK (pozn. 90).

96 Např: *Červená Venuše*, email, olej, plátno. 940x700 mm, 1959.

97 Např: *Kleště*, email, olej, plátno. 1500x1020 mm, 1969, nebo *Velký pohyblivý hrob (Pohyblivý hrob III)*, email, olej, plátno. 1720x1210 mm, 1973.

98 Email, olej, plátno. 500x350 mm, 1973.

až po závěrečné období. Proto je zajímavé, že tyto prvky jsou v Křížové cestě potlačeny, i když se jedná o tematiku, kde bolest a utrpení mají zásadní roli. Důvodem může být Medkovo přizpůsobení se požadavkům sakrality, tyto obrazy totiž neobsahují žádné elementy agresivity, ale naopak, působí zklidněným, meditativním dojmem. Tato realizace tak odpovídá svému určení, tedy aby provázela věřící v rozjímání o Kristově utrpení. Z této příčiny také autor věnoval hodně času obzvláště pečlivé teoretické přípravě, která předcházela samotnou tvorbu.

Jednotlivá témata související s *passio Christi* nebyla v té době výjimkou ani u děl soukromého charakteru. Tato díla mohou být i volnou interpretací zavedených křesťanských motivů souvisejících s událostmi, které se staly po Kristově zatčení.

Veroničin milosrdný skutek, při němž podala Kristovi roušku na otření tváře, patří do souboru čtrnácti zastavení *křížové cesty*. Nejčastěji je tento čin vyjadřován zpodoběním samotné roušky, na které zůstal otisk Kristovy tváře. Medkův zájem o tento námět mimo vlastní realizaci pro soubor křížové cesty jsme již zmínili. V 60. letech se mezi umělci, Medka v to počítaje, rozšířila obliba strukturální tvorby a informel, výjimkou nebyl ani Jan Koblasa, který tento způsob využil právě ke zpracování námětu *Veroničina rouška*.⁹⁹ [29] Autor informálními strukturami vytvořil reliéf umístěný uprostřed hladké plochy obrazu. Povrch amorfní hmotné vrstvy je rozrušen aktivními zásahy umělce, zároveň zde ale nechybí systematická horizontální strukturace, která dodává reliéfu určité pravidelnosti. Výběr námětu v podstatě konvenuje takovému způsobu zpracování, který autorovi umožnil volný průchod jeho představě o tom, jak promítnout zbitou krvavou tvář do plochy obrazu, aniž by musel využít reálných lidských rysů. V Koblasově díle také nelze nevidět posvátný artefakt, jehož podstata se nenalézá pouze v názvu, ale hlavně ve způsobu pojetí hmoty a jejího umístění v ploše obrazu.

Ani u Bohuslava Reynka, jehož dílo je ze značné části soustředěno na tematiku Pašijí,¹⁰⁰ nemůže chybět otisk Kristovy tváře. Reynek námětu věnoval velkou pozornost a své obrazy nazývá *Veraikony*,¹⁰¹ které vytvořil v různých variantách, jak svojí obvyklou

99 Email, olej, plátno. 580x460 mm, 1961.

100 Ucelený grafický soubor Pašijí vznikl v letech 1943 – 1948 a celkem obsahoval osmnáct listů. Obrazy utrpení se zde vyznačují zvýšenou expresivitou. Později v 50. letech věnoval autor pozornost vybraným jednotlivým námětům, vycházejících z pašijového příběhu.

101 Reynkovo označení je z hlediska ikonografického názvosloví poněkud nepřesné, *Veraikon* (Pravý obraz Kristův, "obraz rukou nenamalovaný", mandylion) je ve skutečnosti typologicky odlišný od *roušky Veroničiny*. *Veraikon* je v podstatě portrét Krista bez trnové koruny, kdy jeho tvář nenese stopy mučení. *Rouška Veroničina* oproti tomu má být otiskem ran na Kristově obličejí. Reynkovo znázornění Kristovy tváře odpovídá tedy spíše *Veroničiny rouškám*.

technikou suché jehly, tak nevšední technikou cliché verre.¹⁰² Většinu těchto děl vytvořil na přelomu 40. a 50. let. Všimněme si nejprve obrazů vzniklých technikou cliché verre. Variant, vytvořených v roce 1952 tímto způsobem, se dochovalo dvanáct.¹⁰³ [30] Obrazy se liší ostroty, což bylo dáno délkou osvětlení, ale i tím, zda byl využit přímý otisk, nebo otisk obrácené desky s negativem, kdy došlo k rozptýlení světla.¹⁰⁴ Kontury Kristovy tváře s trnovou korunou na hlavě vznikly aktivními rychlými zásahy do barevné vrstvy. K tomu autor využíval rycích nástrojů, ale i vlastních prstů, jejichž otisky obklopují Kristovu hlavu. Využití této techniky v sobě nese také určitý symbolický význam, při vzniku otisku je totiž podstatný světelný zdroj a původcem světla pro věřícího křesťana je právě Ježíš Kristus, což potvrzují jeho slova v Janově evangeliu: *Já jsem světlo světa; kdo mě následuje, nebude chodit ve tmě, ale bude mít světlo života* (Jan 8,12). Při legendickém vzniku otisku Kristovy tváře také mohlo mít jistou úlohu světlo vyzařující z jeho osoby. K Reynkovu Pašijovému cyklu provedenému suchou jehlou se řadí *Veraikon* z konce 40. let,¹⁰⁵ Kristova tvář je vytvořena několika tmavými body představujícími oči, nos a ústa. Dalším námětem ze stejného souboru je *Veronika I*,¹⁰⁶ [31] ústředním motivem obrazu je rouška, kterou přidržuje oběma rukama žena představující ji divákovi. Ovšem tato žena, z níž vidíme pouze hlavu a ruce, je též v pozici diváka. Výjev je originálně doplněn pohledem na Kalvárii v pozadí – ukřižovaného Krista a částečně i na lotry visící na vedlejších křížích. Na jiném *Veraikonu* z roku 1948¹⁰⁷ je též motiv Veroničiných rukou držících rastrované plátno, Kristova tvář má tentokrát zřetelnější rysy – otevřené oči, úzký nos a sevřená ústa. Trnová koruna na jeho hlavě je spletena z trnitého keře s červenými plody. Obraz je vložen do místnosti s oknem, za kterým rostou keře, což naznačuje domácí charakter, který autor do obrazu vtisknul. Podobně působí i obraz *Veronika s kořaty*,¹⁰⁸ [32] zde je téměř celá figura Veroniky v černých šatech opět otočená zády k divákovi. V natažených rukách drží bílé plátýnko proti slunečnímu svitu, který osvětluje Kristovu tvář. Osobní ráz a autorův prožitek dodávají obrazu hrající si kořata v popředí.

102 Technika cliché verre vznikla ve druhé třetině 19. století a vychází z principu použití skleněné desky, na jejímž povrchu je vytvořena vrstva, do které se vyrývá obraz. Deska poté slouží jako negativ a osvítí se na fotografický papír. Je to tedy technika, ve které se využívá jak malby, grafiky, tak i fotografie. Reynek se s touto technikou setkal na počátku 50. let ve francouzské umělecké revui, kde byly stručné pokyny, jak s ní pracovat. K její aplikaci potřeboval pouze svíčku, fotografický papír a ustalovač. Skleněnou desku pak pokryl vrstvou vosku, tiskařskou, nebo olejovou barvou. In: CHALUPA (pozn. 23), 166.

103 Všechny varianty mají stejný formát, který se podřídil velikosti fotopapíru, tedy 180x240mm.

104 CHALUPA (pozn. 23), 167.

105 Suchá jehla s monotypem, papír. 166x120 mm,

106 Suchá jehla, papír. 141x110mm, z *Pašijového cyklu*, 1943 – 1949.

107 Suchá jehla s monotypem, papír. 160x140 mm, 1948.

108 Suchá jehla s monotypem, papír. 144x95 mm, 1957.

Ještě expresivněji než roušky s Kristovou tváří vyjádřil Bohuslav Reynek další námět z Pašiji – Krista korunovaného trnovou korunou. Tento motiv se opírá přímo o biblický text a objevuje se v evangeliu podle Matouše (27,29) a Marka (15,17). Kristus se po svém odsouzení stal terčem posměchu ze strany vojáků: *Navlékli mu purpurový plášť, upletli trnovou korunu, vsadili mu ji na hlavu a začali ho zdravit: "Bud' zdrav židovský králi!" Bili ho po hlavě holí, plivali na něj, klekali na kolena a padali před ním na zem* (Mk 15,17-19). Reynek námět *Korunování trním*¹⁰⁹ [33] zpracoval technikou cliché verre. Vyryté kontury označující Kristův obličej v profilu jsou tvořeny změtí čar, stejně tak jako trnová koruna, která způsobila ranky, z nichž prýští kapky krve. Výjev doplňují ruce, které se zlehka dotýkají Kristovy hlavy u brady a v oblasti čela, jako by ji chtěly pohladit a okusit jeho prožívanou bolest. Pohled na zmučenou tvář evokuje zvěrstva, která se děla ještě téměř dva tisíce let po Kristově smrti na nevinném člověku během období dvou totalit, jak nacistické, tak komunistické. V zobrazené tváři se odráží tíže doby a bolest, kterou musel její autor pociťovat.

Zcela jinak stejné téma pojal Ivan Sobotka, na jehož obraze *Trnová koruna*¹¹⁰ [34] je Kristus zobrazen en face. Autor zde pracoval se zjednodušením skutečnosti tak, že oči, nos a ústa jsou pravidelnými znaky, jež ohraničují černé kontury, barevnost omezil na hnědou pro vlasy a vousy a světle šedou pro pleť. Rysy jsou ještě ostré až geometrické. Trnovou korunu tvoří spletená čelenka. Sobotkova interpretace Kristovy podoby i tváři světců konvenuje spíše východní spiritualitě, která, stejně jako on, vychází z archaických schémat. V případě Sobotky to bylo umění románské, které ho oslovilo svojí prostotou ve smyslu tvarové redukce a irské iluminace.¹¹¹ Řečeno jeho slovy: "snažil jsem se zjednodušovat, při zachování maximálního výrazu".¹¹² Jako východisko této své tvorby často zmiňoval expresionismus, který byl důležitý ve sféře barevnosti, samotné vyjádření tváře není založeno na nějaké deformaci rysů v důsledku prožívané bolesti. Autor ani nevyužívá doslovných prostředků typu ran a kapek krve, které by z nich prýštily, ale i tak je vážný výraz Kristovy tváře velmi působivý, což bylo patrně jeho záměrem. Ivan Sobotka si už od poloviny 50. let uvědomoval, že pro jeho tvorbu je důležitá linie a plocha. Postupem času, čím byla linka slabší, tím ubývalo barevnosti. Přesně to lze vysledovat na jeho dalším obraze se stejným námětem, na kterém je použita již velmi tenká černá

109 Cliché verre, skleněný negativ i otisk na papíře. 239x137 mm, 1952.

110 Olej, plátno. 355x255 mm, 1957.

111 Ivan Sobotka, práce ze 40. a 50. let minulého století. Rozhovor s I.S. 15. 5. 2007. In: <http://www.rozhlas.cz/mozaika/vytvarne/zprava/346001> (naposledy vyhledáno 25. 5. 2015).

112 David BARTOŇ (ed.): Ivan Sobotka, 1927 – 2008, Praha, Kutná Hora 2012.

linka. Kristus se zavřenýma očima, jehož obočí a nos tvoří souvislá linie, má již jemnější a oblejší rysy. Také barevné tóny zde ztrácejí na sytosti a na plochy jsou využity pouze odstíny hnědé, od světle okrové po hnědočernou ve vlasech. Celou Kristovu tvář ještě obklopují paprsky v podobě krátkých rovných čar, představujících svatozář. Tento obraz je již předstupněm pro tvorbu 60. let, kdy dochází k ustalování výrazových prostředků, které autor využil pro portréty biblických postav a světců. Zde již dosahuje dalšího zjednodušení. Z úst, nosu a obočí se stává pouze čárka a oči tvoří dvě tečky. Ani tímto zjednodušením ale neubral na výstižnosti individuality konkrétní osoby.

Pašijová tematika nechybí ani v díle Roberta Piesena; nebudeme zde ale rozebírat starší figurální motivy, ale symbolické krajiny. Jedná se o soubor obrazů s názvem *Hora Olivetská*,¹¹³ [35] který zaujímá v autorově tvorbě druhé poloviny 50. let významné místo a stojí na počátku cesty odpoutání se od předmětnosti. Obrazy místa, kde Kristus strávil trýznivou poslední noc před svým zatčením (Lk 22,39 – 44), jsou orientovány na výšku a představují krajinu stupňující se nahoru směrem k obloze. V Piesenových biblických krajinách nejsou vyobrazeny žádné konkrétní figury spojené s historií Krista, přesto také nejsou indiferentní, ale hluboce symbolické. Nejpoutavější jsou stromy, které pokrývají skaliska, jejichž struktura je blízká žilkování na listech rostlin. Kromě originálního znázornění, který připomíná pohled na makrosvět, ovšem nedetailním způsobem, v sobě tvary stromů obsahují znaky, které byly již od raných dob vlastní křesťanské spiritualitě jako je mandorla, plamen svíce a sepjaté ruce jako symbol modlitby. Modlitba je totiž v základě hlavním motivem tohoto tématu: *Ježíš v úzkostech zápasil a modlil se ještě usilovněji; jeho pot kanul na zem jako krůpěje krve* (Lk 22,44). Je zřejmé, že autor navýsost vystihl duchovní charakter situace bez potřeby doslovně líčit děj pomocí zavedených ikonografických postupů využívajících figuru. Jednoho "schématu" se ale držel, a tím je stejnojmenný středověký obraz Mistra *Třeboňského oltáře* (kol. 1380), v němž nalézáme zřetelné podněty; mimo jiné i kontrastní barevnost a využití červených akcentů. Piesenovu vztahu k tomuto až mystickému dílu čerpajícímu z *nové zbožnosti* se budeme podrobněji zabývat v kapitole věnované autorovi.

113 olej, plátno, 270x185 mm, 1957.

1.2.2. Nástroje umučení – symboly

Nástroje Kristova umučení (*arma Christi*) patří mezi devoční náměty, které byly od raného středověku objektem úcty. Tyto předměty byly těsně spojeny s událostmi, souvisejícími s Kristovou obětí.¹¹⁴ Toto téma má opodstatnění v evangeliích, kde se hovoří o bičování, korunování trním a dalším tupení Krista (Mt 27,27 – 50, Mk 15,16 – 36, Lk 23,33 – 34, J 19,1 – 4). Jedním z nejstarších zobrazení tohoto námětu, kde je jeho symbolika rozvinuta v plné šíři, je celostranná iluminace v *Pasionálu abatýše Kunhuty* (kol. 1320), která doprovází text dominikána Koldy z Koldic († mezi 1323 – 1327). Nástroje Kristova umučení byly námětem i pro monumentální nástěnnou malbu, kterou nalezneme např. v zámecké kapli v Průhoncích u Prahy nebo v kostele sv. Jana Křtitele v Jindřichově Hradci. V lidovém prostředí pozdního středověku byl nástrojům utrpení připisován dokonce ochranný účinek a byly dokonce nošeny jako škapulíře. Časté vyobrazení andělů s nástroji Kristova umučení navazuje na výklady *Apokalypsy* Mikuláše z Lyry († 1349), podle něhož Kristus sestoupí v den Posledního soudu tam, kde budou shromážděny relikvie nástrojů Kristova umučení a kterých se následně chopí andělé, aby s nimi bojovali proti silám ďábla – např.: mozaika na *Zlaté bráně* pražské katedrály sv. Víta, Václava a Vojtěcha (1373).¹¹⁵ I toto vyobrazení je dokladem zvláštní úcty Karla IV. (1316 – 1378) k *arma Christi*.

Tradice tohoto zobrazení v českém prostředí je nadmíru zřejmá a nechybí ani v našem vybraném období. Nástroje Kristova umučení použil Ivan Sobotka v rámci figurálních námětů. Na obraze *Královna* z roku 1955¹¹⁶ je vyobrazena polopostava plačící ženy s královskou korunou na hlavě, jejíž obličej lemují vlnité blond vlasy sahající ke krku. Její šat je bílý, jednoduchý, uzavřený u krku a kolem něho je uvázaná šňůra, na které visí hnědý kříž latinského typu,¹¹⁷ vedle něhož jsou symetricky položeny na prsou další dva nástroje – kladívko a kleště. Žena-královna má široce rozevřené oči, ze kterých stékají dvě velké slzy. Druhý obraz vznikl o jedenáct let později pod názvem *Královna*

114 Mezi tyto předměty patří: tvář Jidáše libajícího Krista, meč, pochodeň / lampa, nůž, měsíc se 30 stříbrnými, mísa na umytí rukou, trnová koruna, dŕtky, sloup, provaz, jímž byl Kristus upoután ke sloupu, suknice, rouška Veroničina, kostky, kohout, kříž, kladivo, tři hřeby, kleště, ruka vojáka, karikovaná tvář mučitele plivajícího na Krista, deska s nápisem INRI, Kristovy ruce s ranami po hřebech, kopí, hůl s houbou, vědro, žebřík, plátno, pyxida, hrob.

115 ROYT (pozn. 4), 167 – 169.

116 Olej, plátno. 660x306 mm, 1955.

117 Latinský kříž je nejrozšířenějším symbolem křesťanství. Kříž tvoří dvě překřížená břevna, z nichž jedno, to svislé, je prodloužené.

(Nástroje umučení).¹¹⁸ Tentokrát je barevnost tlumenější, autor pracoval pouze se zesvětlováním okrových odstínů. Třípatrová koruna ve tvaru vysoké čepice na hlavě ženy má spíše formu knížecí koruny. Hlava je orámována dlouhými vlnitými vlasy a tvář se zavřenýma očima, z nichž kanou slzy až dolů na šaty, nese stopy zármutku. Nástroje Kristova umučení zde mají stejnou podobu jako na předchozím obraze s tím rozdílem, že jsou světlejší, kříž je zavěšen na řatízkou, šaty jsou členěny na dvě různě barevné části. Druhý obraz s tematikou nástrojů Kristova umučení působí zklidňujícím dojmem, který je způsoben eliminací barevnosti a tvarovým zjednodušením, jež se blíží znakovitosti.

Jako samostatný námět využil Mikuláš Medek nástroje umučení pro oltární obraz určený do novodobé kaple Nejsvětějšího Srdce Páně v Kotvrdovicích v roce 1970.¹¹⁹ [36] Obraz je koncipován jako triptych, střední plátno je obdélníkové vertikálně umístěné a k němu je z každé strany připojeno ještě jedno asi poloviční.¹²⁰ Obraz je ve dřevěném rámu a působí téměř jako středověká oltární archa. Ústředním motivem horní části středního plátna je zlaté kruhové pole, v jehož středu je nachová žhavá sféra obklopená čtyřmi hranoly tak, že tvoří kříž. Celé pole je rámováno trnovou korunou, jejíž šlahouny sahají až k okrajům obrazu. Pozadí tohoto symbolického motivu je zbarveno rudou barvou, která postupně přechází ve zlatavou, ta se plně uplatňuje ve spodním horizontálním pásu a tvoří pozadí pro nástroje umučení. Ve středním poli jsou nástroje spjaté s ukřižováním: kleště, tenký kříž, tři hřeby, tři kostky, kopí a kladivo, které je položeno horizontálně křížem vůči kopí. V bočních polích jsou na jedné straně dŮtky a tři mince, symbolizující třicet stříbrných, jež dostal Jidáš od velekněží za svou zradu (Mt 26,15) a na druhé je pak pochodeň, houba a palmový list.¹²¹

Není pochyb o tom, že Medek ke ztvárnění tohoto díla využil ikonografické tradice vycházející ze středověkého křesťanského mysticismu, což potvrzuje ve své emotivní výpovědi básník Jiří Kuběna: *"všechny ty hřeby, kostky, nástroje umučení, kleště – jaká nádhera, skoro gotická, duchová realita, stínová nadskutečnost vykoupených věcí. Jako by vystupovaly věci s námi a před námi na nebe – kde ještě nemohl Člověk – ještě ne Bůh a člověk. Ta monumentalita a spiritualita posledního, jako předsmrtného, nebo spíš posmrtného posledního obrazu ze souboru jedovnického mne srážela do kolen. Od dob*

118 Olej, Plátno. 930x580 mm, 1966.

119 Kaple Nejsvětějšího Srdce Páně se stavěla během II. světové války a byla vysvěcena roku 1942.

Kotvrdovice patří pod farnost Jedovnice, kde byl farářem p. Vavříček, který se o realizaci pražských umělců pro své kostely v 60. letech zasloužil.

120 Olej, plátno. Střední plátno: 1800x800mm, boční plátna: 800x300 mm, 1970.

121 Tento motiv nepatří přímo mezi nástroje umučení, ale symbolizuje počátek pašijových událostí, kdy Kristus vjel do Jeruzaléma na oslátku a lidé jej vítali palmovými ratolestmi (Jan 12,13)

*Theodorikových, Mistra Vyšebrodského, ale dnes docela jinak, nebylo malby tak spirituální, tak kristovské! Jako by tu byl Obraz – otisk vyšší důvěrné božské reality, Obraz – Ikona, [...]'*¹²² Autor ale zároveň vtiskl dílu tradiční rysy své pozdní tvorby, které se projevují v oblasti zlatého kruhového pole ve formě geometrických tvarů. Motiv žhavé koule se v jeho obrazech objevuje již ve druhé polovině 60. let např. ve *Třech událostech* (1967) nebo v díle *Zázračná matka* (1970). V monumentálnější podobě se s geometrickými útvary setkáváme později, zejména v *Pohyblivých hrobech* (1973). Subtilita nástrojů připomíná ostré objekty, které se v jeho obrazech uplatňovaly již od 50. let. Pokud bychom se zaměřili na genesi tohoto díla, musíme se navrátit do roku 1968, kdy vznikly studie, které se ale od výsledného plátna poměrně liší. Například do studie č. II [37] Medek sice zakomponoval zamýšlené motivy jako je žhavá koule vystupující před trnovou korunu v pozadí, jež obsahují téměř celou horní plochu obrazu, ale kubické útvary jsou zde seskupeny do pěti rámců ve spodní části.¹²³ Z původní myšlenky bylo zachováno rozdělení na dvě úrovně, ale realizace byla obohacena o protnutí vertikály a horizontály a také o nástroje umučení. Je třeba konstatovat, že výsledná podoba více konvenuje požadavkům sakrálního prostředí, je zde dodán akcent na Kristovo utrpení pomocí konkrétních předmětů, což bezpochyby obraz více přiblížilo věřícímu člověku a přispělo k jeho pochopení. Hlavní námět, tedy žhavá sféra představující srdce jako symbol vše "magneticky" přitahující lásky Božího Syna,¹²⁴ byl inspirací i pro autorovu soukromou tvorbu a projevil se o něco později v *Magnetických květinách* (1971 – 1973).

1.2.3. Ukřižovaný

Ústředním bodem pašijí je ukřižování a smrt Krista, což je vrcholná událost dějin spásy v křesťanském učení. Ukřižování patří k nejrozvinutějším tématům křesťanské ikonografie. Kromě kanonických evangelií je ikonografie tohoto námětu obohacena i událostmi z protoevangelií či mystické literatury. Nejstarší známá vyobrazení s tématem ukřižování Krista pocházejí ze 6. stol.¹²⁵ Již na takto raných obrazech se kromě Krista objevují další aktéři události, tedy jeho matka s nejbližšími, vykonavatelé popravy a dva spoluukřižovaní zločinci po stranách jeho kříže. Výpravnost námětu byla během středověku obohacována větším množstvím postav, ale základní typus se v dějinách umění

122 KUBĚNA (pozn. 91).

123 Studie k oltářnímu obrazu II, email, olej, plátno. 1200x750 mm, 1968.

124 HARTMANN (pozn. 92), 17.

125 Např. Rabbulův evangeliář, 586 po Kr.

podstatně nezměnil. Ve středověku byl kříž s Ukřižovaným nejčastěji v doprovodu sochy P. Marie a Jana Evagelisty umístěn na vrchol lůžku, a tím se stal ústředním motivem chrámů. U autorů našeho vybraného období je patrné jejich zaměření na samotnou osobu Ukřižovaného.

U Aléna Diviše jsou náměty s ukřižovaným Kristem jedinou inspirací z Nového zákona, na rozdíl od starozákonní tematiky, která je u něho rozvinutá mnohem více. Téma trpícího Krista Diviše oslovilo především v souvislosti s utrpením člověka, se kterým se během životních osudů setkal. Již počátkem 40. let, kdy reagoval na zkušenost z francouzského vězení, vznikla drobná kresba *Vězeňský Kristus*,¹²⁶ která navazuje na cyklus kreseb inspirovaných pokreslenými zdi vězeňských cel.¹²⁷ Výjev je velmi zjednodušený a navozuje dojem, jako by byl vytvořen neškolenou rukou. Hlava Krista je oproti tělu nadsazená a v detailech se projevuje tvarové zjednodušení. Zajímavým prvkem je pravice Ukřižovaného, která není přibita na břevnu kříže, ale volně visí podél těla a Kristus v ní drží trnovou korunu, kterou nabízí divákovi. Na ploše mimo výjev je nápis ve francouzštině, který v překladu znamená: *Ten, jenž na sebe nevezme svůj kříž a nenásleduje mne, není mne hoden*.¹²⁸ Tento výrok Krista je vybrán z kázání k učedníkům v Matoušově evangeliu (Mt 10,38) a v podstatě je nabádá k věrnosti Bohu na úkor vlastního pohodlí a dokonce i života. Stejný motiv s trnovou korunou v Kristově ruce se objevuje ještě na obraze, kde je již celá scéna ukřižování s vojáky v podobě vězeňských dozorců a s plačící Maří Magdalénou.¹²⁹ V době amerického pobytu začal Diviš s malbami s názvem *Kristus černochoů* a vytvořil jich více i po návratu do své vlasti v roce 1947. [38] Tradiční námět křesťanské ikonografie zde pojal originálně, když vtiskl do tváře Ukřižovaného negroidní rysy. Autoři Divišovy monografie z roku 2005 připomínají, že takovéto zobrazení ve spojitosti s černošskou tematikou nebylo obvyklé ani mezi afroamerickou avantgardou. A právě pro malíře-emigranty, kteří mají potíže začlenit se do nového prostředí, je charakteristické zobrazování lidí, které většinová společnost přehlíží. Jako příklad uvádějí židovské malíře různých národností v Paříži.¹³⁰ Tato zmínka je na místě, když si uvědomíme, v jakém postavení byly afroameričané ve Spojených státech amerických ještě ve 40. letech 20. století.¹³¹ Alén Diviš zajisté také musel vnímat

126 Kresba, kvaš, tuš. 130x83 mm, asi 1941.

127 SKÁLOVÁ, POSPISZYL (pozn. 13), 127.

128 Ibidem.

129 Ibidem.

130 Ibidem.

131 I přes zrušení otroctví v roce 1863 prezidentem A. Lincolnem (1809 – 1865), nebyla stejná občanská práva pro obě rasy. Rasová segregace trvala až do konce 2. světové války, kdy byl odsouzen nacismus a

to, že otázka černochoů se po válce v Americe aktualizovala a svými díly tak upozornil na rovnoprávnost všech lidí, bez ohledu na barvu pleti. Tento křesťanský námět se dá tedy chápat jako určité ideové dílo, protože Kristus na kříži zemřel za celé lidstvo.¹³² V důsledku autorovi nešlo o popisné zobrazení scény, ale o vyjádření smyslu, proto si mohl dovolit vtisknout do Kristovy tváře rysy jiného etnika. Třetí skupina, do které se u Diviše řadí námět trpícího Krista, je pojatá klasičtější způsobem. Těchto obrazů je také podstatně méně než v předchozí sérii s černoskou tematikou. První *Ukřižovaný* z roku 1946¹³³ [39] se blíží tradičnímu zpodobení. Krista zde představuje polopostava nahého muže s bederní rouškou, jehož ruce jsou nataženy na příčné břevno kříže a zbídačenost těla je znázorněna vystupujícími žebry v oblasti trupu. Největší důraz je kladen na tvář, která vyjadřuje zármutek. Kristus s nakloněnou hlavou hledí dolů a jeho výraz není expresivním líčením prožívané fyzické bolesti, ale spíše smutku nad světem pod křížem. K tomuto téměř středověkému typu se řadí také skupina *Bolestných Kristů* z počátku 50. let. Jedná se jak o poprsí, tak o polopostavy, u nichž je inspirace pozdně středověkými devočními obrazy Krista patrná nejvíce. *Bolestný Kristus* z roku 1950 [40] stejným způsobem prezentuje své rány: jednou rukou ukazuje na svůj proboděný bok a druhou má pozvednutou tak, aby byla vidět rána po hřebu.¹³⁴ Obraz byl dokonce pro svou podobnost kladen do souvislosti s konkrétním středověkým dílem.¹³⁵ Další rovina, ve které se u Divišových obrazů z 50. let setkáváme se zobrazením umučeného Krista, je určitý meditativní typus. Obrazy *Plačící kříž*¹³⁶ [41] a *Kříž*¹³⁷ mají velmi osobní charakter. U prvního visí menší krucifix na stěně a k němu se upíná plačící lidská tvář se zavřenými očima, jejíž vzezření evokuje soustředěnost v modlitbě. Na druhém obraze je centrálním motivem samotný kříž se siluetou Kristova těla, který je zasazen do hořícího srdce. Jen pro připomenutí, tento symbol značí niternou horoucnost a je atributem personifikované křesťanské lásky.¹³⁸ V těchto obrazech lze také kromě ztvárnění biblického námětu, spatřovat autorovu snahu

současně i rasistické teorie. Situace se pomalu začala obracet k lepšímu především díky organizacím, které se zasazovaly o prosazení občanských práv.

132 V tom spočívá celý smysl Kristova příchodu a působení a je to podstatou evangelia. Např. u evangelisty Jana nalezneme: *Neboť tak Bůh miloval svět, že dal svého jednorozrozeného Syna, aby žádný, kdo v něho věří, nezahynul, ale měl život věčný* (3, 16). To, že Kristova smrt byla obětí za celý svět, vyjádřil apoštol Pavel ve své epištole: *Ukázala se Boží milost, která přináší spásu všem lidem* (Tt 2,11).

133 Malba, kvaš, lepenka. 780x650 mm, 1946.

134 Olej, lepenka. 775x524 mm, 1950.

135 SKÁLOVÁ, POSPISZYL (pozn. 13), 168. Zmíněným obrazem je *Kristus Trpítel na oblacích* (po 1475) NG Praha.

136 Pastel, uhel, papír. Nedatováno.

137 Pastel, uhel, papír. 620x440 mm, Nedatováno.

138 HALL (pozn. 52), 425.

o vystižení toho, co je možné nahlížet vnitřním zrakem, tedy něčeho, co má duchovní přesah.

V souvislosti s otázkou transcendence, je na místě zmínit Divišovu náklonnost k duchovním proudům. Již v Paříži se začal zajímat o východní filozofie a na základě toho změnil životní styl; učil se například dechová cvičení, která mu pomáhala při zdravotních obtížích. Nehledal ale pouze úlevu pro tělo, ale současně i duchovní povzbuzení v zápase s vnitřním utrpením, patrně způsobeném jeho senzualitou pro vnímání duchovního zla. Z ručně psaných poznámek ve francouzštině zjišťujeme, že mezi jeho inspirátory a duchovní autority patřili Buddha nebo Gándhí.¹³⁹ V autorově pozůstalosti můžeme též nalézt i útržky listů, na kterých jsou zaznamenány postřehy v rodném jazyce. V nich se setkáváme s citacemi z Bible, které autora nějakým způsobem zaujaly.¹⁴⁰ Z poznámek se můžeme dopátrat i něčeho o vztahu k osobnosti Ježíše Krista. Toho zcela jasně považoval za duchovní autoritu, což potvrzují vybrané výroky z Nového zákona, např. z podobenství o dobrém pastýři: *Já jsem dveře, vejde-li kdo skrze mne, zachrání se* (Jan 10,9). Celý smysl Divišových poznámek spočívá v jeho snaze oprostít se od zla, které jej nějakým způsobem trápilo v osobním životě. Prostředkem v této cestě pro něho bylo dodržování určitých morálních pravidel, které jsou společné jak pro křesťanství, tak východní filozofie. Zde především kladl důraz na zdrženlivost (ovládání lidských pudů) a učení se pokoře; i zdánlivě dobré skutky mohou vést k pokřivení charakteru, což vystihuje slovy: *Bez opravdové víry a oddanosti a lásky jest cesta poseta nebezpečím a obtížemi: milosrdenství rodí domýšlivost / askeze – hněv / džhana (poznání) vede k pýše [...]*¹⁴¹ Ztotožnění se s Kristovým učením a pochopení jeho spásné oběti dokládají slova: *Pro Krista do prázdnoty a chudoby vzhledem ke zcela všemu co je na světě.*¹⁴² [42] Tímto výrokiem autor v podstatě vystihl závěr své životní pouti v padesátých letech, kdy žil v chudobě, osamění, kdy čelil odmítnutí svého díla, které bylo oficiální cenzurou shledáno jako nevyhovující pro soudobou kulturu.¹⁴³

139 Rukopisná pozůstalost Aléna Diviše je uložena v Polabském muzeu v Poděbradech. Většina textů je v malých sešitech, některé listy jsou vloženy volně. Protože většina je napsaná ve francouzštině, je pravděpodobné, že vznikly během pobytu ve Francii, kde se autor také mohl setkat s buddhismem a s dílem M. Gándhího. To může být důvod toho, že jsou poznámky psané ve francouzštině.

140 Poznámky v češtině jsou většinou psané na volných listech a zachovalo se jich méně. Kromě vlastních myšlenek zde zaznamenal i citace z Bible, především z listů apoštola Pavla a Janova evangelia.

141 Alén DIVIŠ: Rukopisné poznámky, nedatováno, nestránkováno. Polabské muzeum v Poděbradech. Vyhledáno 30. 4. 2015.

142 Ibidem.

143 Jak se totalitní režim vypořádal s umělcem zkoušeným životními útrapami dokládá dopis ministerstva informací a osvěty z 29. 4. 1952, v němž oznamuje, že jeho ilustrace k Erbenovým baladám se neslučují se současným názorem na dílo tohoto literáta a nedoporučuje, aby k nim tvořily obrazový doprovod.

Závěrem se vrátíme k Divišovým obrazům. Po tom, co jsme se pokusili představit jeho myšlenkový svět, zjišťujeme, že se zvláště u trpících Kristů na kříži odráží aktuální pohled na dění ve společnosti, ale i vnitřní stav autora.

Podobně tomu tak bylo i u dalších autorů, kteří se ale na rozdíl od Diviše dožili i dalšího desetiletí, tedy šedesátých let, kdy se okovy komunistického režimu o trochu uvolnily. Nicméně téma ukřižovaného Krista provází obě desetiletí.

V díle Bohuslava Reynka můžeme nalézt větší četnost námětů představujících utrpení Krista právě od doby, kdy jej a jeho rodinu postihlo znárodnění a dolehla na ně nesvoboda. Reynek tvořil celé cykly s tímto ústředním motivem. Někdy se jedná o narativní ztvárnění, kde je patrná inspirace středověkými díly, jindy je pozornost soustředěna na samotného Krista. Vícekomparzové Kalvárie zpracovával spíše koncem let čtyřicátých, postupem času pak začínají mít obrazy s touto tematikou intimnější charakter. Představíme si zde jen některé. Již v roce 1948 Reynek vytvořil *Velké ukřižování*,¹⁴⁴ [43] které je největší grafikou vodorovného formátu z mistrový dílny. Kříž s Kristem obklopují zarmoucené ženy: jeho matka, Marie Kleofášova a Marie Magdalská, která klečí u paty kříže, vedle nich stojí mučitelé Longinus¹⁴⁵ s kopím a Stephaton s tyčí, na jejímž konci je houba napuštěná octem (Jan 19,29). Nechybí zde ani dva zločinci, kteří byli ukřižováni společně s Kristem. Další "figury", jako je had a slunce a měsíc, jsou symbolické. Had představuje prvotní hřích, který byl smazán Kristovou obětí, stejně tak může být vnímán jako parabola starozákonního předobrazu, kterou nalezneme v Janově evangeliu: *Jako Mojžíš vyvýšil hada na poušti, tak musí být vyvýšen Syn člověka, aby každý kdo v něho věří, měl život věčný* (Jan 3,14-15). Nebeské objekty slunce a měsíc, každý u jednoho ramena kříže, mají ještě předkřesťanský antický původ a podle sv. Augustina¹⁴⁶ symbolizují předobraznou souvislost obou Zákonů: Starý zákon – měsíc lze pochopit jedině ve světle vrženém na něj Novým zákonem – sluncem.¹⁴⁷ Reynek jemné kresebné linie provedné suchou jehlou později otiskl v monotypické verzi, jejíž červená, žlutá a modrá barva dodávají obrazu nenásilné působivosti a vytríbenosti. Ikonografie této kalvárie nijak nevybočuje ze zavedené praxe, která se v souvislosti s námětem Kristova umučení

Uměleckou kvalitu výtvarná komise zřejmě vůbec neposuzovala! Je nutno podotknout, že se Diviš k této zakázce upínal, a to hlavně v důsledku finanční nouze opět způsobené nedostatkem pracovních příležitostí a špatným zdravotním stavem.

144 Kolorovaná suchá jehla, monotyp, papír. 215x274 mm, 1948.

145 Podle *Zlaté legendy* byl Longinus vyléčen z téměř úplné slepoty, když probodl Kristův bok a Kristova krev zasáhla jeho oči, později byl pokřtěn a stal se křesťanským mučedníkem. Evangelia ale jména mučitelů u kříže nezmiňují.

146 Augustin (354 – 430), biskup v Hippo (Alžírsko), církevní otec.

147 HALL (pozn. 52), 462.

prosadila již v raném středověku.

Ukřižování je samozřejmě také součástí Reynkova *Pašijového cyklu*, zde je tématem několika grafik. Narativně je podaný výjev *Kalvárie II*,¹⁴⁸ který na rozdíl lyricky zklidněného *Velkého ukřižování* působí až expresivně. Ústředním motivem obrazu je kromě kříže s Kristem vzpínající se kůň, na jehož hřbetě je jezdec s kopím. Scéna přímo představuje okamžik probodení Kristova boku. Ve spodním plánu obrazu pod křížem je sotva patrná zhroucená postava zakrývající si tvář rukama a vedle ní jsou položeny na bílém rouchu nástroje umučení – hřeby, kladivo a kleště. Kompozici doplňuje dlouhý žebřík opřený o břevno kříže tak, aby se ukřižovaný dostal do jejího středu, tedy mezi žebřík a koně. Celý výjev je velmi tmavý a je osvětlen jediným zdrojem světla, které vychází z postavy ukřižovaného, což dodává obrazu mystický ráz. Symbolicky pojaté Ukřižování je námětem úvodního obrazu na obálce cyklu s názvem *Alfa – Omega*.¹⁴⁹ [44] A a Ω, první a poslední písmeno řecké abecedy, jsou znamením počátku a konce a v důsledku i celého Vesmíru. V křesťanském umění se tyto znaky vyskytují již od prvních staletí například na sarkofázích jako symbol Spasitele; jeho význam totiž vychází z apokalyptických výroků: *Já jsem Alfa i Omega, praví Pán Bůh, ten, který jest a který byl a který přichází, Všemohoucí* (Zj 1,8), též na konci knihy (Zj 21,6). Samotný drobný výjev orámovaný oponou s písmeny A a O po stranách, má scénický charakter. Ve středu obrazu je vztyčený kříž s Kristem, z jehož probodených rukou a boku kane ve velkých proudech krev. Jediná postava stojící pod křížem je P. Marie, která svými rukama proudící krev zachytává. Tento motiv má své opodstatnění ve scholastické literatuře, podle níž z Kristova probodeného boku vytryskla krev na Mariin plášť, což poukazuje na její *compassio* (spoluprožívání Kristova utrpení).¹⁵⁰ Detail Mariina pláště s kapkami krve se v našem prostředí vyskytoval nejčastěji ve 14. století, objevuje se např. na *Ukřižování* Mistra Vyšebrodského oltáře (před 1350). Originálním způsobem je zde zpracováno okolí kříže, který je neobvykle zasazen do jezírka s vodou mísící se s vytékající krví. U jezírka na protější straně než je P. Marie, stojí bílý beránek, který z té vody pije. Tento drobný obrázek je bezesporu autorovým vyznáním víry, díky použití symbolů hlubokého křesťanského významu.

V Reynkových Paších nechybí ani detailní zaměření se přímo na tvář umírajícího Krista. Tento motiv se v cyklu objevuje dokonce dvakrát. Jeden grafický list s názvem

148 Suchá jehla, papír, 200x122mm, 1943 – 1949.

149 Suchá jehla, papír, 61x83 mm, 1943 – 1949.

150 ROYT (pozn. 4), 299.

*Žízním*¹⁵¹ [45] představuje Kristovu hlavu nakloněnou k rameni a jen kousek od úst houbu v podobě kulovitého útvaru nabodnutého na tyč. Na druhém obraze nazvaném *Dokonáno jest*¹⁵² je Kristova hlava vyvrácená do horizontální polohy tak, že obličej směřuje dolů k tělu posetému ranami a nad jeho zátylkem se rozvíjí latinský nápis: *ET INCLINATO CAPITE TR SPIRITUM*. Nad Kristovou zářící hlavou jsou opět měsíc a slunce tentokrát v personifikované podobě s očima a ústy. Oba obrazy vycházejí z Janova evangelia, které popisuje poslední okamžiky Krista před smrtí: *Ježíš věděl, že vše je dokonáno; a proto, aby se až do konce splnilo Písmo, řekl: "Žízním." Stála tam nádoba plná octa a na yzopu mu ji podali k ústům. Když Ježíš okusil octa, řekl: "Dokonáno jest." A nakloniv hlavu skonal.* (Jan 19,28-30). Poslední slova biblického úryvku jsou překladem latinského nápisu nad Kristovou hlavou. Všechny výjevy týkající se Kristovy smrti jsou zpracovány velmi zajímavým způsobem, temné obrazy cyklu navíc dokreslují chmurnou atmosféru popravičského vrchu.

*Ukřižování*¹⁵³ jako jedno ze zásadních Reynkových témat se v jeho díle objevuje i ve zpracování jedinečnou technikou cliché verre. V popředí je poprsí Krista v obvyklé poloze s roztaženými rukama, zajímavý je ale způsob, jakým autor ztvárnil pozadí, tedy temnou oblohu.¹⁵⁴ V černi se vyskytují otisky prstů a rukou, takže je zde zjevný aktivní a velmi osobní přístup autora. Další obraz *Ukřižovaný*,¹⁵⁵ vytvořený stejnou technikou, ale bez otisků, ukazuje Kristovu tvář z profilu. Nad ní je z každé strany nebeské těleso. V každém z nich je zvíře, jedním je bílý beránek s pozvednutou hlavou a druhým černý beran s rohama v bojovném postoji. Kromě alegorií Nového a Starého zákona mohou tato zvířata symbolizovat polaritu dobra a zla, vzhledem k tomu, že bílý beran je po Kristově pravici a černý po jeho levici. Stejně tak je v křesťanské tradici zvykem zobrazení rouhajícího se lotra a obráceného spravedlivého lotra ukřižovaného po pravici, kterému Kristus řekl: *"Amen, pravím ti, dnes budeš se mnou v ráji."* (Lk 23,39 – 43). Námět s faktickými lotry Reynek zpracoval v roce 1968.¹⁵⁶ Kristova natažená ruka se dotýká ramene lotra po pravici, zatímco druhý lotr se odvrací. K samotné hlavě ukřižovaného se Reynek vrátil později v roce 1966.¹⁵⁷ Hlava Krista je zpracována podobně jako již zmíněné téma umučení Jana Křtitele. Obličejové rysy jsou zde definovány zmetí čar, které

151 Suchá jehla, papír. 161x138 mm, 1943 – 1949.

152 Suchá jehla, papír. 274x158 mm, 1949.

153 *Ukřižování IV*, cliché verre, fotografický papír. 239x177 mm, 1952.

154 Podle evangelia se v době, kdy visel Kristus na kříži, setmělo na tři hodiny až do jeho smrti (Mk 15,33).

155 *Ukřižovaný II*, cliché verre, fotografický papír. 239x177 mm, 1952.

156 *Ukřižování s lotry*, suchá jehla, monotyp, 300x196 mm, 1968.

157 *Ukřižovaný*, kolorovaná suchá jehla, monotyp, papír. 165x139 mm, 1966.

tentokrát autor vyryl do umakartu. Monotypicky pak vytvořil několik barevně různých verzí. Výjev zdůrazňuje eucharistický charakter Kristovy oběti, jelikož v rozích nad jeho hlavou je zobrazen révový hrozen a hostie obklopená paprsky, jež tvoří obilné klasy.

Obrazy intimnějšího rázu jsou ty, jež znázorňují pouze Kristovu matku Marii stojící pod křížem. V roce 1949 vytvořil autor na toto téma dokonce malovaný obraz u něho v té době již ojedinělou technikou. Kristovo tělo na výjevu *Marie pod křížem*¹⁵⁸ se z kříže částečně sesouvá tak, že se dostává na úroveň P. Marie, která jej přidržuje a zároveň objímá kolem krku. Tato scéna je zasazena do venkovského prostředí, kde jsou pod křížem domácí zvířata a v pozadí pak statek s kostelem. Opět je zde patrné Reynkovo osobní zaujetí tématem. I v grafickém podání je výjev s P. Marií obklopen venkovskými domy. Obraz *Marie pod křížem II* ovšem působí více chmurným dojmem použitím tmavé barevnosti.¹⁵⁹ Několik barevných verzí s námětem *Stabat Mater* vzniklo v roce 1966,¹⁶⁰ [46] výjev má tentokrát indiferentní pozadí se sluncem a měsícem na obloze a zem je poseta nástroji umučení. U paty P. Marie je had, který je připomínkou prvotního hříchu a Hospodinova výroku k hadu – pokušiteli: "Mezi tebe a ženu položím nepřátelství, i mezi símě tvé a símě její. Ono ti rozdrtí hlavu a ty jemu rozdrtíš patu." (Gn 3,15).¹⁶¹ Opět se zde objevuje důraz na Mariino spoluutrpení.¹⁶²

V díle Bohuslava Reynka pašijové náměty zcela převládají. I když některá zastavení křížové cesty nebyla ztvárněna vůbec, je zřejmé, že nešlo o ilustrátorský počín. Podstatnější bylo, jakým způsobem jednotlivá témata zasáhla autorovu vnímavost a podnítila jeho obrazotvornost.¹⁶³ Na četných variacích jednoho tématu můžeme vysledovat jeho osobní vztah, který k němu obzvláště choval. Zásadní roli v tom hrála autorova religiozita. Proto je evidentní, že pro něho byla útěchou četba Bible v těžké době totality, jejíž útisk zasáhl jeho soukromý život a život jeho nejbližších.

Věra Nováková téma ukřížování aktualizovala v 50. letech soudobými konotacemi, jak u ní v té době bylo zvykem. Ukřížovaný Kristus se nejprve objevuje v rozsáhlé, masou lidí zaplněné kresbě *Sic transit gloria mundi (Tak končí sláva světa)*.¹⁶⁴ [47] Šířkově pojatý, téměř hyperrealistický obraz představuje okamžiky katastrofy způsobené ohromným

158 Olej, plátno. 450x350 mm, 1949.

159 Suchá jehla, monotyp, 250x161 mm, 1955.

160 *Stabat Mater III*, suchá jehla, monotyp. 248x132 mm, 1966.

161 P. Marie je v křesťanské typologii představitelkou *Nové Evy* a je ztotožňována s apokalyptickou ženou.

162 Latinská sekvence *Stabat Mater dolorosa* vznikla na motivy Simeonova proroctví z Lukášova evangelia (Lk 2,35), kde je předpovězena spása, která ale bude doprovázena její vlastní bolestí. Latinský text ze 13. století byl později zpracováván mnohými umělci, zejména hudebními skladateli.

163 CHALUPA (pozn. 23), 282.

164 Křída, papír. 620x1320mm, 1952 – 53.

výbuchem, který vymrštil lidská těla do výše. Ostatní, kteří nebyli v epicentru, se snaží před smrtící katastrofou uchránit tak, že utíkají pryč, zakrývají si hlavy a ucpávají uši. Výsledkem je ovšem chaos, ve kterém lidé klopýtají a udupávají se navzájem. Po stranách oblaku, z něhož se snáší vymrštná mrtvá těla a trosky, jsou dvě dominanty. Jednou je ukřižovaný Kristus klasicky ztvárněný, z jehož svatozáře kolem hlavy vyzařují paprsky. Okolo kříže je shromážděn hlouček lidí, kteří svou důvěru v pomoc upínají ke Kristu. Protipólem k poměrně subtilnímu kříži je kamenná hradba z níž se vynořuje zlovlně vyhlížející diktátor, jehož obrněnou hrud' obepíná šerpa s nápisem *MUNDUS DOMINUS (SVĚTA PÁN)* a jenž jednou rukou svírá rastrem rozdělenou zeměkouli a druhou prapor s naturalisticky ztvárněnou lebkou. Brutalita obra v brnění je děsivá natolik, že před ním lidé prchají. Tento apokalyptický výjev vychází z existencialisticky prožívaných pocitů a osobní zkušenosti autorky. Motiv Krista na kříži zde lze chápat spíše jako protipól zla ve světě, jako protiváhu všudypřítomné beznaději. Jak autorka sama upozornila, obraz by neměl být chápán ideologicky, ale *"jako ořesná zkušenost zdánlivě ničím neomezené vlády člověka a jeho svrchované moci nad světem, jak se nejnázorněji projevila v totalitních systémech Hitlera a Stalina, ale i jeho pád a konec."* To je námětem obrazu. *"Důsledek zpupnosti a svévole člověka, který ve své omezenosti a nedokonalosti chce "poroučet větru, dešti", a tak zničí civilizaci, kulturu i Zemi."* Výbuch ve středu obrazu lze chápat symbolicky tak, že rozmetává "svět iluzorního humanismu, socialistické utopie", ve kterém autorka vyrůstala.¹⁶⁵ Součástí diptychu je obraz *Po konci (Hic iacet omnipotens homo sapiens)*,¹⁶⁶ který ukazuje zdevastovanou prázdnou krajinu po katastrofě, po níž putují dvě děti, nad kterými drží ochrannou ruku anděl, jemuž autorka vtiskla do tváře rysy své matky.¹⁶⁷ Tyto obrazy byly v té době zásadní, poněvadž vyjadřují počátek zvratu, který se odehrál v jejím životě, a tím je konverze ke křesťanství.

Víra pro Věru Novákovou byla a dodnes je, tak silným zážitkem, že se tento obrat odráží v její další tvorbě. Biblická tematika je tedy výsledkem její konfese. Důležitou úlohu v jejím životě tehdy zastával také p. Jiří Reinsberg (1918 – 2004), který ji seznámil se skutečně živým a nezkostnatělým křesťanstvím. Oslovila ji a inspirovala jeho lidskost, vnímavost a pokora, jak sama v rozhovoru uvedla.¹⁶⁸

165 Jaroslav ŠUBRT: Konec světa s Věrou Novákovou, in: DRURY (pozn. 7), 59.

166 Tempera, lepenka. 740x620 mm, 1952.

167 DRURY (pozn. 7), 58.

168 Záznam rozhovoru (pozn. 10).

V jejím díle z doby, kterou popisujeme, nechybí ani zaměření se na samotného ukřižovaného Krista. Obraz *Poslední soud*¹⁶⁹ [48] ještě v podstatě navazuje na předchozí apokalyptickou tematiku s tím rozdílem, že Kristus na kříži je již znázorněn jako vítěz, skutečný *Pán světa* obklopený anděly, kteří troubením ohlašují jeho slávu. Mohutný bílý kříž, podaný spíše jako výsostný symbol než nástroj umučení, je ukotven na Zeměkouli, jejíž černý povrch je pokrytý drobnými lidskými postavami vytvořenými červenou barvou, které byly uvrženy ve zmatek. Ačkoli se v Bibli vyskytuje mnoho eschatologických textů, nejvíce se toto zpodobení blíží evagelijní předpovědi: *Tehdy se ukáže znamení Syna člověka na nebi; a tu budou lomit rukama všechny čeledi země a uvidí Syna člověka přicházet na oblacích nebeských s velkou mocí a slávou. On vyšle své anděly s mohutným zvukem polnice a ti shromáždí jeho vyvolené od čtyř úhlů světa, od jednéh konců ke druhým* (Mt 24,30 – 31). Pokud porovnáme výjev s textem, je jasné, že mizí určitá existenciální tíseň, jaká byla patrná v předchozím díle, naopak je zde zjevná nově nabytá naděje vycházející z Kristova učení.

Téma ukřižování Věra Nováková také v 50. letech zajímavým způsobem aktualizovala tím, že jej vložila do soudobého prostředí socialistického města. Obraz *Svět pod křížem*¹⁷⁰ [49] v prvním plánu tvoří okno členěné křížem, do jehož dřeva je nenápadně vtisknuto tělo Krista. Pozadí je pak rozděleno do několika horizontálních pásů, v nejnižším je zástup lidí jdoucích stejným směrem, jehož šedohnědá barevnost evokuje masovou otupělost. Následují pásy pole a lesa, nad kterými se klene silueta průmyslového města. Horizont tvoří vysoké bleděmodré hory, nad nimiž je po stranách kříže denní a noční obloha se sluncem a měsícem, detail, který upomíná na zavedenou ikonografii tématu ukřižování. Původní rozvržení obrazu do pruhů bylo inspirováno tišnovským středověkým portálem a znázorněním pochodujícího lidu autorka dochází až k parafrázi socialistického realismu, jak připomínají autoři monografie.¹⁷¹

Později, v době, kdy se již hlouběji autorka seznámila s křesťanskou věroukou, lze v jejích obrazech vysledovat silnější náboženský charakter. U diptychu *Sláva kříže* z roku 1959 minimalizovala výrazové prostředky a upustila od verismu předchozího období. Součástí díla je kromě ukřižovaného Krista na obraze *Král* také vyobrazení P. Marie Bolestné (*Mater Dolorosa*).¹⁷² Na obraze je bílá znakovitá figura Krista na bílém kříži

169 Olej, plátno. 900x565 mm, 1956.

170 Olej, plátno. 640x320 mm, 1954 – 1955.

171 DRURY, 68.

172 2x olej, plátno. 840x300 mm, 1959.

ukotveném na rudé Zeměkouli a úzká stojící postava P. Marie se sepjatýma rukama situovaná čelně k divákovi, za jejímiž zády je překříženo kopí a tyč s houbou na pozadí velkého kříže. Obraz s P. Marií je mnohem výraznější, díky zářivě modré barvě, která vyplňuje volnou plochu. Tento způsob znázornění Bolestné P. Marie je zdůrazněním jejího spolupřítelského úřadu, jaký jí byl předpovězen prorokem Simeonem, což jsme si již připomněli výše v případě Bohuslava Reynka. Obraz je zároveň vyjádřením úcty ke Kristově matce. Zjednodušená výtvarná forma volně vychází z předrománských iluminací. Do tvorby ale také zasáhl hudební vkus, protože si autorka v té době oblíbila gregoriánský chorál.¹⁷³ S diptychem souvisí i obraz *Ukřižovaný*¹⁷⁴ z roku 1964, zde byl ke ztvárnění využit nový materiál, akronexové pojivo tvořící strukturu, přesto je zachována plošnost jako u obrazu *Král*, s nímž jej pojí také znakovité pojetí tělesné konstrukce. Kristus má opět roztažené ruce do tvaru V, ale hlavu tentokrát nakloněnou k rameni již v poloze zemřelého. Jak autorka sama uvedla, bylo námětem těchto obrazů překonané utrpení,¹⁷⁵ tedy nejen ve významu biblické zvěsti, ale i vlastní těžká životní zkušenost.

I pro Mikuláše Medka byl námět kříže, tentokrát ve smyslu znaku, nebo znamení, v době přelomu 50. a 60. let aktuální. V letech 1960 – 1964 se zabýval "strukturálně abstraktní malbou" s figurativním kontextem. Ani v této době nelze u Medka hovořit přímo o abstrakci, ale jak připomíná Ludmila Vachtová: "*Ve většině lze nalézt téma a pojmenovat jej*".¹⁷⁶ I proto se cyklus strukturálních křížů z těchto let stává osobním vyjádřením autora pro svoji "tělesnost", a je současně předstupněm díla s ryze křesťanským podtextem, jaké nalezneme v realizacích pro kostely v Moravském krasu. Strukturální malba se též stala prostředkem pro zobrazení nepojmenovatelného. Křesťanská symbolika se ale v preparovaných obrazech zprvu objevuje jen zastřeně. Sérii obrazů křížů *Maso kříže a Kříž železa [50]* je ještě možné interpretovat jako metaforu dobového existenciálního pocitu.¹⁷⁷ Zároveň je zde patrný ještě jiný rozměr spojený se samotným procesem tvorby, která není vedena ideologickou motivací, ale snahou o absolutní vnitřní sepětí s dílem, jak to formulovali manželé Ševčíkovi: "*Kontemplace nad minuciózní prací s drahou hmotou, absolutní estetická struktura, ikona, v níž je zakleta odpověď, pítva struktur pod mikroskopem jako odkrývání podstaty, jako proces, který se u nás stal vyjádřením jiného*

173 DRURY (pozn. 7), 68.

174 Akronex, plátno. 1200x600 mm, 1964.

175 DRURY (pozn. 7), 68.

176 Ludmila VACHTOVÁ: Jeden sám v čase nečase. In: Jiří ŠEVČÍK et al. (red.): Mikuláš Medek - uzavřený problém nebo aktuální fenomén českého umění? / sborník symposia, Praha 2002, 23.

177 Pavla PEČINKOVÁ: Pokus o pohled na zobrazení svatého. In: Ateliér 13/2002. 5.

*poměru ke svobodě.*¹⁷⁸ V díle vytvořeném pro jedovnický kostel sv. Petra a Pavla se již otevřeně přiznává k tradici sakrálního umění, aktualizuje středověkou symboliku¹⁷⁹ a obohacuje jej o duchovní rozměr v křesťanském smyslu slova. I když se jednalo o zakázku, Medek nebyl omezen na využití zobrazivé figurální scény, jak by se mohlo předpokládat, ale již po předložení makety společně s rámem Jana Koblasy bylo místním farářem p. Vavříčkem dílo přijato bez námitek, protože symbol kříže je znak obecně sdělný, a pokud byly ještě připojeny barvy tak křesťansky významové jako je modrá, červená a zlatá, došlo k vzácné shodě uměleckého záměru s objednavatelem. Dominantou obrazu *Kříž*¹⁸⁰ [51] je antonínský-egyptský kříž s dlouhým příčným břevnem, provedený v zářivě modré barvě, v jehož středu je zlatavý kruhový objekt připomínající hostii – symbol obětovaného těla, odpovídající Kristovým slovům v evangeliu: *"Já jsem ten chléb živý, který sestoupil z nebe; kdo jí z tohoto chleba, živ bude navěky. A chléb, který já dám, je mé tělo, dané za život světa"* (Jan 6,51). Modrá barva těla kříže symbolizuje naději, kterou přinesla Kristova oběť a zároveň připomíná spoluúčast P. Marie na jeho utrpení. Protipólem kříže nadsmyslového přesahu je červené prostředí, které představuje lidský svět hříchu a bolesti. Význam horizontálně prodlouženého příčného břevna je opět zakotven v evangelijní zvěsti o spáse, která je určena celému světu a pomyslně tak sahá od věčnosti do věčnosti.¹⁸¹

Nebývá zvykem, aby autor vykládal ideu svého díla, v tomto případě se tak stalo, především z potřeby farnosti, aby pro věřícího bylo lépe pochopitelné. Autorská formulace pomáhá ale i v pochopení jeho pohnutek a v podstatě i osobní spirituality, kterou je obraz prodchnut:

Ústřední motiv obrazu je věčná a neměnná podoba kříže. Vnitřní stavba těla kříže se barevnou skladbou, použitím zlatých kovů a bohaté diferencovanou strukturou snaží o symbolické vyjádření oběti, ale také o její oslavu.

Použitím zlata i barevnou strukturou, aplikovanou na hmotě těla kříže, se celkové působení obrazu, blíží podobě ostatkových křížů.

A tak jako tyto má být tento kříž (snaží se o to), má být tedy jakýmsi šperkem, pokornou oslavou Boha. Smysl této oslavy šperkem, v přímém pokračování rytmu obrazu a rámu i rámu a obrazu má být výpověď o věčné oslavě oběti.

178 Jana ŠEVČÍKOVÁ, Jiří ŠEVČÍK: Život a dílo Mikuláše Medka. In: Jiří ŠEVČÍK et al. (red.): Mikuláš Medek - uzavřený problém nebo aktuální fenomén českého umění? / sborník symposia, Praha 2002, 44.

179 Ibidem.

180 Olej, email, plátno. 2000x3000 mm, 1963.

181 Průvodce jedovnickým kostelem sv. Petra a Pavla, autor neznámý, nestránkováno.

Střed kříže je nejdokonalejší a uzavřenou formou lidského poznání, to jest kruhem, podobou hostie. Ke světlu tohoto kruhu, této hostie se v křížení sbíhají ramena kříže.

Temně červená barva prostoru, z kterého kříž ční, je symbolem lidského života s veškerou tmou i zářem. Světelnost kříže samého je pak symbolem vítězství nad temnou horkou a omylnou cestou života.

Cestou oslavy oběti se pak obraz i rám snaží (se vsí tíhou lidskosti) určit a zpevnit místo v našem životě k pohledu vzhůru.¹⁸²

Přiblížení se představě ostatkových křížů je také připomenutím středověké jednoty náboženství a umění,¹⁸³ k čemuž v případě Jedovnic ve své podstatě došlo. Obraz už ale nebyl tak pozitivně vnímán soudobou kritikou a byl považován za slabší dílo v autorově tehdejší tvorbě. Antonín Hartmann v této nevoli ze strany kritiků spatřuje důsledek snahy o produchovnění a přiblížení se téměř dvě tisíciletí trvajícím náboženskému chápání, když Medek kříž zřetelně vymezil v obrysu, obrazovou strukturu odhmotnil, zjemnil a usměrnil tak, že již nepřipomínala drasticky zbrázděnou barevnou hmotu, jak tomu bylo u ostatních děl.¹⁸⁴

Samotný obraz s křížem je doplněn rozsáhlým asamblážovým rámem z dílny Jana Koblasy, proto je autorova připomínka o součinnosti a nezbytnosti reliéfního rámu na místě. Pro plné porozumění celku je třeba si jej přiblížit.

Prvotní Koblasova představa byla, že rám vytvoří podobně jako své sochy – vyřezané, rozřezané a znovu sestavené dřevěné struktury. [52] Ale od toho upustil z obavy z nadměrné formální vážnosti a z toho, že by v celku působil příliš samostatně. Přistoupil tedy k nekonvenčnímu projektu, kdy se rozhodl pracovat se zničenými částmi oltářů z kostelních svozů na Chebsku. Vybrané dřevěné části po poradě s restaurátory konzervoval a díly sestavil do nového znakově rytmizovaného celku, který sjednotil bílou barvou, čtyři nároží pak vyzlatil plátkovým zlatem. Tímto činem symbolicky oživil sakrální umělecká díla určená k zániku a daroval jim nový rozměr. Autor si do svých poznámek zaznamenal i jakýsi ideový základ díla: *rám jedovnického obrazu jsem projektoval ve smyslu životů mučedníků – rajská část horní – postranní křídla očištěc života a spodní část – konec – nic – propadání.*¹⁸⁵ Řezby horní části rámu směřují vzhůru, jejich vertikální sestava působí uspořádaně a naznačují, jakým směrem by se život křesťana měl ubírat. Boční části

182 MEDEK (pozn. 90), 242.

183 HARTMANN (pozn. 92), 16.

184 Ibidem.

185 Jan KOBLSA: Záznamy z let 50. a 60., Brno 2002, 204.

významově konvenují s červeným pozadím obrazu; chaotické uspořádání předmětů, jež vybočují z rámu a navzájem překáží jeden druhému, mají symbolizovat realitu lidského života, který se nachází v neklidu. V dolní části rámu jsou řezby vyrovnané a zlehka se vytrácejí, což značí, že u paty kříže nalezne všechno svůj konec.¹⁸⁶ Zpracování rámu sice nevychází z konkrétního biblického textu, ale je patrné, že evangelium je jeho jakýsi ideový základ, který je zobecněn a přenesen do současnosti.

Původně měly oltářní obraz doprovázet nadživotní sochy sv. Petra a Pavla, jimž je kostel zasvěcen a podle návrhu Jiřího Kuběny měly být "sdělné".¹⁸⁷ Ještě na návrhovém modelu se tyto, téměř totemické sochy nalézají, ovšem k jejich realizaci nedošlo a díky tomu mohl lépe vyniknout čistý celek oltáře jako přirozené centrum chrámu. Myšlenka přítomnosti apoštolů se ovšem nevytratila a odráží se na výzdobě zlaceného tabernáku. Centrem svatostánku je otevřená rána Kristova boku zdobená rubíny, v horní části jsou reliéfně pojaté atributy dvanácti apoštolů, z nichž klíč a meč jako symboly Petra a Pavla jsou větší a jsou umístěny na důležitějším místě u středu. V dolní části jsou ještě po stranách dva reliéfy znázorňující hlavní události Nového zákona, symbol jesliček představuje příchod Spasitele na svět a Kalvárie dovršení Kristova díla. Zpočátku byl tabernákl součástí oltáře, v roce 1970 ale došlo úpravě presbytáře pro potřeby nové liturgie, dnes se tedy nalézá napravo od oltářního obrazu.

Obraz byl spolu s rámem do jedovnického kostela instalován v říjnu roku 1963, jako první z realizací celkové proměny interiéru, na které se též podíleli Josef Istler (1919 – 2000) a Karel Nepraš (1932 – 2002). Celková úprava prostoru a především jeho optické sjednocení bílou barvou umožnilo, aby výsledné dílo vkusně zapadlo do střízlivé pozdně barokní architektury. P. František Vavříček tak přivedl, díky své otevřenosti a estetické nepředpojatosti, do tradiční farnosti výtvarný projev umělců pro veřejný projev v té době téměř nepřijatelný. A ti mohli vyplnit myšlenku Jiřího Kuběny: *"Být natolik svobodný – to jest, natolik umět naložit se svou uměleckou svobodou aby byla práva (sic!) nejen Tobě, ale současně i – třeba osmdesátileté stařeně, která půjde hledat Boha. Rozumíš mi. Budeš tvořit skutečně pro všechny, pro každého. Alespoň budeš mít tu příležitost. Víím, že vkus věřících je jistě konvenční – a to je ještě slabé slovo – ale právě o to jde: budeš s to vytvořit něco, v čem by se poznali i ti nejmenší, a co by nebylo k jejich pohoršení: a aby to při tom nejen zůstalo uměleckým dílem, ale bylo dílem nejprvnějších kvalit".*¹⁸⁸

186 Průvodce jedovnickým kostelem sv. Petra a Pavla, autor neznámý.

187 Dopis Jiřího Kuběny Janu Koblasovi z 1. 8. 1962. In: KOBLASA (pozn. 185), 186.

188 KOBLASA (pozn. 185), 186.

Zvláštním způsobem se stalo, že jedovnická realizace nebyla podrobena oficiální cenzuře, jednoduše proto, že ani nebyla schválena uměleckou komisí Svazu výtvarných umělců. Důvod byl zřejmě takový, že realizace proběhla tak rychle, že jí nemohlo být zamezeno a ke schválení došlo až dodatečně.¹⁸⁹ Práce na neschválené realizaci ale byla považována komisí za takový prohřešek, že se Koblasa i Medek ocitli na seznamu umělců, od nichž je muzeím, galeriím a dalším státním organizacím zakázáno kupovat jejich díla. Součástí zakazu byl i vývoz děl do zahraničí.

I když do výsledného díla nezasáhla oficiální cenzura ani usměrnění ze strany objednavatele – autoři byli nejvíce ovlivněni základní ideou Jiřího Kuběny – k určité autocenzuře patrně došlo, a to z toho důvodu, aby dílo bylo přijatelnější pro sakrální prostor i pro jeho návštěvníka. Na to ovšem stačilo estetické cítění, díky němuž Koblasa dosáhl střízlivějšího podání oproti původnímu modelu.

Tímto uceleným dílem, jehož středem je symbol Kristovy oběti, se uzavírá část věnující se jednotlivým námětům čerpajícím z Bible, této nevyčerpatelné studnice, která trvalým nositelem hodnot a základním kamenem evropské civilizace.

189 Záhy po realizaci se do Jedovnic začali sjíždět návštěvníci, téměř jako na poutní místo, což komunistická strana samozřejmě nechtěla, a tak vyhlásila anketu pro místní, aby se vyjádřili, zda dílo chtějí. Hlasování dopadlo pozitivně ve prospěch díla. Až v roce 1965 vyslal Svaz Vincence Makovského (1900 – 1966) a Jiřího Kotalíka (1920 – 1996), aby dílo hodnotili podle tehdejších kritérií a prohlásili ho za neumělecké. To se ale nestalo, protože jej hodnotili kladně a zabránili tak jeho likvidaci.

2. AUTOŘI – DALŠÍ INSPIRACE A VÝVOJ JEJICH DÍLA

Až doposud jsme se zabývali především ikonografií a náměty, které byly v období prvního dvacetiletí komunistické totality v naší zemi nejvíce aktuální. Nadále zvolíme opačný postup a budeme se věnovat jednotlivým autorům, vývoji jejich díla a v neposlední řadě dalšími teoretickými zdroji, které ovlivnily nejen jejich život, ale i tvorbu.

2.1. Poustevníci umění

2.1.1. Alén Diviš

Po návratu do vlasti z New Yorku v roce 1947, se Alén Diviš nakrátko ocitl na veřejné umělecké scéně a byla mu dokonce uspořádána samostatná výstava ve Vilímkově galerii v Praze na počátku následujícího roku. Posléze mu jeho přímé a nekompromisní umělecké směřování ale neumožnilo etablovat se v kultuře socialistického Československa, i když jeho tvorba byla naprosto apolitická i neideologická. Výše byla již zmíněna anabáze s nepřijetím jeho ilustrací Erbenovy sbírky ze strany politicky ovlivněné národní ediční rady. Pro autora to znamenalo zklamání. Z praktického hlediska přišel sice o malý, ale stále nějaký finanční zdroj. Z hlediska profesního mu bylo v podstatě naznačeno, že na oficiální umělecké scéně pro něho není prostor a ani pochopení. Zároveň mu jeho neprůbojná povaha a morální zásady nedovolovaly prosazovat se za každou cenu. Uzavřel se tedy do samoty svého bytu-ateliéru v Holešovicích, ve kterém žil od roku 1948 až do své smrti. Styky nadále udržoval jen s několika nejbližšími přáteli, mezi něž patřila sochařka Hedvika Zaorálková nebo básník Vladimír Holan, jehož v padesátých letech postihl podobný osud.

Soubor biblických kreseb vznikl v letech 1950 – 1956, nejsou signované ani datované, což může být vnímáno i tak, že byly autorovým privatissimem. Jisté označení ale mají, většinou na rubu je určení biblické knihy a verše a často se objevuje i jeho citace.¹⁹⁰ Biblické kresby také nemůžeme chápat jako ilustrace, jednak proto, že mají poměrně velké formáty ideální pro kresbu uhlem, jež by zmenšením ztratily na výrazu, potom i z důvodu, jakým způsobem si autor vybíral náměty. Nejedná se totiž o kontinuální prezentování starozákonních příběhů. Divišova volba textu v zásadě konvenuje s jeho vnitřním rozpoložením. Mezi jeho biblické kresby z let 1950 – 1956 patří poměrně velká skupina témat souvisejících se starozákonními prorocstvími, která nepatří mezi častá ikonografická

¹⁹⁰ Biblické citace pocházejí z posledního vydání Bible Kralické z roku 1613, jazyk se proto poněkud liší od ostatních biblických citací v této práci, které se drží aktuálního ekumenického překladu.

témata, a tak se mohla také uplatnit autorova imaginace. Výjevy z prorockých knih se soustředí na vize proroků pojících se s událostmi, jež zažil židovský národ, jediný v zeměpisné oblasti, který vyznával monoteismus a uctíval tedy jediného Boha. Kniha Izaiášova je souborem prorockých výroků z různých dob, ale uvádí nás do vážné doby obléhání Asyřany a Babylónského zajetí. Jedna kresba ukazuje vyvolení proroka, muže považujícího se nehodného Hospodina, k jehož ústům přikládá Seraf řezavý uhlík, a tím jej očišťuje od hříchu (Iz 6,5 – 7).¹⁹¹ Jiná kresba znázorňuje líčení o tom, jak Hospodin potrestá pyšná města babylónská: *Nikdo jej neosídli, v jejich domech se usídli zvěř a příšery. Přiblížil se jeho čas* (Iz 13,20 – 21). [53] Diviš archaické město s věžovitými zikkuraty na obraze vyplnil okřídlenými praještěry, poletujícími netopýry a další pravěkou zvěří.¹⁹² Rodící se ještěrky obklopené pavučinami symbolizují na dalším výjevu lidské nepravosti, kterými si člověk znemožňuje Hospodinovo vyslyšení: *Doufají v nicotu a šalebně mluví, plodí trápení a rodí ničemnosti* (59,4b).¹⁹³ Tento výjev autor zpracovával v několika variacích. Následuje Proroctví Ezachiela – židovského kněze, jež v Babylónském zajetí předvídá nový Jeruzalém. Kniha má dva významy, jak starozákonní ve faktické obnově zdecimovaného města, tak novozákonní ve smyslu apokalyptického nového Jeruzaléma (Zj 21,2). Scény z rozsáhlého Ezechielova proroctví mají ucelenější charakter, a kdybychom kresby seřadili podle označení, vznikne chronologický soubor, líčící základní poselství knihy. Na počátku zjevuje Hospodin svou slávu v podobě tetramorfa¹⁹⁴ (Ez 1,10).¹⁹⁵ Ezechiel se stává Hospodinovým poslem a má lidu sdělit jeho slova, která mu jsou vložena do úst v podobě svitku (Ez 3,1 – 2).¹⁹⁶ Prorok vidí nevěrnost národa (Ez 8,10), který se zaprodal modloslužbě; na obraze jsou různé fantastické figury s velkýma očima a šklebicími se ústy, které představují bůžky.¹⁹⁷ Nevěrnost židovského národa je v knize vylíčena jako prodejná žena: *proto hle, já shromáždím všechny tvé*

191 Uhel, papír. 550x350 mm, nedatováno. Nápis na rubu: Jsem člověk / poskvrněné rty moje // Serafin / dotkl se / úst mých / odešla nepravost / má / a dům / plný byl dýmu / Iz VI,5-6 / uhel řezavý / Izaiáš VI,6 / uhel / řezavý / Kleštěmi vzatý / z oltáře

192 Uhel, papír. 700x530 mm, nedatováno. Nápis na rubu: i budeť / Babylon / i sovy a příšery tam / skákati budou / ozývati se budou hrozně / potvory na palácích jejich / a příšera / jedna druhé se / ozývati bude / tam noční / přelud se usadí

193 Uhel, papír. 475x370 mm, nedatováno. Nápis na rubu: Vejce bazilišková / vyseděli plátina / pavoukového / natkali / Kdož by jedl vejce / jejich umře pakliže roztláči / vynikne / ještěrka

194 Tetramorf: postava již tvoří býk, lev, orel a člověk / anděl. Jeho podoba vychází ze starších okřídlených zvířecích bytostí, jež byly v archaických polyteistických náboženstvích uctívány jako božstava. Jednotlivé tetramorfní figury jsou pak symboly novozaákonních evangelistů.

195 Uhel, papír. 690x530 mm, nedatováno. Nápis na rubu: Ezechiel.

196 Uhel, papír. 500x370 mm, nedatováno, neznačeno.

197 Uhel, papír. 505x372 mm, nedatováno. Nápis na rubu modly Ezechiel / VIII,10 / země plazů / hově / ohyzdných

milence, s nimiž ti bylo tak příjemně, všechny, které miluješ, i všechny, které nenávidíš. Shromáždím je u tebe z celého okolí a odkryji před nimi tvou nahotu, takže tě uvidí v celé tvé nahotě (Ez 16,37). [54] Diviš personifikovaný Jeruzalém zobrazil jako nahou ženu skrývající ve své hanbě tvář, jak na ni zespondu lačně a posměšně zírají muži.¹⁹⁸ I přes nevěrnost a spáchané činy bude nakonec smířena s Hospodinem (Ez 16,63). V posledních kapitolách knihy je předpovězeno obnovení izraelského domu, které je obrazně vylíčeno oživením mrtvých (Ez 37,12) a v další rovině lze text chápat jako předpověď novozákonní spásy. Tento námět autor zpodobnil skupinou kostlivců hledících vzhůru z hrobové jámy.¹⁹⁹ Další velký prorok – Jeremiáš, jehož jméno znamená člověk osamělý, byl podroben nepochopení a musel si projít různými zkouškami kvůli svému poslání. Příběh je kladen na přelom 6. a 7. stol. př. Kr. Proroctví opět předvídá soud nad zpronevěřeným lidem, ale v závěru i smíření. Ve znázorněných úryvcích knihy se znovu setkáváme s kostlivcem, který tentokrát představuje smrt, jak zlověstně vlézá oknem.²⁰⁰ Temný obraz k deváté kapitole zpodobňuje děsivá slova o zkáze města, ve kterém se při obléhání budou jeho zlovolní obyvatelé požírat navzájem (Jr 19,9). Karikovaní ubožáci ohlodávají kosti a jejich hrůzný čin je zdůrazněn kotlíkem, v němž se vaří dítě.²⁰¹ Dvacátá pátá kapitola Jeremiášovy knihy popisuje vykonání Hospodinova trestu na pohanských pronároděch, jež mají symbolicky pít z kalicha odplaty. Kalich přináší prorok. Na Divišově obraze je velký kalich, který se vylévá na klátící se lidské figury.²⁰² [55] Jeremiáš byl pro svá proročká slova potrestán vlastním lidem a obviněn, že oslabuje jeho bojeschopnost, a následně vhozen do cisterny (Jr 38,6). Výjev, jak vojáci vhazují proroka do jámy, vyplňují protáhlé téměř stínové figury shromážděné na ochozu, ze kterého proroka spouštějí.²⁰³ [56] Vidění proroků Joela a Zachariáše autor znázornil symbolicky. Joel vyzývá lid k pokání, protože jenom tak dojde ke spáse. V eschatologickém textu, jež popisuje zkázu ohlášenou *divnými úkazy*, Hospodin slibuje záchranu pro ty, kteří vzývají jeho jméno (Jl 2,30 – 32). Zvláštní jevy na zemi a na nebi jako sloupy dýmu, zahalené slunce v temnotě a krvavý měsíc, zobrazil autor jemnými tahy použitého černého a bílého pastelu.²⁰⁴ [57] Zachariášova kniha

198 Uhel, papír. 505x372 mm, nedatováno. Nápis na rubu: protož shromáždím všechny / frejře tvé s nimiž jsi obcovala / uházejí tě kamením / a probodnou tě meči svými / odevšad odkryji nahotu tvou

199 Uhel, papír. 595x495 mm, nedatováno. Nápis na rubu: a otevřu hroby vaše / a vyvedu vás

200 Uhel, papír. (rozměry nezjištěny) nedatováno. Nápis na rubu: Jerem / Smrt vlezla / okny našimi

201 Uhel, papír, 607x520 mm, nedatováno. Nápis na rubu: Jeremiáš XIX,9 / a způsobím to že / žrátí budou maso / synů svých a maso dcer svých / taktěž jeden každý maso / blžního svého žrátí bude // Pláč Jeremiášův IV,10 ruce žen / litostivých vařily syny své / aby jim byly za pokrm

202 Uhel, papír. 497x376 mm, nedatováno. Nápis na rubu: i vzal jsem kalich / z ruky H., a napájel / jsem všechny ty / národy / Pítež a opojte se / a vyvracejte / ze sebe / a padejte

203 Uhel, papír. 745x490 mm, nedatováno. Nápis na lícové straně: Jeremiáš / XXXVIII,6

204 Pastel, papír. 650x500 mm, nedatováno. Nápis na lícové straně: Joel II,30,31 oheň sloupy dýmové slunce

je kladena již do doby, kdy se vyvolený lid vrací z babylónského zajetí a obnovuje zemi, včetně stavby nového chrámu. Význam Zachariášova proroctví spočívá v tom, že začátek nového věku leží v rukou Hospodinových. Ke třetí kapitole patří Divišův obraz s oválným kamenem, na němž je sedm zářících očí.²⁰⁵ Kámen je božím znamením toho, že odstraní nepravost země v jediném dni.

Další skupina kreseb ze Starého zákona je zaměřena na důležité okamžiky z historie Hospodinem vyvoleného národa, které popisují texty Tóry a knihy Samuelovy. Na rozdíl od prorockých knih jsou autorem vybraná témata, jako je *Stvoření člověka*, *Noemova archa*, *Babylónská věž*, [58] *Historie Josefa Egyptského*, *Hořící keř*, *Desky desatera* a počátek království s davidovským příběhem v ikonografii častější.

Autor v posledních letech života z biblických textů čerpal útěchu. A skutečnost, že *v souboru není žádná signovaná kresba, v souvislosti s často rozsáhlými citáty, podporuje dojem hlubokého vnitřního rozhovoru s Bohem o údělu člověka na zemi a Božích záměrech s ním.*²⁰⁶ Biblické texty sdělují hlubší podobenství a mají vést k pochopení osudu člověka a věčného řádu. Pokud se přímo zaměříme na to, co mají jednotlivé náměty, vybrané především z prorockých knih, společného, je tím otázka lidské viny a jejích následků. Tímto palčivým problémem se Diviš zabýval již dříve, což lze vysledovat z jeho rukopisných poznámek. Například si zaznamenal: *Tvoje duše nepokročí k Bohu ani o krůček nepotlačíš-li všechny podlosti jak ve svých snech, tak v myšlenkách.* Jinde také: *osvobozený od touhy / soustředěný v moudrosti / pohroužený v práci. Takový člověk má všechny dluhy svých předchozích roků smazány.*²⁰⁷ S těmito slovy v podstatě souvisí i studium východní filozofie a cvičení jógy, které mu též pomáhaly prohlubovat ctnosti a sebeovládání, aby nepropadal sebelítosti. Jaromír Zemina Divišovy tendence zahrnout do umění problematiku morálky charakterizoval takto: *malba jako cesta k vnitřní svobodě, vyrovnanosti a důstojosti člověka, k povznesení osobnosti do sféry nadosobní, k cíli, jenž jí samotná dává nejvyšší vznešenost. [...] Chtěl malovat nezávisle i za cenu největších hmotných obětí (a svoboda vyžaduje oběti vždycky) a za to, co dělal, byl také ochoten sám se zodpovídat. Věděl, že každý neseme díl odpovědnosti za vše, co se na Zemi děje. [...] V moc dobra a duchové krásy věřil až do konce a z jeho posledních obrazů září duch*

obrábí se v tmou a měsíc v krev

205 Uhel, papír. 502x376 mm, nedatováno. Nápis na rubu: na kámen / jeden / 7 očí // 10 / 7 očí

Hospodinových / procházejících / všechnu zemi

206 HŮLA (pozn. 14).

207 DIVIŠ (pozn. 141).

*nejjasněji – tím jasněji, čím víc je v nich tělesné bídy.*²⁰⁸ Výběr námětů, ale i jejich zpracování naznačuje, že proces jejich tvorby probíhal meditativním způsobem. To znamená, že autorovi šlo o uchopení významu textu, a to ne pouhými ilustrativními prostředky. Soustředění se na obsahovou stránku ale nezabránilo důkladnosti výtvarného zpracování. K jednomu tématu vznikalo i více verzí, aby tak autor došel k nejužitečnější kompozici. K modelaci objemů figur využíval pouze uhlí, ale i přes využití skromných nástrojů dobře vystihl podstatu námětu, aniž by musel sklouznout k literárnosti, která se mu protivila.²⁰⁹ Divišovi ke sdělení často postačovalo minimum výrazových prostředků a někdy si vystačil se symboly. Pro jeho tvorbu je charakteristická věcnost: *maluje to, co vidí a na co si může sáhnout; abstrakce mu byla cizí. Jeho směřování je konzervativnější a ve svém hledání a experimentech se ubírá po vyšlapaných cestách a nepřekračuje obvyklé dobové horizonty.*²¹⁰ Obraznost textů byla také jistou pomocí ve vystižení jejich smyslu na papíře. Většina obrazů je poměrně temných a to nejenom ty z posledních let, což může souviset i s tím, že si oblíbil již od pobytu ve Francii práci v noci a noční atmosféra je jeho výjevům vlastní. Autor ale často do opozice tmy klade světlo, jako znamení stále živé naděje. Pokud bychom chtěli hledat nějaké inspirační zdroje pro Divišovu tvorbu, jsou to dvě osobnosti světového malířství – Goya (1746 – 1828) a El Greco (1541 – 1614), které nejvíce obdivoval. Ale nikdy se nezařadil k žádné výtvarné skupině ani aktuálním trendům. Jiří Ševčík Divišovu pozdější uměleckou cestu formuloval také jako důsledek neoprávněného věznění: *Diviš k výtvarnému umění přistupoval jako k prostředku k zachycení svých existenciálních pocitů rozjitřených dlouhodobým vězněním, pocitů, které byly tak silné, že se k nim i v budoucnosti mnohokrát vrátil jako k inspiračnímu zdroji.*²¹¹

Na konferenci konané u příležitosti velké Divišovy výstavy v roce 2005 byla zpochybňována věrohodnost starších teoretických textů, jež byly ovlivněny záměrnou autorovou mystifikací a autostylizací do role mučedníka, jakýsi romantizující prvek. Ale i toto nelze oddělit od jeho života a díla, jak podotýká Ševčík: *biografie je klíčová pro vnímání jeho díla včetně autostylizací a mystifikací.*²¹² Z Divišových osobních poznámek ale také vyplývá, že ve skutečnosti velmi bojoval proti sebelítosti a propadání malomyslnosti, což může být v rozporu s nějakou snahou o záměrnou mystifikaci, alespoň

208 ZEMINA (pozn. 18).

209 Jaromír PEČÍRKA: *Oleje a kresby Aléna Diviše*, Praha 1947, nestránkováno.

210 SKÁLOVÁ, POSPISZYL (pozn. 13), 35.

211 Jiří ŠEVČÍK: Alén Diviš jako model českého umělce. In: Eva KRÁTKÁ, Dagmar SVATOŠOVÁ (red.): *Alén Diviš - paralelní historie: sborník sympózia*, Praha 2006, 68.

212 *Ibidem*, 67.

z hlediska jeho vlastní niternosti. Nakonec opravdovou výpovědí o jeho posledních letech života jsou samotné obrazy plné temných vizí, ale do jisté míry i naděje skryté v textech.

2.1.2. Souvislosti: Diviš – Holan – Reynek

Osobnost a dílo Aléna Diviše působí v českém prostředí velmi soliterně, jednak to může vycházet z určitého konzervativizmu, ale možná to může být tím, že mu jednoduše žádná z nově vyvíjejících se forem nebyla blízká. Vytvořil tak svůj osobitý a neopakovatelný styl. Nejen tímto se blíží Bohuslavu Reynkovi, ale i meditativním způsobem zpracování s důrazem na obsahovou stránku, tedy poselství, jež obrazy předávají. Diviš se s Reynkem nikdy nesetkal, ale to, co měli fakticky společné, bylo přátelství s básníkem Vladimírem Holanem. Holan patřil spolu se svojí ženou k nemnohým návštěvníkům Divišova ateliéru v Holešovicích, kde obdivoval jeho díla.

S Bohuslavem Reynkem si básník zase vyměňoval korespondenci, nejintenzivněji v tíživých padesátých letech. V dopisech nalézáme slova vzájemné podpory a porozumění, přestože se nikdy osobně nesetkali. Z dopisů se můžeme dozvědět, v čem spočívalo jejich vzájemné souznění: byla to například právě četba Bible, u Holana pak především Starého zákona. Proto nepřekvapí, že se obdivně vyslovil k Reynkovu grafickému cyklu *Jób*, jež do Prahy přivezl na ukázkou Daniel Reynek (1928 – 2014). Také Reynkova poezie byla Holanovi velmi blízká.

Všechny tři osobnosti pojí jisté osamocení, ale ne v tom smyslu, že by byli úplně opuštěni od nejbližších, spíše se uzavřeli do svého vnitřního světa, který se v případě Reynka a Diviše odráží v jejich výtvarné tvorbě. Nepojí je jen to, že pro ně byla biblická tematika zásadní v poselství, které přináší, ale i způsobem, jakým obrazy zpracovávali. Oba totiž využívali pro své sdělení jednoduché, finančně nenáročné prostředky, které zároveň nepostrádají naléhavé a niterné sdělení. Byli schopni proměnit nouzi, ve které museli žít, v bohatý prostor tvůrčí svobody. Myslím, že blízkost jejich tvorby dobře charakterizují slova J. Zeminy: *"Stvořit krásu z nelibivosti a ošklivosti"*.²¹³ Blízcí si jsou také ve svých otázkách po smyslu utrpení a zla ve světě s existenciální rovinou Holanovy poezie.

213 Jaromír ZEMINA: Alén Diviš znovuobjevený. In: RR 17/1991, 78 – 79.

2.1.3. Bohuslav Reynek

Kromě pašijových námětů si Reynek z Nového zákona vybíral i témata spojená s dětstvím Ježíše Krista, jeho narození a především *Útěk do Egypta*, kam se Svatá rodina musela uchýlit před judským králem Herodem Velikým, který usiloval o Ježíšův život (Mt 2, 13 – 15). Opět vážné téma, v němž museli Josef s Marií podstoupit nejistou cestu a uprchlický život v cizí zemi, aby zachránili Božího Syna. Zdaleka nejčastěji se v Reynkově díle objevuje motiv mrtvého Krista v náručí matky – Pietà. Tímto tématem se autor zabýval již od 20. let dvacátého století nejprve ve své poezii. Od konce 40. let začalo toto téma nabývat na aktuálnosti a básně s grafickou tvorbou jdou zde spolu ruku v ruce:

Pietà

Po vahách hřebů a kříže
níže, zas níže,
Kriste, tvá tíže,
kyrie, kyrie,
na klíně Marie
složena je.

Kámen a Pietà,
soumrak, v něm zakletá
brána ráje:
brána a tmy stěna,
Zsinalým ztížená
Matčina kolena.

Sobota nastává,
kříž se už poráží.
Zvážen je Nevinný.
Složena je hlava
na prsy Matčiny,
milosti závaží.

Z trnů lehly stíny
po srdci, po paži.

Sobota blízko je,
Pietà
Tvrký práh pokoje
od světa.

(Bohuslav Reynek: Mráz v okně 1969)

Motiv Piety, který následuje bezprostředně po Kristově smrti, se objevuje na nesčetných listech a je vložen jak do českého venkovského prostředí, tak do indiferentní krajiny. Zarmoucená tvář P. Marie se vždy sklání nad hlavou mrtvého syna, jehož něžně přidržuje. Množství Piet ještě znásobují různé barevné otisky jednoho obrazu, z nichž každý je originálem. Příkladem může být *Pieta za zahradou*,²¹⁴ [59] kde je truchlící Marie nad Kristem umístěna v popředí. Matka má roztažené ruce, jimiž se snaží obejmout horizontálně položené tělo. Kompozice je v dalším plánu doplněna kapličkou obklopenou holými stromy, které jsou také v pozadí, kde tvoří linii obzoru. Ačkoli je výjev vložen do zimní krajiny, barevné pojetí zjemňuje chmurnou atmosféru. Barva byla prostředkem, aby každý otisk byl jiný. Nešlo o náhodné aplikování barevných stop, ale o cílené umístění, kdy je důraz kladen na hlavy ozářené svatozáří, Kristovy rány, krev vytékající z poraněného čela trnovou korunou a na nebe prosvítající mezi stromy v pozadí.

Námět Piety dobře reprezentuje příběh Reynkova díla inspirovaného Biblií. Pavel Chalupa v něm v základě nespátřuje sdělení *o utrpení, ale spíše o smíření, odpuštění, vykoupení, o posledním spočinutí v náručí matky, o přiblížení se Bohu*.²¹⁵ Podobně se vyjádřil ještě za jeho života Jan Zrzavý: "*Bohuslav Reynek žije v království Božím, zná jeho tajemství niterného života věčného, zná jeho moudrost a spravedlnost. Bohat milostí, raduje se z jeho krás a zpívá jeho chválu*".²¹⁶ Když se seznámíme s Reynkovým dílem, pochopíme, že Bible pro něho nebyla pouze tématem pro poezii a grafiku, ale její četba byla skutečně osobním prožitkem, který se v jeho tvorbě musel bezpodmínečně odrazit. Zaměření se na biblickou tematiku tedy vychází z aktuálních potřeb a situací, přestože současnost je v jeho díle jak básnickém, tak výtvarném přítomná jen nepatrně kvůli své pomíjivosti.²¹⁷ Tím se Reynkovo dílo stalo nadčasovým.

Uměleckou cestu Bohuslava Reynka, která z linie náboženských témat odbočuje jen výjimečně, dozajisté formovala již jeho tradičně katolicky orientovaná rodina. Ovšem po setkání s Josefem Florianem u něho došlo k *vnitřní konverzi*, která mu napomohla stát se osobitým umělcem.²¹⁸ Zakotvenost v církevní tradici Reynkova vnitřního světa odrážejícího se v díle, je ale zjevná a silnější než ve světě Florianově.²¹⁹

214 Suchá jehla, monotyp, papír. 160x249mm, 1949.

215 CHALUPA (pozn 23), 39.

216 Mojmir TRÁVNÍČEK: doslov in: Milada CHLÍBCOVÁ (ed.): Bohuslav Reynek – Básnické spisy, Zlín 1995, 683.

217 Ibidem, 687 – 688.

218 Pro vydavatelské dílo Josefa Floriany bylo zásadním cílem obrození českého katolicismu. Díky tomu se Reynek mohl seznámit s texty L. Bloye (1846 – 1917), ale také s tvůrci G. Rouaultem (1871 – 1958) a J. Čapkem (1887 – 1945).

219 Martin C. PUTNA: Proměny neměnného. In: JIROUSOVÁ (pozn. 28), 60 – 61.

Co se týče Reynkovy výtvarné průpravy, nebylo mu umožněno, aby se stal profesionálním malířem přes nesporný talent, který se projevil již v útlém věku. V roce 1912 byl poslán do Prahy, aby studoval techniku, ale to se setkalo s jeho velkou nechutí, a po krátké době odešel na statek do Petrkova. Byl tedy samoukem čerpajícím hlavně z uměleckých periodik a životních zkušeností. Jeho dílo se tak stalo ojedinělým a nelze ho jednoduše vřadit do vývojové řady výtvarných směrů i proto, že vývoj výrazových prostředků byl do jisté míry určován rytmem duchovního života.²²⁰ Pokud bychom přeci hledali nějaké souvislosti, jeho tvorba se i přes figurální motivy dotýká oblasti lyrické abstrakce.²²¹ Do určité míry mohl být také ovlivněn dílem M. Chagalla,²²² které viděl v Grenoblu.²²³

Oba umělce, jak Reynka, tak Diviše nelze jednoduše vřadit k nějakému uměleckému směru. Příčinu můžeme hledat v tom, že kladli větší důraz na obsah před formou (ovšem také bravurně zvládnutou). Obsah týkající se těch nejzákladnějších otázek smyslu lidského života ve světě, který se právě v době postižené totalitami ocital v silné mravní a duchovní ubohosti.²²⁴ Dílo obou má silný duchovní podtext, a to nejen výběrem námětů, ale i způsobem prožívání samotných biblických textů. Reynek ovšem své dílo obohatil svým osobním vztahem k místu, venkovské krajině, jež také mimo jiné velmi utrpěla nucenou kolektivizací. Divišovy výjevy jsou v tomto smyslu prostší, neboť jsou většinou vloženy do neurčitého prostředí či krajiny, bez takového osobního vztahu.

220 Věra JIROUSOVÁ: Bohuslav Reynek, *Výtvarné umění* 4/1968, 178.

221 Ibidem.

222 Marc Chagall (1887 – 1985), francouzský malíř, židovsko-běloruského původu, jehož dílo je spjato s náboženským prožíváním, v této souvislosti prohlásil: *"umění je pro mne duchovní stav"*. Přátelil se také s křesťanským filozofem J. Maritainem, jež byl velkým příznivcem jeho díla. In: Otakar A. KUKLA: *Křesťanské náměty v moderním umění*.

223 Francouzský spisovatel a teoretik umění Claude Roger-Marx (1888 – 1977) se dokonce v této souvislosti vyjádřil kriticky, že je autor Chagallem ovlivněn, když shlédl v roce 1960 cyklus *Job* na výstavě v Dauphiné. In: JIROUSOVÁ (pozn. 28), 16.

224 Sylvie GERMAIN: Bohuslav Reynek v Petrkově: poutník ve svém příbytku, Havlíčkův Brod, 2000, 25 – 26.

2.2. Velikost jednoduchosti – Sorokin – Nováková – Sobotka

*Blaze chudým v duchu,
neboť jejich je království nebeské.
Blaze těm, kdo pláčou,
neboť oni budou potěšeni.
Blaze tichým,
neboť oni dostanou zemi za dědictví.*

(Mt 5, 1 – 5)

Tento úryvek je výrokem Ježíše Krista z Kázání na hoře v němž je obsažen význam jeho učení jako základu křesťanské etiky. Kristovo poselství je také základním východiskem problematiky, kterou popsal sociolog Pitrim A. Sorokin²²⁵ ve své knize *Krise našeho věku*. V knize nejprve charakterizuje kulturní systémy převládající v různých historických dobách. Ve středověku to byl *ideační systém*, jehož základním principem byla služba Bohu. Styl této *ideační* formy byl symbolický – viditelný projev neviditelného. Využíval symboly ke zpodobení duchovního principu (např. holubice jako Duch Svatý, kotva jako symbol naděje atd.). Ideační umění nebylo vytvořeno z touhy po lidské chvále, ale pro větší čest a slávu Boží. Sorokin jej nazývá *uměním lidské duše rozmlouvající se svým Bohem*.²²⁶ Poté se přibližně do 16. stol. formoval *idealistický systém*, jež začal počítat s principem člověka. Následující staletí pak nastupoval *sensitivní systém* založený na smyslové zkušenosti. Kulturní složky se začaly zaměřovat pouze k potěšení a rozptýlení člověka a zároveň zde byla neustálá snaha po modernosti, ale *sensitivní systém* trpí tím, že jeho myšlenkové zaměření není nositelem trvalých hodnot. Tento moderní citový systém založený na sekularizaci, vytvořil vyspělou kulturu, ale ta, jako každá jiná kultura, začala po období největšího rozmachu v 19. stol. postupně upadat. Krize západní společnosti tedy spočívá v postupném rozpadu tohoto systému. Důsledkem byl i úpadek demokracie jakožto její zásadní složky, což přineslo celosvětové válečné konflikty 20. stol. Přestože byly potřeby člověka v tomto systému nejdůležitějším principem, on se paradoxně sám stal nástrojem úpadku, pouhou loutkou, ale i obětí lidské krutosti. Sensitivní člověk se zřekl svého smyslu pro rozumovost a mravní odpovědnost, ale tím přišel o vlastní svobodu. Tento výklad se na první pohled jeví možná trochu pesimisticky, autor ale nechápe rozpad

225 Pitrim Alexandrovič Sorokin (1889 – 1968), rusko-americký sociolog, po svých politických aktivitách, byl za anti-bolševické názory vyhoštěn z Ruska a nějaký čas pobýval v Československu jako host T. G. Masaryka. Roku 1923 emigroval do USA, kde působil na univerzitní půdě. Na Harvardské univerzitě založil katedru sociologie.

226 Pitrim A. SOROKIN: *Krise našeho věku*, Praha 1948, 30.

jako absolutní, protože se rozpadají jen ty kulturní a sociální jevy, které byly integrovány v *sensitivní* sociokulturní formě. A upozorňuje, že toto není absolutní konec, jen musí dojít ke změně, protože žádná forma ani ideační ani *sensitivní* není věčná, protože postupně vyčerpává své tvořivé schopnosti. Autor ve své knize doufá v proměnu vyprázdněného *sensitivního systému* na *ideační*, jež je nositelem vyšších hodnot: mravních, náboženských, poznávacích a sociálních.²²⁷

Problémem *sensitivního* umění byla jeho funkce působit potěšení a radost, která v jeho úpadkovém stadiu snižuje své vlastní sociokulturní hodnoty na pouhé nástroje smyslového potěšení. Umělec tak produkuje umění pro publikum a *nechce-li hladovět, nesmí tvořit věčné hodnoty, nezávislé na okamžitých drobných módách a změnách vkusu*.²²⁸ Proti takovému smyslu umění se vzbouřili modernisté, kteří ale nepřinesli řešení, protože jejich svět byl ve své podstatě stále materialistický.

Závěrem autor zastává názor, že úpadek *sensitivního* umění je neodvratný kvůli ztrátě výlučnosti, svět jím byl zahlcen a vytratila se rozlišovací schopnost poznat opravdové hodnoty. S tím pak souvisí také úpadek tvořivosti. Je proto zapotřebí, aby po něm přišlo umění zcela jiného typu založené na ideačním nebo idealistickém systému.

Sorokinovy myšlenky můžeme dnes chápat jako poněkud radikální a jeho východiska za utopii, musíme si ovšem také uvědomit, že se formovaly z určitého sociologického obrazu společnosti v období počátku 2. světové války.²²⁹ Přestože nelze knihu považovat za obecně platný výklad dějin západní kultury, některé názory o potřebě vyšších a trvalých hodnot pro společnost jsou aktuální i dnes. Podle něho může začít s přetvořením hodnotového systému i samotný jednatel ve smyslu Kristova kázání na hoře, v němž byly definovány skutečně cenné lidské vlastnosti důležité jak pro osobní růst, tak pro společenské soužití. Optimistický závěr musel být povzbuzením pro tehdejší čtenáře, jež prožili válku a prohlubující se krizi v podobě nástupu totalitního systému, mezi které patřili i Věra Nováková a Ivan Sobotka. Oba se s knihou seznámili díky Pavlu Brázdovi, který ji objevil v knihovně Josefa Palivce – manžela své babičky Heleny Koželuhové-Palivcové.²³⁰

S knihou se ale setkali až po tom, co se seznámili s existencialismem, jež do našeho

227 Ibidem, 41.

228 Ibidem, 45.

229 V anglickém originále jako: *The Crisis of Our Age* vyšla kniha v New Yorku v roce 1941.

230 Josef Palivec (1886 – 1975), český diplomat, básník, esejista a překladatel, byl druhým manželem Heleny Koželuhové (1886 – 1961), sestry bratrů Čapkových. Josef Palivec byl po roce 1948 deset let vězněn v komunistických lágrech. Jeho žena v té době poskytla mladým manželům Brázdovým zázemí v době, kdy se kvůli perzekucím nemohli živit uměleckou profesí.

prostředí přinesl literární historik, překladatel a filozof Václav Černý (1905 – 1987). V textech Sartra, Gida nebo Camuse jejich čeští čtenáři nalézali vysvětlení pro to, co prožívali, a tím bylo vyvržení ze světa. Také Nováková a Sobotka se s existencialismem nejprve ztotožňovali, jenže jim nedával odpovědi, jak se z tohoto pocitu zmaru vyprostit. Sorokinovy myšlenky ale přinesly obrat v jejich životě i tvorbě. Oba umělci smýšleli podobně, hledali opěrný bod a měli potřebu směřovat k vyšším duchovním hodnotám. Pro Sobotku, jenž tento stav vystihl jako "*zhnusení svým zhnusením*",²³¹ to znamenalo návrat k tomu, v čem byl vychován. Narodil se totiž do silně věřící katolické rodiny v Moravských Budějovicích. Pro Věru Novákovou tato cesta byla poněkud složitější, protože byla vychována v liberálně sociálně demokratickém prostředí a křesťanství pro ni bylo něčím úplně novým. S o to větším nadšením začala číst Bibli, která je dodnes jejím hlavním inspiračním zdrojem. Četba Sorokinovy knihy tak přinesla nové rozměry uvažování, jež oba autory nakonec přivedly k tvůrčí svobodě.

2.2.1. Ivan Sobotka

Pro Ivana Sobotku znamenala 50. léta dobu uměleckého hledání a vymezování svého místa ve společnosti.²³² Ale závěrem tohoto období nastoupil cestu, které se držel až do konce života. Původní formace Sobotky i Novákové vycházela z *hominismu*, jenž přinesl Pavel Brázda ještě ze svých brněnských studií, založeném na existenciálním pocitu člověka, který zažil válku a z každodenního neidealizovaného prožívání reality.²³³ Proto jsou si práce všech tří z té doby velmi podobné. Jako důležitý inspirační zdroj Sobotka vždy zmiňoval expresionismus, protože vždy sledoval výraz figury. Obdivoval také Gauguina, Matisse, Picassa a oslovovalo jej románské a lidové umění (především románská architektura) a také irské iluminace pro svoji prostotu a *jasné směřování k celku ve smyslu vnější i vnitřní dokonalosti*.²³⁴ Po svém příchodu do Prahy se ale také setkal s dílem Františka Bílka, jemuž věnoval svůj velký obdiv při opakovaných návštěvách katedrály sv. Víta, kde je umístěno skvělé *Ukřižování* (1899, dokonč. 1927) a také nedaleké vily tohoto spirituálně založeného autora.

Pokud bychom sledovali vývoj díla Ivana Sobotky v 50. letech; jeho malba byla založena na ornamentálně koncipovaném geometrickém znaku, podobně jako tomu bylo

231 Rozhovor s Věrou Novákovou o Ivanu Sobotkovi. In: RR 78/2010, 116.

232 BARTOŇ (pozn. 112), 83.

233 Ibidem, 81.

234 Marcel FIŠER (ed.): Ivan Sobotka, Klatovy 1999, 7.

u Novákové a Brázdy. Již v letech 1953 – 1954 se u něho objevuje zjednodušenější znakové vyjádření. Se změnou výtvarného výrazu přišly také nové náměty, konkrétně inspirace Biblií, jak bylo již zmíněno. Zpočátku je v díle zjevná inspirace expresionismem, sytá barevnost a silné linie. Byly to především starozákonní motivy, jako *Svržený satan* v několika variacích,²³⁵ [60] *Lotova žena*,²³⁶ jejíž bílá šije a tvář z profilu ostře kontrastuje s karmínovým prostředím ozářeným hořícími sodomskými domy. Nechybí ani emblematické téma boje dobra a zla, kterým je *David a Goliáš*,²³⁷ [61] miniaturní postava chlapce s prakem pod ochranou pravice Boží stojící čelem k brutální temné figuře agresora. Z tohoto období nechybí ani velikonoční scény např. *Ukládání do hrobu* s použitím pouze nejdůležitějších symbolů kříže a figury zabalené do pohřebních pláten.²³⁸ Během této tvorby se udála další změna v podobě tváří v en face představující biblické postavy; Krista, P. Marii, apoštoly, ale i světce. Tyto náměty se nadále staly těžištěm autorovy tvorby. Otázkou je, co stálo za snahou co nejvíce se oprostit od výrazových prostředků. Důvodem takové radikalizace vedoucí k monotematizaci a formálnímu zjednodušení mohlo být, kromě vnitřního směřování, také to, že mu byla vyčtena určitá nesourodost jeho díla, což těžce nesl.²³⁹ Hlavním důvodem ale byla především potřeba chudšího výrazu, v němž mohl vyjádřit duchovní polohu, která byla jeho východiskem.²⁴⁰ Kromě Sorokinovy knihy, jež jej přivedla zpět k četbě Písma a ke kořenům, byl silně ovlivněn kulturním prostředím svého mládí, kde působil Josef Florian. V dospělosti se tak navracel k textům, které vyšly v Dobrém díle, jejichž autoři, mezi které patří Romano Guardini a Jacques Maritain, naznačovali kontexty teologie a umění. V této souvislosti je třeba zmínit osobnost Bohuslava Reynka, kterého si Sobotka velmi vážil. Reynek se také s jeho tvorbou seznámil a reagoval na ni v dopise ze 12. 7. 1967: *Milý příteli / Vaše obrazy se mi líbí. Je v nich kultura a je v nich cit. Obavu bych měl možná lichou, aby příliš asketické zjednodušování nesvedlo k manýře. Pozdravuje Vás a mnoho radosti z práce Vám přeje / Bohuslav Reynek.*²⁴¹ Sobotkův obdiv k osobnostem Florianu a Reynku byl patrný a promítl se například v tom, že vytvořil jejich portréty a Reynkovy grafiky si

235 Olej, plátno. 635x190 mm, 1956. V této verzi je šedo-zelená postava satana vymezena červenou linií.

Na jiném obraze je satan ochlupený a mohutnější: olej, plátno. 710x410 mm, 1956.

236 Olej, plátno. 345x387 mm, 1955.

237 Olej, plátno. 960x620 mm, 1956.

238 Olej, plátno. 700x425 mm, 1956.

239 (pozn. 231).

240 Karel OUJEZDSKÝ: Nebeské a lidské království Ivana Sobotky, vzpomínky Pavla Brázdy. In:

http://www.rozhlas.cz/mozaika/neprehlednete/_zprava/nebeske-a-lidske-kralovstvi-malire-ivana-sobotky---546986?pos=30&mode=10, vysíláno: 12. 9. 2009, (naposledy vyhledáno 25. 5. 2015)

241 BARTOŇ (pozn. 112), 91.

společně s reprodukcemi maleb G. Rouaulta jako jediné vystavil ve svém ateliéru. Minimalisticky ztvárněné světce si autor představoval, jak stojí před bílou stěnou svého příbytku nebo venku s pozadím modrého nebe. Barevnost omezil pouze na modrou, zelenou a hnědou a kompozičním základem byla, jak bylo naznačeno, tvář en face s částí hrudi. K individualizaci tváří autor používal málo prvků, ale i tak dokázal vystihnout jejich charakteristické rysy. U biblických postav, jež převažují, měl jasnou představu vycházející ze zavedené ikonografie.

Ivana Sobotku můžeme vylíčit jako umělce, který sice mohl dostudovat,²⁴² ale uměním se poté neživil, protože se nechtěl kompromitovat s oficiální výtvarnou scénou. Pracoval v civilních zaměstnáních a maloval po večerech, ryze ze své vnitřní potřeby. Na periferii umělecké scény se ocitl vědomě a na nepřízeň osudu si nestěžoval. Oproštění se od smyslu umění jako řemesla mu dovolilo malovat svobodně, proto ale také může některé diváky jednoduchým pojetím a kompozičním kánonem téměř provokovat. Pro pochopení jeho díla je nutné znát vnitřní pohnutky, které ho vedly k takové radikalizaci. Svoje dílo nevytvořil proto, aby se zalíbilo divákovi, ale proto, že se v něm pokusil vystihnout vyšší duchovní hodnoty v souvislosti s jeho zakotvením ve víře a tradičních hodnotách. Nerezignoval ale ani na otázky samotné tvorby, jejímž mottem bylo *nahradit mnohost a pestrost kulturou barevného tónu*.²⁴³ Jeho přítel jeho snahy vyjádřil v duchu Kristova horského kázání: *"Určitě dospěl k poznání, že jednoduché a prosté je složité a obtížně dosažitelné, ale že stojí za to o ně usilovat"*.²⁴⁴

2.2.2. Věra Nováková

I pro Věru Novákovou znamenala četba Sorokina osobní zlom. Po konverzi začala nepokrytě pracovat na interpretaci biblických témat, kde se pokusila o autentické vyjádření náboženské zkušenosti. Témata zároveň, především v 50. letech, mají přímý přesah do dobové skutečnosti s konkrétními konotacemi. Nebyl to ale přepis biblických událostí do současnosti, protože pro ni tyto texty znamenaly velmi aktuální a živé svědectví; do jejího díla se tak promítá duchovní orientace, podobně jako u Sobotky. Společný pro ně byl i obdiv románského umění. Dále zde byly inspirace z gotiky a rané renesance, na své cestě po Itálii v roce 1967 společně s manželem Pavlem Brázdou obdivovali její

242 Po vyloučení Věry Novákové a Pavla Brázdy z Akademie výtvarných umění, chtěl ze solidarity školu také opustit, oni mu to nakonec rozmluvili s ohledem na jeho matku, která jej ve studiích podporovala.

243 Viktor KARLÍK: rozhovor s Ivanem Sobotkou – Mohl jsem malovat. In: Revolver Revue 49/2002, 124.

244 Josef MÜLLER: Vzpomínky na Ivana Sobotku, In: Revolver Revue 49/2002, 143.

nepřerušenu kulturní kontinuitu. Ale vraťme se o několik let nazpět, kdy se v podstatě hyperrealistické pojetí začalo měnit a autorka začala využívat zjednodušené výtvarné znaky propojené s expresivními principy. První impulz znakového vyjádření mohl vzejít od Ivana Sobotky, který byl prvním, kdo jej ve trojici umělců použil. Proměny v její tvorbě měly několik rovin, tou základní je především zjednodušení tvaru, které se v jejím díle vyskytuje od poloviny 50. let, přičemž biblická látka zůstávala naléhavá. V šedesátých letech se autorka setkala u Medků s básníkem Josefem Hiršalem (1920 – 2003), jehož prostřednictvím se seznámila s experimentální grafickou poezií a lettrismem. Tento impulz pak adaptovala ve svých písmenových obrazech. Roman Prahel její vztah k literě charakterizoval takto: *"Sými obrazy se k písmenu obrací jako k tvaru a významu, písmena jsou začátkem slov a celé řeči, ale také něčím, co je tu před námi a po nás."*²⁴⁵ Novákovou zajímal smysl písmen v souvislosti postavení ve slově i jejich stavba vycházející z elementárních geometrických tvarů, jež využívala již dříve. Pomocí písmen autorka rozvíjí výtvarné příběhy, kombinuje prvky rébusu a monogramu, poté převádí také písmové znaky na figurativní prvky jako například v obraze *Milosrdný Samaritán*,²⁴⁶ [62] kde tělo soucitného muže tvoří mohutné písmeno S, jež v kombinaci s jeho opačným tvarem v podobě otazníku tvoří cestu v pozadí. Obrazem tak naráží na věčné morální dilema o lidské pomoci v souvislosti s křesťanským učením o lásce k bližnímu, jež bylo jasně formulováno v Kristově podobenství (Lk 10,25 – 37). V sedmdesátých letech se autorka vlivem tíživosti doby obrací k existenciální tematice, pro kterou opět využila detailní realismus a k písmenovým obrazům se navrátila až po pádu komunistické totality.

Tvorba Věry Novákové se vyvíjela naprosto svébytně mimo kontext oficiální scény, ale i mimo povědomí té neoficiální, i když po tom, co se přestali intenzivně stýkat s Ivanem Sobotkou, se zařadila do okruhu přátel Mikuláše a Emily Medkových, u nichž ale našla spíše lidské porozumění než nějaký zavazující vliv. Zachovala si tak nezávislost a vnitřní svobodu založenou na víře, jež pro ni stejně jako pro Sobotku byla největší duchovní hodnotou a která se tak zákonitě promítla v jejich díle, u obou se tak projevuje spontánní propojení vazeb mezi uměním a náboženstvím, aniž by chtěli vytvářet *náboženské umění*. Oproti Sobotkovi ale neměla sklony k radikalizaci a neodmítala nové podněty, kterými svoji tvorbu obohatila.

245 Roman PRAHL: Úvodní slovo k výstavě v Galerii bratří Čapků. In: Věra Nováková, obrazy z 60. a 90. let, katalog, Praha, 1998, nestr.

246 Olej, plátno. 675x410 mm, 1967.

2.3. Směřování k transcenci – Koblasa – Medek – Piesen

"V naší civilizaci je člověk veden k tomu, aby se soustředoval ke své hmotné existenci a věnoval všechny své schopnosti tomu, aby rozšířil a upevnil své panství nad světem okolo a co nejvíce ho využil. Chce co nejvíce ze světa mít. Umění však začíná tam, kde člověk chce se světem být. Obrací se proto k nesvětskému, k tomu, co je za vším světským, co je za člověkem, za vesmírem, a co je jejich společným důvodem, kde jsou spolu."

Jindřich Chalupický: Umění a transcendence, 1977²⁴⁷

2.3.1. Vize Apokalypsy – Jan Koblasa

Počátek šedesátých let byl pro Jana Koblasu dobou přehodnocování jeho směřování jak ve věcech životních, tak výtvarných. Po šmidrovské nadsázce, kterou se společně se skupinou umělců vyrovnával z marasmu padesátých let, nastoupila vážnější témata včetně otázek hlubší výpovědi a to i po stránce výtvarného zpracování. Podíl na této změně měl také vliv nových přátel jako byl Mikuláš Medek nebo Vladimír Boudník (1924 – 1968). Kromě sochařské práce se dřevem, kde autor akcentoval mytické momenty, je významná i plošná tvorba. Zcela zásadním tématem, k němuž se Koblasa v průběhu šedesátých let navracel, byla *Apokalypsa*.

V letech 1954 – 1955 vytvořil asi pět desítek jemných perokreseb vztahujících se k apokalyptickému tématu. Náměty se částečně pojí k vybraným pasážím zejména druhé a třetí kapitoly, které popisují současný stav sedmi křesťanských obcí Efezu, Smyrny, Pergamonu, Filadelfie, Thyatir, Sard a Laodikeje. Každou z těchto církví zastupuje anděl. Tyto andělské bytosti, jež jsou na počátku knihy symbolizovány hvězdami, jsou také ústředním motivem Koblasových nehmotných kreseb. Dalšími náměty patřícími ke skupině těchto perokreseb jsou jednotlivé figury z Janova vidění jako je například *Jezdec*²⁴⁸ vykonávající trest nad těmi, kdo propadli modloslužbě, *Opilá děvka na desetihlavé sani*²⁴⁹ jako symbol nevěry Hospodinu, *Kobyłka*²⁵⁰ [63] zastupující pohromy jež postihly lidstvo, *Archanděl Michael zabíjející draka*.²⁵¹ Rozměry kreseb jsou nejčastěji v rozmezí poměru 600x400 mm. S tím, že jsou většinou koncipovány vertikálně, především andělské figury, jichž je v souboru zdaleka nejvíce. Postavy andělů jsou fantaskní a nadržují se zavedených ikonografických schémat, jejich válcovitá těla vymezují

247 Jindřich CHALUPECKÝ: Umění a transcendence, 1977, in: Revolver Revue 45/2001, 7, příloha.

248 Perokresba, tuš, papír. 605x415 mm, 1964. Signováno: JK 864.

249 Perokresba, tuš, papír. 605x415 mm, 1964. Signováno: JK 864.

250 Perokresba, tuš, papír. 600x455 mm, 1965. Signováno: JK 765.

251 Perokresba, tuš, papír. 605x415 mm, 1964. Signováno: JK 864 a 127 vlevo dole.

jemné kresebné linie. Kresby jednotlivých figur nejsou umístěny do žádného prostředí, maximálně je doplňují jemné náznaky nebeských těles. U pečetí nebo obrazů nevěstky tvoří linie zase abstraktní pavučinu, která je vnitřně rytmizovaná a obrysově jasná. Jindy lze nalézt konkrétnější tvar, například u kobylek. Kresby k Apokalypse ještě vycházejí ze šmidrovské estetiky divnosti, jejímž základem byla *expresivně deformovaná lidská figura ovšem obohacena o novou konkretizaci sdělení, pomocí autonomní konfigurace linií a tvarů*. František Šmejkal v nich také spatřoval *počáteční fázi hledání morfologie podivuhodných, fantazií nabitých představ a symbolů*.²⁵²

Ve stejné době, tedy v roce 1964, se v díle Jana Koblasa objevuje apokalyptické téma ještě v podobě rozměrných expresivně-abstraktních obrazů. Téma prorockého zjevení tentokrát vypracoval prostřednictvím spontánních gestických zásahů, jež jsou blízké akční malbě. Kromě ostatních kreseb volně inspirovaných biblickým textem se ke konkrétním apokalyptickým událostem vztahují pouze obrazy s tematikou lámání pečetí, respektive rozlomení pečeti sedmé (Zj 8, 1 – 6),²⁵³ [64] kdy byly dány sedmi andělům polnice, jimiž mají ohlásit příchod pohrom, které postihnou lidstvo: *Tu vzal anděl kadidelnici, nahnul do ní oheň z oltáře a vrhl ji dolů na zem; a nastalo burácení, hřímání, blesky a zemětřesení. A sedm andělů s polnicemi se připravilo, aby začali troubit* (ZJ 8, 5 – 6). Tyto abstraktní tendence mu umožnily výstižně ztvárnit zmatek, jež zachvátil zemi po rozlomení pečeti. Černobílá změť čar na obrazech je většinou doplněna barevnými akcenty. Tyto kresby mají některé prvky společné s grafickými cykly Babylon (1958) nebo Koblasova země (1961). Tímto svým příklonem ke strukturální abstrakci autor postupně opustil perspektivu divnosti. V souvislosti s tematikou rozlomení sedmé pečeti není bez zajímavosti jeho obdiv díla švédského režiséra Ingmara Bergmana (1918 – 2007) a jeho fenomenální stejnojmenný film z roku 1957.

A konečně v letech 1957 – 1958 se Jan Koblasa až s neutuchající vervou věnoval náročné tvorbě, apokalyptickému cyklu leptů. Přípravné kresby k náročnému dílu vznikly v létě roku 1967 v inspirativní krajině Českého středohoří. Samotná práce na leptech byla poté velmi náročná a byla spojena i s fyzickým utrpením autora způsobeným kyselinami užitými při tvorbě. Na druhou stranu tato technika umožnila silněji vyjádřit dramatickosti biblického textu a vedla k novým experimentacím zachycujícím poznání moderního

252 František ŠMEJKAL: Apokalypsa 1964 – 1965, Jan Koblasa, katalog k výstavě v divadle Za branou, Praha 1965.

253 Kombinovaná technika, papír. 990x690 mm, 1964. Signatura: 964. Několik verzí stejného formátu.

člověka.²⁵⁴

Koblasa se tentokrát rozhodl ztvárnit celou Apokalypsu, ke každé kapitole tak vznikl grafický list, jež má vystihnout její poselství. Celkem tak vzniklo 24 listů včetně titulního a listu k šesté kapitole ve dvojím zpracování. Na tomto apokalyptickém souboru je zjevný autorův návrat k figuraci, jež mu je vlastní, s tím, že není nikterak potlačena obrazotvornost Janova zjevení. Jednotlivé obrazy jsou vystavěny jako signální kompozice, jež mají složitější systém oproti prvotním kresbám. Plocha obrazů je členěna horizontálně na dvě části, nebeskou a pozemskou s tím, že výjev je viděn z ptačí perspektivy, divák jej tedy spatřuje očima nahlížejícího vizionáře. Autor zde pracuje i se symboly a znaky, ale zároveň dává průchod vlastní imaginaci. Jednotlivé výjevy jsou očíslovány a do několika je vloženo latinské znění konkrétní biblické pasáže vztahující se ke kapitole. Na některých výjevech jsou zdůrazněny předmětné znaky jako například polnice na listu k osmé kapitole,²⁵⁵ [66] jež evokují svojí mohutností burácející hluk ohlašující pohromu. Opět zde mají významnou roli andělské bytosti, které jsou zde podle textu vykonavateli předpovídané zkázy, krutě trestající zlo. Jsou vykresleny nezvyklým způsobem, ne jako půvabné bytosti, které známe z tradiční ikonografie, ale jako stvoření, jež nahání strach, což podporuje i způsob zvoleného nadhledu, který ukazuje pouze temena jejich hlav, ramena, části křídel a chodidla, čímž jsou v podstatě nelichotivě zdeformováni. Podobně jako anděly autor vykreslil apokalyptické jezdce na koních, [68] jejichž proporčně dokonalá těla prozrazují jeho mistrovský talent pro vidění skutečnosti. Tito koně jsou zároveň asi nejkonkrétnějšími figurami v Koblasově soudobé tvorbě vůbec.

Apokalypsa je vyjádřením vizí, které popisují poslední dny, ale přeneseně i lidské dějiny, ve kterých se člověk rozhoduje pro dobro či zlo. Zjevení sv. Jana popisuje svět, který není hmatatelný a zachycuje jiný rozměr času. Jedná se o vidění, jež je převyprávěno v obrazech blízkých lidskému chápání, autor textu používá symbolickou řeč, aby přiblížil něco neviditelného, nehmatatelného, to, co není člověkem uchopitelné a není z tohoto světa. Jan Koblasa si toto uvědomoval a práce na takto vážném tématu znamenala výzvu, ve které se pokoušel zahlédnout a převést do viditelné podoby, v součinnosti s vlastní představivostí něco, co je skryto. V tom skutečně spočívá jeho směřování k transcendenci.

Zjevení sv. Jana je textem, který i v minulosti vyvolával imaginaci umělců a nadto se v jeho celku zabývali především v dobách duchovní a společenské krize. Příkladem může být *Bamberská Apokalypsa* (kol. 1000), apokalyptické výjevy v kapli P. Marie na

254 NEŠLEHOVÁ (pozn. 41), 176.

255 Lept s akvatintou, papír. 680x510 mm, (list 850x650 mm), 1967 – 1968.

Karlštejně (konec 50. let 14. stol.), nebo *Apokalypsa* Albrechta Dürera (1498), grafický cyklus, jež mohl stát na počátku Koblasovy cesty k této tematice. Ten ve svých deníkových záznamech z 25. února 1961 totiž zmiňuje návštěvu přednášky *Obsah obrazu – analýza Dürerovy Apokalpsy* konané v pražském Mánesu.²⁵⁶ V této souvislosti je třeba připomenout Rudolfa Chadrabu, jenž přinesl na toto dílo zásadní soudobý pohled, který přednesl již v roce 1957 na katedře Dějin umění v Brně. Chadraba pomocí ikonologického rozboru s pomocí popisu konkrétních historických událostí vyložil jednotlivé výjevy Dürerova cyklu jako kritický obraz poměrů ve společnosti konce 15. století. Znamená to, že autor dřevorezů obohatil biblickou předlohu o aktuální význam. Stejně tak chápal Apokalypsu i Jan Koblasa, jako téma *"aktuální a pálivé"*.²⁵⁷ Sám se pak po letech k tomuto inspirativnímu biblickému dílu vyjádřil takto: *"je to nádherné hermetické dílo – navíc mne k tomu tématu vedla, zvláště v těch letech, intuice – ten hluboký tok myšlenek táhnoucí se nevědomím, který někdy vede k předvídání – pro mou vlastní práci šíře a hloubka té skladby umožňovala znovu nacházet a najít figuru, přes andělská zjevení a uskutečňující se vize, vize zrodu – ty pak propojit s každodenním děním oscilujícím k absurditě"*.²⁵⁸

Biblický text Zjevení sv. Jana měl pro Koblasovu tvorbu šedesátých let zásadní význam. Symbolicky uzavírá životní etapu, po níž odešel na dlouhé roky z Československa. V intenzivním zabývání se tématem také našel polohu, jež mu byla blízká, v podobě figury. Zároveň se nejednalo pouze o přepis viditelných podob světa, ale o opravdovost výpovědi a o to dovést do konce své směřování. To byly důvody, proč se k tématu navracel, což výmluvně dokresluje jeho výpověď o zálibě tvořit soubory děl se stejnou tematikou:

proč cykly?

nevěřím že lze v jedné věci vypovědět –

že jedna věc je schopna

vše o tom sdělit – jeden pokus nestačí při takové míře

možností – každé téma potřebuje důsledné

vyčerpávající zkoumání – všestranné ohledání –

objevování – jedna věc je náznakem – udělat tolik

pokusů kolik lze – dokud tím nejsem vyčerpán –

dokud to není vyčerpáno – dokud to zvládnu –

dokud o tom mohu ještě něco říci – dokud je

toho tolik aby se tím dalo říci – něco tak podstatného

*aby to stálo zato...*²⁵⁹

256 Jan KOBLASA (pozn. 185), 175.

257 Ibidem, 219.

258 WAGNER (pozn. 83), 35.

259 Jan KOBLASA: O tom, Červený Kostelec, 2006, 78.

2.3.2. Cesta ke kráse – Mikuláš Medek

*"Pro myslícího člověka se viditelné obrazy krásy stávají obrazy krásy neviditelné [...] Je tedy možné vytvářet podoby přiměřené nebeským věcem i z těchto nejnižších částí hmoty, neboť i sama hmota, pocházející ze skutečné krásy, zachovává si v celé své struktuře stopy duchovní krásy."*²⁶⁰

Pseudo-Dyonisios Areopagita (přelom. 5. a 6. stol. po Kr.)

Koncem 50. let se pro Mikuláše Medka stala náboženská látka osobním tématem i díky existenciálnímu tázání, jež mu otevřelo náboženskou dimenzi lidského vědomí.²⁶¹ Nejprve přišla strukturální malba a preparované obrazy, které byly vhodnými prostředky k vyjádření nepojmenovatelného. Touto problematikou se zabývali křesťanští myslitelé od raného středověku přes Tomáše Akvinského až do dvacátého století. V Medkově díle se projevuje velmi silný vztah ke kráse hmoty a také, často zastřeně, křesťanská symbolika. V této souvislosti se jedná především o preparované obrazy křížů, jako *Maso kříže*, či *Kříž železa* a v jedovnickém *Kříži* dokonce aktualizuje středověkou symboliku také v barvách, jež se staly nadále určujícím prvkem jeho díla od šedesátých let až do konce. Zároveň do hmoty obrazu otiskoval vlastní duševní úzkost, jeho obrazy tak mají určitý charakter tělesnosti. Podobně tomu tak bylo u Jana Koblasy, který ovšem spíše zniterňoval vnější věci.²⁶²

Postupně se Medek svým způsobem navrácí k figuraci obsahující i realistické prvky, ale v transformované poloze procházející skrze jeho imaginaci. V roce 1966 tak vzniká obraz *Zobrazení pohledu na Zvěstování*, nejedná se o běžný náboženský námět, ale o jeho vlastní pohled na tento námět, na němž je pouze zvěstující anděl. V prvotním zobrazení se totiž jednalo o kresbu, v barevné verzi se tedy již jedná o zobrazení pohledu na.²⁶³ Tento přístup je naprosto originální a ojedinělý, přitom obsahuje dávku ironie jemu vlastní, protože *"autoironie otvírá dvířka k ironii vůči světu"*.²⁶⁴ Jisté prvky tohoto období se odráží v cyklu *Andělů* ze závěru jeho tvorby, nejvýraznějšími jsou patrně zahnuté špičaté útvary tvořící jejich křídla. [69], [70] Medek opět postupuje netradičním způsobem. Anděl je v křesťanské ikonografii chápán jako kladná postava, jež provází člověka na zemi a je jeho pomocníkem. Celkový výraz Medkových andělů je ale poněkud hrozivý, a pokud

260 PEČINKOVÁ (pozn. 177).

261 Ibidem.

262 Miroslava HLAVÁČKOVÁ: Jan Koblasa / Apokalypsa, Roudnice nad Labem 1997, nestr.

263 NEŠLEHOVÁ (pozn. 41), 119.

264 Alexej KUSÁK: Hovory 3, Mikuláš Medek. In: Výtvarná práce 10/1966, 6.

bychom hledali biblické opodstatnění, byly by to spíše eschatologické knihy proroků, v nichž nalezeneme různé popisy těchto bytostí, jež se podle církevní tradice dělí do devíti hierarchií. Serafové mají např. podle vidění Izaiáše šest křídel (Iz 6,2), trůnové mají zase podle popisu Ezechiela po čtyřech tvářích a křídlech, *svým vzhledem se tyto bytosti podobaly hořícímu řeřavému uhlí* (Ez 1,13), cherubové se zase vyznačovali množstvím očí (Zj 4,6). Zjevení nebeských bytostí bývá také doporováno září drahých kamenů. I v biblických popisech vzbuzují bázeň (Ez 1,18), nejsou to tedy nějaké sladce vyhlížející figury, jejichž obraz je v evropské tradici více zavedený, a mohou mít více podob pro člověka jen těžko představitelných. Medkovi pomohla jeho imaginace oprostít se od klasického pojetí a zároveň vytvořit nový pohled, který nemusí být od pravé skutečnosti zcela vzdálen. S tím souvisí i barevnost, jejíž symbolika dodává celkovému výrazu výlučnosti a dokonalosti. Zároveň nelze opomenout, že se právě do těchto pozdních děl víc než kdy jindy promítá autorův osobní zápas s životními ryze lidskými skutečnostmi jako je utrpení v nemoci nebo závislost. Proto se setkáváme v názvech těchto děl často se slovem žíznivý. Ale bez ohledu na to, je-li význam Medkových andělů pozitivní nebo negativní, jsou skutečnými bytostmi z jiného světa vyznačující se bolestnou krásou.

V Medkově pozdním díle mají náboženský podtext i obrazy se světskou tematikou, příkladem může být cyklus *Hosté bez hostitele* (1965 – 1967), který je koncipován jako 12 obrazů světců z Poslední večeře nebo *Magnetická květina*, kde jsou křesťanské znaky z oltářního obrazu v Kotvrdovicích užity jako neutrální motivy. *Také se na obrazech s různými náměty objevují stejné motivy jako např. zářící koule jako symbol nedostupné, neproniknutelné boží existence, nebo otevřené sarkofágy odkazující k naší pomíjivosti.*²⁶⁵ Medkova výpověď je svobodná, nemá ambice hlásat morální hodnoty, poučovat, stavět se do role někoho výlučného. Naopak, jeho tvorba byla jeho lidskou nutností, jež se dotýkala hranic tělesného utrpení, které je v díle naprosto zřetelné a neskrývané. Nejedná se ale o nějaké stylizované bolestinství, ale o pravdivou výpověď senzitivního člověka, jímž Medek byl.

V Medkově díle je náboženská zkušenost transformována geniální obrazotvorností, ale nikdy neměl za cíl, aby se stalo ikonickým ve smyslu klasického pojetí transcendence. To znamená interpretovat uměleckou tvorbu jako náhradu náboženství. *Jeho pojetí je naopak přirozeně religiózní a odráží vztah k Bohu. Medkova tvorba je výpovědí o jeho prožívání a chápání světa, jehož součástí je i náboženská zkušenost.*²⁶⁶ V jeho díle také není

265 PEČINKOVÁ (pozn. 177).

266 Ibidem.

patrná vypjatá extatičnost, jež může být u náboženských obrazů vnímána problematicky při hodnocení uměleckých kvalit. Proto Medek ke klasifikaci obrazů přistupuje s věcnou přirozeností, nepřičítá jim nadpřirozené vlastnosti, ale pohybuje se v rovině hmoty. Ke svému dílu zaujímal profesionální přístup malíře a obraz vnímal pouze jako obraz, nic víc. *Zároveň respektoval estetickou povahu obrazu jako zpřítomnění krásy.*²⁶⁷ A možná ještě víc, krása byla to, k čemu směřoval.²⁶⁸

2.3.3. Od Getseman ke Gehinnomu – Robert Piesen

Od počátku 50. let byly pro tvorbu Roberta Piesena určující dvě výtvarné roviny, figurace a krajinomalba. Biblické podobizny vrcholící u Ruth, jejíž postava přirozeně splývá s krajinou a figurální kompozice, které námětově vycházely z evangelií. Biblická krajina je jakousi ideální krajinou, jejíž tvarosloví obsahuje symbolické znaky vycházející z židovsko-křesťanské kultury jako mandorla, sedmiramenný svícen, plamen svíce, jež jsou stylizované do podoby velkých žilnatých listů. Inspirací, kterou autor čerpal ze skutečnosti, byla krajina u Rejvízu v Jeseníkách. V karejinách se též setkáváme s proměnami barevnosti, od reálné, po symbolickou, barevné dominanty jsou pak nositelkami duchovního poselství.²⁶⁹ V krajinách se Piesen snaží vyjádřit obecné konkrétním – duchovní přírodním.²⁷⁰

Na obraze *Ruth*²⁷¹ [71] je velmi patrné propojení člověka s přírodou. Starozákonní kniha Ruth popisuje důležitou úlohu mladé moábské ženy v dějinách židovského národa. Ačkoli byla vyznavačka jiného kultu, přijala Hospodina za svého Boha díky Noemi, matce svého zemřelého muže. Ruth na radu Noemi vyhledala pomoc u význačného muže Boáze pokorným gestem spočinutí u jeho nohou, když odpočíval. Boáz si Ruth poté vzal za ženu, aby byl zachován rod jejího zemřelého muže. Z tohoto svazku se narodil prarodič krále Davida. Příběh knihy Ruth je tedy zásadním momentem jak pro genezi a formování židovského národa, tak pro křesťanství, jelikož Kristus byl ve své lidské podstatě potomek Davidův. Zásadním morálním sdělením této knihy je apel na milosrdenství a solidaritu s druhými. V intencích tohoto příběhu může být Piesenova biblická krajina chápána jako místo útechy. Podobně i v Getsemanech, *Horách Olivetských*, kde se Kristus modlil

267 PEČINKOVÁ (pozn. 177)

268 Krása v tomto smyslu nesmí být ztotožňována s libivostí a něčím pomíjivým, ale jako důležitá hodnota lidského bytí.

269 Marie KLIMEŠOVÁ: Robert Piesen, výběr z malířského díla, Praha 1991, 9.

270 Ibidem, 13.

271 Olej, plátno, 700x1200 mm, 1957.

v předvečer své smrti.

Krajina, jako indiferentní žánr také umožnila se svobodně vyjádřit v době, kdy nebylo žádoucí otevřeně prezentovat náboženská témata. Ale i když duchovní poselství bylo na obrazech zastřené, tehdejší kritika takto koncipované obrazy vnímala negativně. Například po první samostatné výstavě v roce 1957 hodnotil Otakar Mrkvička²⁷² jeho vystavené dílo takto: "*Golgotu naplnil zaprášeností pseudoproblému, který byl umělecky vyřešen před staletími malíři žijícími v prostředí náboženské omezenosti.*"²⁷³ Na této kritice je jasná ovlivněnost dobou, protože to, co my dnes na středověku obdivujeme, bylo v té době zatracováno. Trnem v oku mohl být tedy i název. Ostatním krajinám, tentokrát bez biblických souvislostí, bylo ale zase vyčítáno stereotypní zmnožování. Dobové intence zde naprosto zastínily to, co se od opravdové kritiky očekává, tedy tázání se po kvalitě výtvarného zpracování a hledání autorova sdělení. V Opakování námětu je pak shledána prázdnota, bez toho, aniž by bylo bráno v úvahu, že tento způsob je určitou formou hledání a dobírání se k dokonalosti, tak jak to popsal Jan Koblasa (viz výše). Možná to bylo i tím, že si autor byl vědom určitých tvarových nedokonalostí, protože nebyl formován výtvarnými školami a musel se tak učit sám na dílech starých mistrů. Robert Piesen *chápal umění jako tvůrčí kontinuitu své osobnosti, která byla docela něčím jiným, než kam člověka tehdy tlačily normy.*²⁷⁴ Piesen se v souvislosti s režimem vyjadřoval tak, že se nesmějí překročit určité meze lidskosti, to znamená, že se člověk také nesmí zpronevěřit své vlastní vnitřní svobodě.

Na přelomu 50. a 60. dochází v jeho tvorbě ke změně. I když v krajině *nalezl hlubší smysl svého prožitku přírody a začíná o ní uvažovat jako o duchovním prostoru,*²⁷⁵ zachází ještě dál a začínají se u něho projevovat abstraktní tendence, podobně jako u jeho kolegů Medka nebo Boudníka. Tomu napomohlo i chápání krajiny jako prostoru kontemplanace směřující k duchovnímu řádu. Nejpve tak přišlo uvolňování výrazu v cyklech *Klamotvarů* a *Vrypů*. Nedlouho poté Piesen vytvořil *Starozákonní list,*²⁷⁶ který má podobu zčernalého zkrabaceného biblického svitku, jímž se tak jasně hlásí k odkazu svého židovského původu. Svitek obsahuje *mýtus stvoření a zániku,*²⁷⁷ v němž je důležitý důraz na práci se světlem, jež má vyzařovat zevnitř. Zde je také moment, který autorovi pomohl odpoutat se

272 Český levicově orientovaný malíř, karikaturista, novinář, kritik (1898 – 1957).

273 KLIMEŠOVÁ (pozn. 269), 11.

274 František DVORÁK: Mé svědectví o Robertu Piesenovi. In: KLIMEŠOVÁ (pozn. 275), 299.

275 Marie KLIMEŠOVÁ (ed.): Robert Piesen, Praha, 2001, 43.

276 Lak, email, olej, plátno. 1370x1200 mm, 1960.

277 Arno PAŘÍK: Biblické inspirace Roberta Piesena. In: KLIMEŠOVÁ (pozn. 275), 209.

od existenciální situace tím, že od subjektivizace přistoupil k otázkám nalezení pravé podstaty člověka, protože: *"teprve produchovněním smyslů se skryté stane viditelným, neboť pouze duch, jako zdroj smyslovosti, je s to na hmotě ukázat toto skryté"*.²⁷⁸ Na této cestě k duchovní poloze lidské existence měl zásadní význam i Třeboňský manifest, jenž si Piesen zaznamenal v roce 1962 a který byl nadále určujícím pro jeho tvorbu. Označením textu se autor přihlásil k neoplatónským duchovním hodnotám středověku ve smyslu hledání vnitřního světla, jež je obsaženo v kontemplativně pojatém díle *Mistra Třeboňského oltáře* (kol. 1380).

*Činit zadost proměnlivosti znamená obětovat část
trvalého a neměnného – činit zadost trvalému
a neměnnému znamená obětovat něco z proměnlivosti.*

*Pozvolnou krystalisací duchových částic se vytvářejí
proměny vázaných destrukcí existujících v ploše
prostřednictvím mnohonásobných rytmů vzájemně se dotýkajících.*

(úryvek z Třeboňského manifestu, Robert Piesen, 1962)

*Obrat od vnímatelného světa k jiné podstatě může být chápán ve smyslu "obětování" reality a obrací se tak do "prázdného" prostoru.*²⁷⁹ Ve skutečnosti se jedná o důraznou spiritualizaci, s jakou se setkáváme v *Gehinnomech*.²⁸⁰ [72] Tyto skvostné monochromní plochy jsou zhmotněním zářící neexistence, což bylo podstatou autorova směřování.

Význam starozákonního Gehinnomu souvisí s odplatou za lidskou zřůdnost a objevuje se u proroka Jeremiáše (7,31 – 34 a 19,7): *V Tófetu, který je v Údolí syna Hinómovy, postavili posvátné návrší a spalovali své syny a své dcery ohněm. To jsem nepřikázal* (říká Hospodin). *Přicházejí dny [...] kdy se bude říkat Údolí vraždění (Gehinnom). V Tófetu se bude pohřbívat, a až nebude místo, stanou se mrtvoly tohoto lidu pokrmem nebeskému ptactvu a zemskému zvířectvu. [...] Na tomto místě rozbiji na střepy záměr Judy a Jeruzaléma, způsobím to, že padnou mečem před svými nepřáteli, do rukou*

278 Olga PREISNEROVÁ: Abstrakce a imaginace, in: *Tvář*: 4/1965, 43.

279 Olga PREISNEROVÁ: Robert Piesen, in: *Tvář* 6/1965, 42.

280 Při tvorbě Gehinnomů používal barevné pigmenty, bronzový a zlatý prášek, oleje a laky. Tato technika je nenapodobitelná.

těch, kdo jim ukládají o život. Hinómovské údolí bylo místem při západní a jižní straně Jeruzaléma, konaly se tam modlářské obřady, včetně dětských obětí. V judaismu je význam Gehinnomu chápán metaforicky jako místo utrpení pro hříšné a zkažené po jejich smrti. V Novém zákoně je v řeckém znění Gehenna, přibližně stejného významu.²⁸¹

Představu zničující zkázy mohla u Piesena vyvolat osobní zkušenost, byl totiž za 2. světové války svědkem bombardování Berlína. Možná to byly i úvahy o odplatě a trestu, jak se domnívá A. Pařík.²⁸² V intencích meditativně založeného autora, který měl blízko k východní filozofii, je možné, že význam obrazů může být skrytější. Jak dokládají slova Piesenova přítele Františka Dvořáka:²⁸³ *"Žádné umění není totiž nikdy tak dokonale průzračné a ve svém původu shodné s přímočarým sledováním autorova života, aby se našel jeho jednoznačný výklad."*²⁸⁴ Přesto, pokud vezmeme v úvahu biblický výklad, můžeme výraz Gehinnom chápat jako zásah Hospodina, jako očistu od zla. Proměna v nicotu způsobená Bohem, nebo něčím nadpřirozeným, člověkem nepochopitelným. I Piesenovo dílo se "očistilo" od subjektivního existencialismu, aby mohlo nalézt skryté. Nejedná se ale o čistou abstrakci, která v českém prostředí nenalezla plné uplatnění, protože se zcela neodpoutalo od reálného, tímto reálným je v Piesenově tvorbě přítomnost mýtu.²⁸⁵

Výběr biblických témat, nebyl u Piesena promítnutím jeho konfese, ale spíše prožitku náboženské zkušenosti. Ačkoli nebyl ukotven v křesťanské církvi, je z jeho díla patrný velmi vřelý vztah k evropské křesťanské kulturní tradici, především středověké. Počátkem šedesátých let se objevuje větší zájem o starozákonní tematiku a židovství, pramenící i z jeho původu a vrcholící odchodem do Izraele. Piesen byl typem přemýšlivého až kontemplativně založeného umělce, pro něhož byla malba stavem bytí a který neměl daleko ani k východní filozofii – buddhismu.

Pokud bychom hledali nějaká východiska pro jeho tvorbu z doby méně vzdálené, byla by to spíše klasická moderna, jako v krajinách Jana Zrzavého z let 1912 – 15, kde se setkávají ve zduchovnění krajiny.²⁸⁶ V dobovém kontextu informelních tendencí se otázkou zduchovnění hmoty přibližuje Medkovi.

281 Encyclopaedia Judaica, Jerusalem, 1971-1972, sv. 7, 357.

282 PAŘÍK (pozn. 277), 214.

283 Historik umění, nar. 1920.

284 DVOŘÁK, (pozn. 274), 300.

285 KLIMEŠOVÁ (pozn. 269), 17.

286 Ibidem.

Robert Piesen odešel do zahraničí v roce 1965 společně se svojí partnerkou Pavlou Mautnerovou, nejprve do Rakouska, poté do Izraele, za příslibem operace vrozené vady srdce. V Izraeli se setkal se skutečnou biblickou krajinou a otevřely se nové možnosti jeho tvorby.

3. EXKURZ DO SOUDOBÉ KŘESŤANSKÉ FILOZOFIE

V části věnované jednotlivým autorům již bylo naznačeno, že jejich umělecké směřování bralo v potaz i filozofické tendence, jejichž prostřednictvím se mohli lépe vyrovnat se situací života v nesvobodné zemi. Ačkoli se mohli jednoduše ztotožnit s existencialismem, museli najít východiska, která by jim pomohla překonat pocity zmaru, jež byly kontraproduktivní především pro jejich tvorbu. I když byl po roce 1948 omezen přístup k literatuře zabývající se křesťanským a jinou filozofií, než uznávala marxistickoleninská ideologie, nebylo zcela nemožné se k této literatuře dostat. Zásahu na tom mělo nakladatelství Josefa Floriana a jiné vydavatelské projekty, které do českého prostředí přinesly překlady soudobých evropských myslitelů hlavně ve dvacátých a třicátých letech 20. století. Během totalitních režimů bylo vydávání takových textů v podstatě nemožné až na krátkou výjimku v 60. letech. V době cenzury je bylo možné nalézt v první řadě v soukromých knihovnách. V následujícím textu bychom zde chtěli představit některé myšlenky R. Guardiniho a J. Maritaina, které až překvapivě souvisí s tvorbou vybraných umělců.

Romano Guardini i Jacques Maritain již za svého života patřili mezi uznávané filozofy, kteří se řadí mezi odpůrce racionalistického osvícenského idealismu.²⁸⁷ Jejich myšlenky lze považovat za velmi moderní i inspirativní pro tehdejší katolickou církev, nikdy ale nepopřeli důležitost tradice, která má právě pro církev zásadní význam. A nejen pro ni, ale i pro kulturu, jak jsme se také přesvědčili ve stati věnované vybraným autorům.

Zaměříme se zde především na jejich pohled na problematiku kultury a uměleckého díla. Vzhledem k tomu, že oba autoři patří hlavně mezi teologické autority, je nasnadě, že této problematice se věnovali především z hlediska náboženského, což není v našem kulturním prostředí zcela obvyklé.²⁸⁸

287 Guardini osvícenství vyčítá, že rozbilo jednotný pojem člověka, že jej odosobnilo, zničilo kategorii osoby, že se pojem rozumu stal absolutním kritériem ducha, že zničilo tajemství, a tím zúžilo rozměry bytí, že ztratilo smysl pro samotnou realitu atd. In: Ladislav HANUS: Romano Guardini, myslitel a pedagog storočia, Bratislava 1994, 61.

288 Za touto skutečností vidím především ničivé čtyřicetileté působení komunistického režimu, který se snažil vymazat z paměti národa kulturní dědictví a překroutit převážně pozitivní působení vlivu církve, a to i z hlediska kultury a umění. Toto komunistické přepisování historie pro své propagandistické účely

Německý teolog italského původu Romano Guardini (1885 – 1968) vystudoval teologii, chemii a národní hospodářství a patří mezi významné křesťanské myslitele novověku. V roce 1923 se stal profesorem katolického světového názoru na berlínské univerzitě. Tam působil na katedře filozofie náboženství a katolického světového názoru až do roku 1939, kdy byl nacisty donucen odejít do důchodu, kromě toho dostal zákaz veřejného projevu. Po válce se vrátil k profesi univerzitního pedagoga, zakotvil v Tübingen, kde pro něho byla zřízena katedra filozofie náboženství a katolického světového názoru, od roku 1948 působil na stejnojmenné katedře v Mnichově. Svoji učitelskou činnost ukončil v 77 letech.

Guardiniho četné spisy, studie a přednášky k aktuálním a obecným otázkám se nesnaží mít vědecký charakter, ale naopak, složitou tematiku vysvětluje na jednoduchých všeobecně známých příkladech. Také nebyl poplatný době a ideologiím, proto mohou být jeho myšlenky chápány jako nadčasové.

V roce 2009 byla nakladatelstvím Triáda vydána v českém překladu přednáška *O podstatě uměleckého díla*, pronesená na Akademii výtvarných umění ve Stuttgartu v srpnu roku 1947. V této přednášce si klade několik otázek, a to v souvislosti s působením uměleckého díla, které je z hlediska užitku zdánlivě nadbytečnou záležitostí, ale hluboce zasahuje nitro člověka a je pro něho nezbytné. Důležitost samotných obrazů je dána tím, že lidská existence je všudypřítomně prostoupena působením obrazů, elementárních obrazů s vnitřním významem, který má počátek v prastarých mýtech i kultu a později v náboženské fantazii. Takový obraz je podobou moudrosti a zůstává sám sebou, přestože jej racionalistický způsob myšlení znehodnocuje a popírá. Obrazy tedy vycházejí z hlubiny nevědomí a ovlivňují spontánní myšlení a tvůrčí nápad. Příklady těchto obrazů nalézáme ve hře nebo náboženském obřadu v symbolických gestech a předmětech jako jsou sepyaté ruce, svíčky, liturgická plátna, atd. Jejich účastník je soustředěný na věc a zároveň do vlastního nitra.

Pravé umělecké dílo tvoří celek, není pouze výsekem skutečnosti. V každém uměleckém díle totiž vzniká "svět", ten je ve veškerém umění v podstatě stejný. K podstatě uměleckého díla patří, že sice má smysl, ale nemá účel, není ve své podstatě pro technologický užitek, ani pro ekonomickou výhodu. V konkrétním díle se mohou spojovat hlediska zpodobení se záměry praktického užitku, ale základní svrchovanost smyslu díla se neruší, je vytvářeno, aby bylo a vyjevovalo. Dílo otevírá prostor, do kterého člověk může

bylo bohužel velmi úspěšné; úspěšné natolik, že i dnes se setkáváme s různými historickými mýty, dodnes považovanými širokou veřejností za pravdivé a platné.

vstoupit, může se stýkat s nově otevřenými věcmi a lidmi, ale to vyžaduje úsilí, a tím je snaha o kontemplaci a nazírání. Autor se ale domnívá, že u současného člověka je patrná ztráta schopnosti se ztišit, usebrat se a přijímat podstaty věcí. Dalším důležitým aspektem uměleckého díla je krása, ta spočívá v tom, jakým způsobem člověka zasáhne. Nejedná se o smyslový vjem, ale vyzařuje z nitra. Podle středověké filozofie se jedná o "záření pravdy".

Guardini nakonec spatřuje v uměleckém díle příslib, protože vychází z touhy po dokonalém bytí, z touhy po tom, jaký by svět mohl být. Tím je dán náboženský charakter umění, který nepochází bezprostředně z náboženských obsahů díla. Ten spočívá ve struktuře uměleckého díla, v jeho poukázání na budoucnost. Vnímání uměleckého díla člověka osvobozuje, protože vstupuje do vznikajícího prostoru, který jej oprostuje od svazujících vazeb a tlaků každodenní existence.

V eseji z roku 1937 *Obraz kultový a obraz zbožný* reaguje Guardini jako teolog na *Bild und Kult* Hanse Beltinga a sekularizační tendence, které spatřuje v rámci náboženského umění v období novověku. V díle *Bild und Kult* líčí autor proměnu charakteru obrazu Krista od počátku křesťanství do současnosti. Figura i scéna se dostávají do pohybu, tvář i gesta se uvolňují a výraz je individualizován. Tuto myšlenku Guardini soudí sice kladně, ale zároveň se snaží popsat mnohem složitější systém fenoménů, na kterých tato proměna závisí. Tyto fenomény rozlišuje metodou rozdílů. Textem se dotýká ryze náboženského umění.

Kultový obraz připisuje zvláště raným dobám, archaické, raně křesťanské, románské a raně gotické. Potom nastupuje obraz zbožný. Z historického hlediska by se to dalo charakterizovat tak, že kultový obraz předpokládá raný stupeň kultury, kde je silnější kolektivní vědomí a jednotlivec si nemůže dovolit volnou individualitu. Zatímco u zbožného obrazu jeho čas začíná a probouzí se jako motiv v nitru tvůrců. Pokud jde o historickou následnost, pak ji lze podle Guardiniho chápat jen tak, že jedno mělo svůj čas a ustoupilo, když se oslabil jeho vnitřní impuls, když se vyčerpala jeho úloha ve společnosti.

Kultový obraz vychází z objektivního bytí, ne z lidského prožívání, ale z vlády Boha. Takový obraz vychází ze skutečnosti, že svět je jeho dílem a umělec se mu dává k dispozici, aby skrze něj mohl mluvit. U těchto obrazů ustupuje osobnost umělce do pozadí. V kultovém obraze se pociťuje božská niternost, protože vychází z transcendence, která umožňuje zpřítomnění Boha. Kultový obraz souvisí s dogmatem, je

pokračováním objektivní pravdy, vychází z výkladu posvátné nauky a má strukturu samotné oslovující a působící iniciativy.

V novověku se kultový obraz objevuje až ve formě milostného obrazu, na který nelze aplikovat hlediska umělecká, ale patří do kategorií zcela náboženských.

Někdy se ale může stát, že se kultový obraz nezdaří, v tom případě se stává strnulým, prázdným a chladným. Jeho vznešenost se mění v neživotnost, ztrácí vztah ke skutečné existenci. Stává se schématem, alegorií, nebo ožívá špatným způsobem a upadne do magična, které je zneužito lidskou vůlí k moci, může se také stát modlou. I když forma kultového obrazu z naší společnosti téměř vymizela, což souvisí s krizí náboženského života i krizí umění vůbec, autor stále spatřuje touhu po takovém umění a potřebu vyjít z novověkého subjektivismu.²⁸⁹

Zbožný obraz vychází z vnitřního života věřícího jedince, umělce nebo objednavatele. Týká se Boha jako obsahu lidské zbožnosti, ale větší důraz je kladen na autora, který tak vyjadřuje svoji víru. Člověk zde stojí před dílem člověka, který chce představit to, co utváří jeho fantazie, vyjádřit to, co pociťuje jeho srdce, tedy vytvořit umělecké dílo. Zbožný obraz nemá autoritu, ale sílu svého vnitřního bytí a osvětluje nitro v lidské linii tak, že chaos existence pro člověka činí schůdným, ukazuje možnosti a uvolňuje vnitřní síly uskutečňování. I pravý zbožný obraz pochází ze svatého doteku, ale ten se děje z jeho individuálního nitra, cestou osobní zkušenosti.

Proč Guardini jako teolog kladl umění takový význam? Patrně proto, že pravé umění je projevem svobodného ducha. Umění má totiž úlohu v sobě samém, je určeno k tomu, aby se zmocňovalo podstaty věcí a vyjadřovalo ji v podobě přístupné smyslům. Umění má být nezávislé, nemá sloužit nějakým heslům a programům, ale umělec má tvořit pouze v odpovědnosti před vlastním svědomím, aby alespoň zde byla zachována svoboda.

Guardini neodmítal ani novodobé nezobrazivé směry, jak dokládá v dalším výroku: *"Abstraktní umění podává volně utvářené formy, z nichž jsou vnímavému divákovi patrné obsahy existence, které jinak nelze vyjádřit."*²⁹⁰ V souvislosti s abstraktními tendencemi Koblasy, Medka a Piesena v šedesátých letech jsou tato slova velmi výstižná.

Guardini se vyjadřoval i k problematice ikonoklasmu, který argumentoval starozákonním zákazem zobrazování Boha. Náboženský obraz by se samozřejmě neměl stát modlou. Sklon k modle totiž tkví v lidské přirozenosti. I obraz správně míněný se

289 Romano GUARDINI: *Obraz kultový a obraz zbožný*, 1937. In: Walter ZAHNER (ed.): *O podstatě uměleckého díla*, Praha 2009.

290 Romano GUARDINI: *Abstraktní umění z pohledu filosofa*, 1956. In: ZAHNER (pozn. 289).

může stát důsledkem nesprávného náboženského postoje toho, kdo se k němu blíží. Teolog problematiku zobrazování vysvětluje tím, že náboženská obraznost jako taková odmítána nebyla, což vyplývá ze zjevení, když je Bůh přítomen na určitém místě pozemského prostoru – přebývá v příbytku zřízeném člověkem. Obrazem je tak "prázdnota" posvátného prostoru. Podle něho má prázdnota k obrazovosti stejný vztah jako mlčení ke slovu.

Pravý náboženský obraz je ve své podstatě cestou. Člověk se v umění snaží zjednat jednotu mezi tím, co chce, a mezi tím, co má; mezi tím, jakým by měl být a jaký je; mezi duší uvnitř a přírodou zevně; mezi tělem a duchem. Umělec chce své bytí a tužby vypovědět, vnitřní pravdě dát vnější podobu a umění má zářit pravdou.²⁹¹

Jacques Maritain (1882 – 1973), francouzský filozof, katolický myslitel, který zvláštní část svého díla věnoval teorii umění. V letech 1900 – 1905 studoval filozofii a přírodní vědy na pařížské Sorbonně a také navštěvoval přednášky Henry Bergsona. Poté studoval přírodní vědy v Heidelbergu. Ve čtyřiaadvaceti letech konvertoval ke katolictví. Po návratu do Paříže se začal zabývat Tomášem Akvinským a s Bergsonem se názorově rozešel. V letech 1914 – 1939 byl profesorem na katolickém institutu v Paříži. Během 2. světové války přednášel na univerzitách v USA. Ačkoli měl blíže k poezii, mezi básníky měl mnoho přátel a i jeho manželka byla básnířka, lze v jeho textech nalézt myšlenky, které obecně osvětlují vztahy náboženství a umění. Již v roce 1920 vyšla práce *Art et Scolastique*, česky v roce 1933 jako *Umění a scholastika*. V roce 1960 vyšel v anglickém originále výbor jeho přednášek o odpovědnosti umělce a v českém jazyce se s textem můžeme seznámit od roku 2011. V této práci vychází z určitého pojetí teorie umění a teorie mravnosti a na tomto základě řeší otázky vzájemného vztahu obou disciplín. Pokud jde o filozofickou teorii umění, vychází ze scholastického pojetí, což je základem *Umění a scholastiky*. České vydání tohoto pojednání patřilo k nejrozšířenějším textům, s nimiž se mohla česká inteligence, ale i umělci, setkat i v době komunistického režimu.²⁹²

Autor zde přibližuje umění pohledem scholastiků, tedy především sv. Tomáše Akvinského. S přihlédnutím k tomu, že povaha umění byla ve středověku studována jen v souvztažnosti s dalšími kategoriemi. Středověcí učenci z podstaty své víry věděli, že sílu

291 V textu je použit latinský výraz *splendor veritatem*.

292 Jan KOBLASA (pozn. 185), 286. Koblasa do svých deníků zařadil i některé citáty, které byly otištěny společně s fotografiemi jeho děl. Tento citát je vybrán právě z Maritainovy knihy *Umění a scholastika*: "Tři základní vlastnosti uměleckého díla. Integrita - neboť inteligence miluje bytí. Úměrnost - neboť inteligence miluje řád a jednotu. Zářivost a jas - neboť inteligence miluje světlo a duchovost". Koblasa zmiňuje našeho autora například i v rozhovoru pro katalog retrospektivní výstavy z roku 2012. Zmiňuje zde hnací sílu pro začínajícího umělce, touto silou je umělcova spoluodpovědnost za dění ve světě.

umění je možno chápat jako něco, co je vlastní Bohu, podobně jako dobrotu a spravedlnost. Scholastikové pak o umění učili, že patří do řádu rozumového, jeho činnost spočívá ve vtiskování myšlenky do hmoty. Dále se jedná o habitus, tedy trvalý duševní stav. Habitus operativní, k němuž patří umění, svědčí o aktivitě ducha, je zakořeněn v nehmotné schopnosti, v inteligenci, nebo ve vůli. Člověk vlastnící některý habitus má v sobě nenahraditelnou hodnotu. Habitus je stálý a nepřipouští ústupek. Umění je tak trvalým stavem (habitem) praktického rozumu. Umění tak připodobňuje vědě; vědec je člověk rozumový, který dokazuje, umělec je člověk rozumový, který tvoří. Tvoření je činností tvůrčí vzhledem k tvořené věci nebo k dílu a vztahuje se k vlastnímu dobru. Umění reflektuje tvorbu, setrvává tudíž mimo meze lidské, má pravidla a hodnoty, které jsou cílem díla, jež má být vytvořeno. Toto dílo patří zcela umění a existuje pro něj jediný zákon, tedy požadavky a hodnota díla. Umění jako takové se nikdy nemýlí a přináší neomylnou správnost, což ale neplatí o umělci, který může jednat i proti svému umění. Umění tedy nesměřuje k tomu, aby umělec byl dobrým ve svém vlastním lidském jednání, spíše usiluje o to, aby vytvořené dílo samo ve svém prostoru dokonale využívalo jeho činnosti.

Dalším důležitým bodem je, jak scholastici vnímali pojem krásy. Sv. Tomáš definoval krásným to, na co se díváme se zalíbením. Krásno dodává radosti z poznání, ale ne radosti, plynoucí z poznávacího aktu, nýbrž radosti, která se tímto aktem rozlévá z poznávaného předmětu. Podle scholastiků je krása zářením formy na úměrně uspořádaných částech hmoty. Každá forma je stopou nebo paprskem tvůrčí inteligence, vloženými do nitra stvořeného jsoucna. Úplnost a proporce nemají takový význam a musí se chápat jedině vzhledem k cíli díla, jímž je rozzářit formu na hmotě. Krása tedy neznamená shodu s něčím ideálním a neměnným. Pro sv. Tomáše krása existuje od okamžiku, kdy záření jakékoli formy na hmotě náležitě uspořádané začíná uvádět inteligenci ve stav blaženosti. Krása je svým způsobem relativní. I když je stvořená věc sebekrásnější, může se jednomu člověku jevit krásnou a druhému ne, protože je krásná jen z jistých aspektů, které jedni objeví a druzí nevidí. Pokud je tomu opravdu tak, potom krása náleží do řádu transcendentálií, tedy pojmů, které přesahují každou hranici druhu či kategorie a které se nedají uzavřít do žádné třídy, neboť procházejí vším a vyskytují se všude. Krásno je samo o sobě jsoucnem. Proto také krása může být jedním ze jmen Božích, krása v něm je absolutní. Všechn souzvuk či harmonie a všechna shoda i jednota mezi bytostmi pochází z krásy božské. Tak krása stvoření není ničím jiným než podobností

s krásou božskou zúčastněnou ve věcech. Umění obecně směřuje za vytvořením díla, ale určitá umění směřují za vytvořením díla krásného, a tím se podstatně liší od všech ostatních. Krásné umění se liší od ostatních druhů umění, která jsou podřízena užitku člověka. Zde je analogie mezi krásným uměním a moudrostí. Právě povolání umělce může být chápáno tak, že není z tohoto světa, ve chvíli, kdy začal pracovat pro krásu na cestě vedoucí duše k Bohu, která jim ukazuje věci neviditelné prostřednictvím viditelných.

Ve stati *Náboženství a kultura* z roku 1936 se Maritain zabývá úlohou umění v různých dějinných epochách. Středověkým ideálem bylo uskutečnit Boží království na zemi. V době renesance a humanismu se kultura, pokračující ve svém přirozeném růstu, odloučila od posvátného, aby se vrátila k samotnému člověku. Také v moderním světě si kultura klade cíle čistě pozemské. Jenže antropocentrické subjektivní myšlení odkrývalo vědě, umění, poezii i lidským vášním jejich vlastní duchovnost a požadavek svobody se stával tím naléhavější, čím více se lidé vzdalovali od pravého pojmu svobody.

V textu *Odpovědnost umělce* z roku 1961, odlišuje Maritain cíle umělce z hlediska toho, co je dobré pro dílo s životním směřováním. Kdyby totiž umělec cíl svého umění nebo dobro svých výtvorů chápal jako své vlastní nejvyšší dobro a svůj konečný cíl, stal by se modloslužebníkem. Lze to chápat tak, že umělec musí být v první řadě člověkem, sám sebou.

Cíle umělce nejsou konkrétní záměry, jsou to spíše věci, ve které umělec věří a které miluje. Pokud umělec začne tvořit pro sociální skupinu, je to umění propagandistické, v minulosti byl užíván termín angažované umění. Umělec, který se zaprodá této angažovanosti, se provinuje proti svým darům, povolání i vlatnímu habitu. Potřeba umění spočívá právě v jeho "neužitečnosti" a svobodě, protože lidem přináší vidění skutečnosti mimo skutečnost a zkušenost skrytých významů.²⁹³

Z hlediska náboženského nemusí mít obrácení u umělce vždy kladný dopad. Jeho obrácení sice vede k dobru, ale nová vnitřní zkušenost zůstává slabá, dalo by se říci dětská. Takový umělec pak může sklouznout ke snadnosti, kdy tvoří pod vlivem nějaké euforie. V této situaci by měl pochopit, že víra od něho žádá, aby byl ve svém umění náročnější, trpělivější, aby čas jeho novou inspiraci prohloubil, aby byla zralejší, obsažnější, lépe integrovaná.

A konečně, síla umění vychází ze dvou zdrojů: z intuice a krásy. Osobnost umělce je formována tak, že je vnímavější pro svět a pro všechny nestálosti krásy.

293 Výslovně zde autor hovoří o poezii.

Některé myšlenky obou autorů si jsou velmi blízké, vycházejí v podstatě z podobného pohledu na svět a společnost, vyznávají stejné hodnoty. Jejich styl je ale poněkud odlišný. Guardini oslovuje svoji praktičností, když poměrně náročné teze aplikuje na jednoduché příklady. Maritain si svoji cestu ke křesťanství našel skrze filozofii, z jeho textů je patrná hluboká náboženská zkušenost, ale charakter jeho práce může být vnímán oproti Guardinimu jako více teoretický. Shodně odmítají účelovost umění, které má úlohu v sobě samém, je určeno k tomu, aby se zmocňovalo podstaty věcí a vyjadřovalo ji v podobě přístupné smyslům. Etický význam umění člověka tkví v tom, že očisťuje a osvětluje jeho nitro. Pravé umění je projevem svobodného ducha, přináší možnost nahlížení skrytých významů prostřednictvím viditelných věcí, vnitřní pravdě tak dává vnější podobu. Umění, která směřují k vytvoření krásného díla, se liší od ostatních druhů umění, které jsou určeny pro užitek. Krásné umění se tímto podobá moudrosti.

Oba autoři téměř totožně odmítají závislost umění na heslech a programech, což souvisí s jejich osobní životní zkušeností, kdy mohli reálně vidět nepříznivé dopady politicko-ekonomických -izmů na kulturu. Ale pokud umělec tvoří v souladu se svým svědomím, neklesne k průměrnosti a neusnadní si cestu k divákovi líbivou a podbízivou tvorbou. Společným tématem pro ně byl význam křesťanství pro moderní dobu. Křesťanské pojetí není v rozporu s moderním světem, pokud ten obsahuje skutečný růst historie. Křesťanská koncepce ani nevybízí k návratu do středověku, kdy bylo ideálem vytvořit Boží království v lidské hierarchii naopak vybízí kráčet vpřed. Křesťanství, u Maritaina přímo katolicismus, není připoutáno k formám kultury. Vliv křesťanství na kulturu spočívá v osvobození od časných prostředků, dílo tak není závislé na okamžitém úspěchu, ale podílí se na duchovním rozvoji společnosti.

U vybraných umělců nalezneme s těmito myšlenkovými tendencemi v mnohém shodu. Zásadní je redukce výrazových prostředků, což je v souladu s Maritainovými slovy: *"Čím více se přiblížíme ryzímu duchovnu, tím více se zmenšují časné prostředky užívané k jeho službě. Tyto prostředky nemají ve své podstatě vnitřní nutnost okamžitého úspěchu, ale mají pro uskutečňování duchovních cílů účast na účinnosti ducha. Svět se ničí přetížeností a může se obnovit jen chudobou ducha."*²⁹⁴ Toto se projevuje v různých polohách ve své podstatě u všech.

Guardiniho rozdělení obrazů kultových a zbožných nelze v našem případě aplikovat absolutně. Snad lze jen podotknout, že některá díla se kultovým obrazům blíží, a to svým

294 Jacques MARITAIN: Náboženství a kultura, Brno: 1936, 52.

vztahem ke středověké mystice a mírou odpoutávání se od subjektivismu. Asi nejvíce tomu v podstatě odpovídá Piesenova tvorba ze 60. let a portréty svatých I. Sobotky.

V těchto intencích by bylo dobré připomenout myšlenky Václava Boštíka, které formuloval ve své stati *O sobě a umění*. V mnohém se zde blíží tomuto filozofickému pojetí umění, ve kterém nelze tvořit podle návodů a předpisů, ale způsobem hledání odpovědí na základní otázky. Sám toužil po umění krystalicky jasném, plném světla: *"Věřím v čistou a prostou krásu barvy v jejím objektivním působení a v její vlastní sílu – proti popisné služebnosti, expresivní deformaci a služebnému zneužití."*²⁹⁵

295 Václav BOŠTÍK: *O sobě a umění*, 1967. In: ŠEVČÍK Jiří, MORGANOVÁ Pavlína, DUŠKOVÁ Dagmar: *České umění 1938-1989 : (programy, kritické texty, dokumenty)*, Praha 2001, 295.

ZÁVĚR

Závěrem nezbyvá než zhodnotit účel této práce. Hlavní podstatou bylo zaměřit se na otázku, proč si autoři vybírali pro své sdělení právě biblická témata. Je jasné, že tyto obrazy nevnímali pouze jako alegorii svého životního údělu, ale také s jejich pomocí řešili i otázky uměleckého výrazu. Částečně se sice mohli ztotožnit s některými konkrétními biblickými příběhy, důraz ale spíše kladli na aktuálnost, sílu výpovědi biblického poselství, právě v době, kdy bylo oficiálně nepřipustné se takovými náměty zabývat. Významnou roli ve výběru témat měl také silný vztah ke kulturní tradici, duchovnímu dědictví země a obdiv především středověkého umění, jež vzniklo na oslavu Boha.

V práci je poměrně podrobně představena ikonografie jednotlivých obrazů. Také jsme se věnovali vývoji autorů v průběhu dvacetiletí, ale měli bychom ještě přidat shrnutí výtvarných poloh v souvislosti se současnými výtvarnými proudy.

Aléna Diviše a Bohuslava Reynka lze chápat spíše jako solitéry, kteří neměli potřebu otevřeně se prezentovat na kulturní scéně a také čerpat z nových proudů. Pro oba byla tvorba osobní výpovědí a také se leckdy setkávají ve výběru ikonografických témat, především v obrazech Krista nebo starozákonních výjevech. Na druhou stranu je zde určitý rozdíl ve výrazu. Reynkovy grafiky jsou více zakotveny v meditativně-lyrické poloze, kterou mohlo určovat i jeho básnické nadání. Divišovy obrazy, zvláště výjevy z prorockých knih, dávají zase prostor autorově imaginaci plné nočních děsů. Z pohledu tradiční ikonografie jsou Reynkovy výjevy obvyklejší a víc se drží zavedených schémat. Z hlediska techniky, ačkoli oba měli jen prosté umělecké prostředky, je Reynek větší experimentátor, svůj výraz našel v grafice, byla mu vlastní, zároveň využíval monotypy, jejichž prostřednictvím vytvořil vždy originální barevnou kombinaci. Mohl tak z jedné vyryté destičky vytvořit různé verze obrazů aniž by došlo k jejich multiplikaci a v každém lze nalézt jinou podobu podle toho, v jaké míře je barevnost využita. Jednu dobu se Reynek zabýval také neobvyklou technikou *cliché verre*, kterou ale po nějaké době opustil, protože nebyl s výsledky plně spokojen a také neměl možnost pracovat s fotografickou barvou.²⁹⁶ Alén Diviš v padesátých letech setrval u kresby, kde převážně převládal černý pastel na podkladě balicího papíru. Zásadním důvodem užívání této prosté techniky byly nedostatečné finanční prostředky, ale možná to byl i fakt, že tak mohl nejlépe převést svůj pohled na biblické události, ztemnělé nočním viděním. Obrazy tak navozují dojem, jako kdyby vyplouvaly ze sna, či jako vize.

²⁹⁶ CHALUPA (pozn. 23), 167.

Věra Nováková a Ivan Sobotka, kteří byli v 50. letech blízkými přáteli, vycházeli zpočátku z hominismu, založeném na existenciálním pocitu prožívané reality. Jejich tvorba z té doby je tak velmi podobná. Na Sobotkův impulz přistoupila poté Nováková společně se svým mužem Pavlem Brázdou k určitému tvarovému zjednodušení. Biblické inspirace byly u Novákové nejprve zobrazovány v duchu verismu. Její tvorba nebyla v 50. letech ustálena, a to v důsledku různých inspirací a v neposlední řadě i konverzí. Toto období je poměrně výtvarně nekonvenční, kde se veristické prvky mísí s výraznou barevností i texty. Počátkem 60. let, inspirována informelními tendencemi, vytvářela strukturální obrazy s prvky přírodních materiálů, u toho nezůstala dlouho a navrátila se částečně k verismu, tentokrát s přispěním lettrismu, který adaptovala do svých písmenových obrazů, což je poloha, která je jí blízká dodnes. Její tvorba se vyvíjela samostatně mimo oblast oficiální, ale do jisté míry i neoficiální umělecké scény. Díky tomu si zachovala nezávislost a vnitřní svobodu, ale také neodmítala nové podněty, jimiž obohacovala svoji tvorbu. Pro Ivana Sobotku byl určujícím expresionismus, především ve výrazu zobrazených figur a také v barevnosti. Oslovovalo jej také románské umění a irské iluminace. V 50. letech byla jeho malba založena na ornamentálně koncipovaném geometrickém znaku, který se postupně začal zjednodušovat, ale stále zde byla sytá barevnost a silná linie. Blíže k roku 1960 se objevují tváře světců a biblických postav, které se staly nadále těžištěm jeho tvorby. Postupně mizí barevnost, která ke konci autorova života byla již téměř nezatelná.

Jan Koblasa je původně vystudovaný sochař se sklony k plošné tvorbě, ke které se vrací celý život. Po období šmidrovské nadsázky se seznámil s Mikulášem Medkem a jeho okruhem. Objevil postupně vážnější polohu a současně hledal výrazové prostředky, jimiž by nejlépe mohl vystihnout svůj tvůrčí záměr. Šedesátá léta pro něho byla dobou hledání. Pro sochařskou tvorbu našel dřevo, které mu svoji strukturou dovolilo ponořit se do hlubin mýtů v cyklu *Králů* (1962), vytvářel asambláže a v ploše pracoval s kresbou, jež měla východisko ještě v 50. letech. Zasáhly jej i abstraktní tendence, ale tíhnul spíše k figuraci, což se ukázalo ve velkém grafickém cyklu *Apokalypsy*. V Koblasově díle z té doby lze nalézt různé výrazové polohy od kontemplativního výrazu *Ztraceného syna* (1958), po barokně dynamickou až expresivní *Apokalypsu*. Pro Koblasu bylo důležité, aby jeho témata měla lidský charakter a svým směřováním k počátku, tedy mýtu, se obracel ke kolektivnímu nevědomí,²⁹⁷ kde hledal cestu ze soudobého zmatku ke ztišení.

Mikuláš Medek již koncem 50. let opouštěl figurální znakovost a přistupoval k práci

297 NEŠLEHOVÁ (pozn. 41), 13.

s hmotou barevných vrstev na plátně např. *Červená Venuše* (1959), poté se v transformované podobě k figuře vrací v psychických událostech, ve kterých do obrazové hmoty formované konkrétními tvary vtisknul vlastní vnitřní tíseň. Poté následovaly signální kompozice a konkrétnější *Andělé*, kteří jej provázeli do konce života. Jak bylo naznačeno, Medkova tvorba nevycházela přímo z informelu, ale současný informelní proud využil, aby tak mohl aplikovat svůj vztah ke hmotě obrazu jako něčemu živému. Většinou ale byl v jeho dílech obsažen díl reálného a věcného.

Cesta Roberta Piesena od figurálních motivů přes symbolické krajiny vedla až k prostorům Gehinnomů, připomínajícím svou vznešeně zářivou plochou sopečné magma. Piesenova ukotvenost v mýtu tak vedla k osvobození se od subjektivismu k duchovnímu výrazu.

Kromě náboženské tematiky, která byla v té době odmítána, spojuje naše autory hledání vnitřního výrazu jejich tvorby bez ohledu na to, jaké výrazové prostředky k tomu využili. Přesně podle slov Maritainových: *splendor veritatem*, toužili po pravdě, jež má z jejich děl vyzařovat. Proto bylo nutné se vzdát subjektivního pohledu na svět.

RESUMÉ

Cílem této práce bylo poukázat na některé aspekty určující shodný výběr ikonografických témat v období od konce 40. let dvacátého století do počátku normalizace v českém umění. Zaměřili jsme se na biblickou tematiku v době, kdy pro oficiální struktury byla naprosto nepřijatelná a jejíž četný výskyt byl právě proto určitým fenoménem. V první části jsou zdůrazněny společné náměty související s existencionálním vnímáním společenské situace jako je příběh Jóbův, Jonášův, nebo Mladíci v ohnivě peci, kteří byly podrobeni mučení pro svou víru, ale nakonec vyvázli bez úhony a v neposlední řadě i Kristova oběť. Druhá část reflektuje vývoj samotných umělců s přihlédnutím k tématům, jimiž byli osloveni a mohli se díky nim lépe niterně vyjádřit a také řešit svůj tvůrčí záměr. Vzhledem k tématu převládá v dílech figurace, ale nechybí ani abstraktní tendence, které zase dobře vystihují biblická sdělení o věcech jen stěží uchopitelných lidským intelektem, v nichž je ovšem třeba počítat s vnitřním zrakem, jež může spatřit to, co je světu skryto. Vliv kulturní tradice na autory nás také vedl k tomu, abychom představili některé texty novodobých křesťanských myslitelů reflektujících kromě jiného i pohled scholastiků na umění. V těchto teoriích často nalezneme shodu ve směřování vybraných umělců.

ZDROJE A LITERATURA

- BARTOŇ David (ed.): Ivan Sobotka, 1927 – 2008, Praha, Kutná Hora 2012
- Bible, český ekumenický překlad, Praha 1996
- DRURY Richard: Věra Nováková, Praha 2010
- EFFENBERGER Vratislav (et al.): Mikuláš Medek, Praha, 2002
- Encyclopaedia Judaica, Jerusalem, 1971-1972, sv. 7
- FÍŠER Marcel (ed.): Ivan Sobotka, Klatovy 1999
- GERMAIN Sylvie: Bohuslav Reynek v Petrkově: poutník ve svém příbytku, Havlíčkův Brod, 2000
- GUARDINI Romano: Křížová cesta našeho Pána a Spasitele, Řím 1970
- GUARDINI Romano: Liturgie jako hra; Křesťanství a kultura, Stará Říše 1931
- HALL James: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha – Litomyšl, 2008
- HANUS Ladislav: Romano Guardini, myslitel a pedagog storočia, Bratislava 1994
- HLAVÁČKOVÁ Miroslava: Jan Koblasa / Apokalypsa, Roudnice nad Labem 1997
- HLAVÁČKOVÁ Miroslava, (et al.): Josef Florian – Dobré dílo, Roudnice n. L. 1992
- HLAVÁČKOVÁ Miroslava, (et al.): Starozákonní motivy v českém umění dvacátého století, Roudnice nad Labem, 1995
- HŮLA Jiří: Alén Diviš, biblické kresby, Ústí nad Labem 1993
- CHALUPA Pavel: Bohuslav Reynek (1892 – 1971), Řevnice 2011
- CHLÍBCOVÁ Milada (ed.): Bohuslav Reynek – Básnické spisy, Zlín 1995
- JIROUSOVÁ Věra (ed.): Bohuslav Reynek, pieta v loďce, Praha 2002
- JUDLOVÁ-KLIMEŠOVÁ Marie: Robert Piesen, výběr z malířského díla, Praha 1991
- KARLÍK Viktor: Pavel Brázda, Věra Nováková, PKC Ženské domovy, Praha 1992
- KLIMEŠOVÁ Marie (ed.): Robert Piesen, Praha, 2001

- KLIMEŠOVÁ Marie: Roky ve dnech, Řevnice 2010
- KOBLASA Jan: O tom, Červený Kostelec, 2006
- KOBLASA Jan: Záznamy z let 50. a 60., Brno 2002
- KRÁTKÁ Eva, SVATOŠOVÁ Dagmar (red.): Alén Diviš - paralelní historie: sborník sympózia, Praha 2006
- MARITAIN Jacques: Náboženství a kultura, Brno 1936
- MARITAIN Jacques: Odpovědnost umělce, Praha 2011
- MARITAIN Jacques: Umění a scholastika, Olomouc 1933
- MED Jaroslav, ŠERÝCH Jiří (ed.): Bohuslav Reynek / Korespondence, Praha 2012
- MEDEK Mikuláš: Texty, Praha 1995
- NEŠLEHOVÁ Mahulena: Jan Koblasa, Praha 2002
- NEŠLEHOVÁ Mahulena: Poselství jiného výrazu : pojetí "informelu" v českém umění 50. a první poloviny 60. let, Praha 1997
- PEČÍRKA Jaromír: Oleje a kresby Aléna Diviše, Praha 1947
- PRAHL Roman: Úvodní slovo k výstavě v Galerii bratří Čapků. In: Věra Nováková, obrazy z 60. a 90. let, katalog, Praha, 1998, nestr.
- ROYT Jan: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006
- SKÁLOVÁ Vanda, POSPISZYL Tomáš: Alén Diviš, 1900 – 1956, Praha 2005
- SOROKIN Pitrim A.: Krise našeho věku, Praha 1948
- ŠEVČÍK Jiří, MORGANOVÁ Pavlína, DUŠKOVÁ Dagmar: České umění 1938-1989 : (programy, kritické texty, dokumenty), Praha 2001
- ŠEVČÍK Jiří et al. (red.): Mikuláš Medek - uzavřený problém nebo aktuální fenomén českého umění? / sborník sympozia, Praha 2002
- ŠMEJKAL František: Apokalypsa 1964 – 1965, Jan Koblasa, katalog k výstavě v divadle Za branou, Praha 1965

ŠMEJKAL František: České imaginativní umění, Praha 1996

TICHÝ Ladislav (et al.): Novozákonní motivy v českém umění 20. století, Roudnice nad Labem, 1996

Universum, všeobecná encyklopedie, Praha 2002

WAGNER Radan: Jan Koblasa: retrospektiva, Praha 2012

ZAHNER Walter (ed.): O podstatě uměleckého díla, Praha 2009

ZEMINA Jaromír: Alén Diviš (1900 – 1956), Liberec, Jihlava, Praha 1988

ZEMINA Jaromír: Alén Diviš, malby a kresby, Jihlava 2009

Články (periodika):

Ateliér:

JUŘÍKOVÁ Magdalena: Pavel Brázda a Věra Nováková. Reliéfní a strukturální obrazy. In: Ateliér 10/2000, 4. (11)

KUBĚNA Jiří: Z mého orloje. In: Ateliér 13/2002 (91)

PEČINKOVÁ Pavla: Pokus o pohled na zobrazení svatého. In: Ateliér 13/2002 (177)

RR:

CHALUPECKÝ Jindřich: Umění a transcendence, 1977, in: Revolver Revue 45/2001, příloha

KARLÍK Viktor: rozhovor s Ivanem Sobotkou – Mohl jsem malovat. In: Revolver Revue 49/2002 (243)

Rozhovor s Věrou Novákovou o Ivanu Sobotkovi. In: Revolver Revue 78/2010 (231)

ZEMINA Jaromír: Alén Diviš znovuobjevený. In: Revolver Revue 17/1991 (213)

Tvář:

PREISNEROVÁ Olga: Abstrakce a imaginace, in: Tvář 4/1965 (278)

PREISNEROVÁ Olga: Robert Piesen, in: Tvář 6/1965 (279)

Umění a řemesla:

HARTMANN Antonín: Jedovnice, Kotvrdovice, Senetářov / nezapomenutý, ale také nenásledovaný příklad spolupráce. In: Umění a řemesla 33/1991, č.3 (92)

Výtvarná práce:

KUSÁK Alexej: Hovory 3, Mikuláš Medek. In: Výtvarná práce 10/1966 (264)

Výtvarné umění:

JIROUSOVÁ Věra: Bohuslav Reynek. In: Výtvarné umění 4/1968 (220)

Rozhlasové pořady:

Ivan Sobotka, práce ze 40. a 50. let minulého století. Rozhovor s I.S. 15. 5. 2007. In: http://www.rozhlas.cz/mozaika/vytvarne/_zprava/346001 (naposledy vyhledáno 25. 5. 2015)

OUJEZDSKÝ Karel: Nebeské a lidské království Ivana Sobotky, vzpomínky Pavla Brázdy In: http://www.rozhlas.cz/mozaika/neprehlednete/_zprava/nebeske-a-lidske-kralovstvi-malire-ivana-sobotky—546986?pos=30&mode=10, vysíláno: 12. 9. 2009, (naposledy vyhledáno 25. 5. 2015)

Archiv autorky:

Záznam rozhovoru s Věrou Novákovou, 17. 3. 2015

DIVIŠ Alén: Rukopisné poznámky, nedatováno, nestránkováno. Polabské muzeum v Poděbradech. Vyhledáno 30. 4. 2015

Průvodce jedovnickým kostelem sv. Petra a Pavla, autor neznámý, nestránkováno.

SEZNAM OBRÁZKŮ

1. **V. Nováková, Job I**, 1954, tempera, olej, sololit, 1020x715 mm. Reprodukce, zdroj: DRURY Richard: Věra Nováková, Praha 2010
2. **V. Nováková, Job II**, 1964, akronex, písek, plátno, 1200x850 mm. Reprodukce, zdroj: DRURY Richard: Věra Nováková, Praha 2010
3. **A. Diviš, Job**, nedatováno, uhel, papír, (50. léta), 615x486 mm. Reprodukce, zdroj: SKÁLOVÁ Vanda, POSPISZYL Tomáš: Alén Diviš, 1900 – 1956, Praha 2005
4. **A. Diviš, Duny a měsíc**, 1944, pastel, papír, 640x480 mm. Reprodukce, zdroj: SKÁLOVÁ Vanda, POSPISZYL Tomáš: Alén Diviš, 1900 – 1956, Praha 2005
5. **B. Reynek, Job I**, 1948 – 49, suchá jehla, papír, 146x120 mm. Reprodukce, zdroj: CHALUPA Pavel: Bohuslav Reynek (1892 – 1971), Řevnice 2011
6. **B. Reynek, Job V**, 1948 – 49, suchá jehla, papír, 119x140 mm. Reprodukce, zdroj: CHALUPA Pavel: Bohuslav Reynek (1892 – 1971), Řevnice 2011
7. **B. Reynek, Job II**, 1948 – 49, suchá jehla, papír, 155x97 mm. Reprodukce, zdroj: CHALUPA Pavel: Bohuslav Reynek (1892 – 1971), Řevnice 2011
8. **B. Reynek, Job III**, 1948 – 49, suchá jehla, papír, 165x96 mm. Reprodukce, zdroj: CHALUPA Pavel: Bohuslav Reynek (1892 – 1971), Řevnice 2011
9. **B. Reynek, Job IX**, 1948 – 49, suchá jehla, papír, 118x160 mm. Reprodukce, zdroj: CHALUPA Pavel: Bohuslav Reynek (1892 – 1971), Řevnice 2011
10. **B. Reynek, Job s vlaštovkami**, 1952, lept, suchá jehla s monotypem, papír, 247x156 mm. Reprodukce, zdroj: CHALUPA Pavel: Bohuslav Reynek (1892 – 1971), Řevnice 2011
11. **A. Diviš, Tři muži**, nedatováno, (50. léta), kvaš, pastel, papír, 530x407 mm. Reprodukce, zdroj: SKÁLOVÁ Vanda, POSPISZYL Tomáš: Alén Diviš, 1900 – 1956, Praha 2005
12. **J. Koblasa, Mladíci v peci ohnivé**, 1958, tuš, pergamen, 480x420 mm. Reprodukce, zdroj: NEŠLEHOVÁ Mahulena: Jan Koblasa, Praha 2002
13. **V. Nováková, Noemova Archa**, 1958, olej, plátno, 840x600 mm. Reprodukce, zdroj: DRURY Richard: Věra Nováková, Praha 2010
14. **V. Nováková, Noe s holubicí**, 1958, olej, plátno, 840x420 mm. Reprodukce, zdroj: DRURY Richard: Věra Nováková, Praha 2010

15. **V. Nováková, Potopa I**, 1960, akronex, písek, překližka, 180x120 mm. Reprodukce, zdroj: DRURY Richard: Věra Nováková, Praha 2010
16. **B. Reynek, Noe vypouští krkavce**, 1952, lept s monotypem, papír, 222x180 mm. Reprodukce, zdroj: HALASOVÁ Dagmar: Bohuslav Reynek, Brno 1992
17. **A. Diviš, Potopa**, nedatováno, (50. léta), uhel, papír. Reprodukce, zdroj: ZEMINA Jaromír: Alén Diviš, malby a kresby, Jihlava 2009
18. **A. Diviš, Duha**, nedatováno (50. léta), uhel, papír 585x407 mm. Reprodukce, zdroj: HŮLA Jiří: Alén Diviš, biblické kresby, Ústí nad Labem 1993
19. **J. Koblasa, Noe (Poslední archa je v tahu)**, 1958, kombinovaná technika, papír, 400x500 mm. Reprodukce, zdroj: NEŠLEHOVÁ Mahulena: Jan Koblasa, Praha 2002
20. **V. Nováková, Jonáš ve velrybě**, 1955, olej, lepenka, 760x435 mm. Reprodukce, zdroj: DRURY Richard: Věra Nováková, Praha 2010
21. **V. Nováková, Bludný kruh**, 1955, olej, plátno, 48x48 mm. Reprodukce, zdroj: DRURY Richard: Věra Nováková, Praha 2010
22. **V. Nováková, Vězeň Jonáš**, 1957, olej, plátno, 600x370 mm. Reprodukce, zdroj: DRURY Richard: Věra Nováková, Praha 2010
23. **A. Diviš, Jonáš**, nedatováno, (50. léta), uhel, papír, 495x375 mm. Reprodukce, zdroj: SKÁLOVÁ Vanda, POSPISZYL Tomáš: Alén Diviš, 1900 – 1956, Praha 2005
24. **B. Reynek, Pokání v Ninive**, 1953, suchá jehla. Reprodukce, zdroj: JIROUSOVÁ Věra (ed): Bohuslav Reynek, pieta v loďce, Praha 2002
25. **B. Reynek, Marnotratný syn**, 1950, suchá jehla, papír, 53x127 mm. Reprodukce, zdroj: HALASOVÁ Dagmar: Bohuslav Reynek, Brno 1992
26. **J. Koblasa, Ztracený syn, (Návrat)**, 1958, patinovaná sádra, 750 mm. Reprodukce, zdroj: NEŠLEHOVÁ Mahulena: Jan Koblasa, Praha 2002
27. **M. Medek, Křížová cesta**, 1971, email, olej, plátno, celková délka: 10,5 m. Reprodukce, zdroj: farnost Jedovnice, pohlednice
28. **M. Medek, Zlatá rouška**, 1972, email, olej, plátno 700x550 mm. Reprodukce, zdroj: EFFENBERGER Vratislav (et al.): Mikuláš Medek, Praha, 2002
29. **J. Koblasa, Veroničina rouška**, 1961, email, olej, plátno, 580x460 mm. Reprodukce, zdroj: NEŠLEHOVÁ Mahulena: Jan Koblasa, Praha 2002
30. **B. Reynek, Veraikon**, 1952, cliché verre, 180x240 mm. Reprodukce, zdroj: CHALUPA Pavel: Bohuslav Reynek (1892 – 1971), Řevnice 2011
31. **B. Reynek, Veronika I**, 1949, suchá jehla, papír 141x110 mm. Reprodukce, zdroj:

- CHALUPA Pavel: Bohuslav Reynek (1892 – 1971), Řevnice 2011
- 32. B. Reynek, Veronika s koťaty**, 1957, Suchá jehla s monotypem, papír, 44x95 mm. Reprodukce, zdroj: CHALUPA Pavel: Bohuslav Reynek (1892 – 1971), Řevnice 2011
- 33. B. Reynek, Korunování trním**, 1952, cliché verre, 239x137 mm. Reprodukce, zdroj: CHALUPA Pavel: Bohuslav Reynek (1892 – 1971), Řevnice 2011
- 34. I. Sobotka, Trnová koruna**, 1957, olej, plátno, 355x255 mm. Reprodukce, zdroj: BARTOŇ David (ed.): Ivan Sobotka, 1927 – 2008, Praha, Kutná Hora 2012
- 35. R. Piesen, Hora Olivetská**, 1957, olej, plátno, 270x185 mm. Reprodukce, zdroj: KLIMEŠOVÁ Marie (ed.): Robert Piesen, Praha, 2001
- 36. Kotvrdovice, M. Medek, oltářní obraz**, 1970, olej, plátno, střední plátno: 1800x800 mm, boční plátna: 800x300 mm. Reprodukce, zdroj: EFFENBERGER Vratislav (et al.): Mikuláš Medek, Praha, 2002
- 37. Studie k oltářnímu obrazu II**, 1968, email, olej, plátno, 1200x750 mm. Reprodukce, zdroj: <http://en.isabart.org/person/118/works>
- 38. A. Diviš, Kristus černochoů**, 1946, uhel, papír, 755x560 mm. Reprodukce, zdroj: SKÁLOVÁ Vanda, POSPISZYL Tomáš: Alén Diviš, 1900 – 1956, Praha 2005
- 39. A. Diviš, Ukřižovaný**, 1946, malba, kvaš, lepenka, 780x615 mm. Reprodukce, zdroj: SKÁLOVÁ Vanda, POSPISZYL Tomáš: Alén Diviš, 1900 – 1956, Praha 2005
- 40. A. Diviš, Bolestný Kristus**, 1951, olej, lepenka, 600x400 mm. Reprodukce, zdroj: SKÁLOVÁ Vanda, POSPISZYL Tomáš: Alén Diviš, 1900 – 1956, Praha 2005
- 41. A. Diviš, Plačící kříž**, nedatováno (50. léta), pastel, uhel, papír. Reprodukce, zdroj: <http://abart-full.artarchiv.cz/osoby.php?Fvazba=dilo&IDosoby=2338>
- 42. A. Diviš, úryvek z osobního zápisníku**, nestránkováno, 40. - 50. léta 20. století. Foto: autorka.
- 43. B. Reynek, Velké ukřižování**, 1948, suchá jehla, monotyp, papír, 215x274 mm. Reprodukce, zdroj: CHALUPA Pavel: Bohuslav Reynek (1892 – 1971), Řevnice 2011
- 44. B. Reynek, Alfa – Omega**, 1943 – 1949, suchá jehla, papír, 61x83 mm. Reprodukce, zdroj: CHALUPA Pavel: Bohuslav Reynek (1892 – 1971), Řevnice 2011
- 45. B. Reynek, Žízním**, 1943 – 1949, suchá jehla, papír, 161x138 mm. Reprodukce, zdroj: CHALUPA Pavel: Bohuslav Reynek (1892 – 1971), Řevnice 2011
- 46. B. Reynek, Stabat Mater III**, 1966, suchá jehla, monotyp, 248x132 mm. Reprodukce, zdroj: CHALUPA Pavel: Bohuslav Reynek (1892 – 1971), Řevnice 2011
- 47. V. Nováková, Tak končí sláva světa**, 1952 – 53, křída, papír 620x1320 mm.

- Reprodukce, zdroj: DRURY Richard: Věra Nováková, Praha 2010
- 48. V. Nováková, Poslední soud**, 1956, olej, plátno 900x565 mm. Reprodukce, zdroj: DRURY Richard: Věra Nováková, Praha 2010
- 49. V. Nováková, Svět pod křížem**, 1954 – 55, olej, plátno, 640x320 mm. Reprodukce, zdroj: DRURY Richard: Věra Nováková, Praha 2010
- 50. M. Medek, Kříž železa**, 1961, email, olej, plátno, 1300x1620 mm. Reprodukce, zdroj: EFFENBERGER Vratislav (et al.): Mikuláš Medek, Praha, 2002
- 51. Jedovnice, M. Medek, Kříž**, 2000x3000 mm, olej, email, plátno, J. Koblasa, rám, 1963. Reprodukce, zdroj: farnost Jedovnice, pohlednice
- 52. J. Koblasa, model, pracovní návrh pro řešení presbytáře kostela v Jedovnicích**, 1962. Reprodukce, zdroj: HARTMANN Antonín: Jedovnice, Kotvrdovice, Senetářov / nezapomenutý, ale také nenásledovaný příklad spolupráce. In: Umění a řemesla 33/1991, č.3
- 53. A. Diviš, Izaiáš XIII,19 21,22**, nedatováno, (50. léta), uhel, papír, 700x530 mm. Reprodukce, zdroj: SKÁLOVÁ Vanda, POSPISZYL Tomáš: Alén Diviš, 1900 – 1956, Praha 2005
- 54. A. Diviš, Ezechiel XVI,37**, nedatováno, (50. léta), uhel, papír, 505x372 mm. Reprodukce, zdroj: SKÁLOVÁ Vanda, POSPISZYL Tomáš: Alén Diviš, 1900 – 1956, Praha 2005
- 55. A. Diviš, Jeremiáš XXV,27**, nedatováno, (50. léta), uhel, papír, 497x37654 mm. Reprodukce, zdroj: SKÁLOVÁ Vanda, POSPISZYL Tomáš: Alén Diviš, 1900 – 1956, Praha 2005
- 56. A. Diviš, Jeremiáš**, nedatováno, (50. léta), uhel, papír, 745x490 mm. Reprodukce, zdroj: SKÁLOVÁ Vanda, POSPISZYL Tomáš: Alén Diviš, 1900 – 1956, Praha 2005
- 57. A. Diviš, Joel II,30,31**, nedatováno, (50. léta), uhel, papír, 650x500 mm. Reprodukce, zdroj: SKÁLOVÁ Vanda, POSPISZYL Tomáš: Alén Diviš, 1900 – 1956, Praha 2005
- 58. A. Diviš, I Mojžíšova XI,4**, nedatováno, (50. léta), uhel, papír, 500x415 mm. Reprodukce, zdroj: SKÁLOVÁ Vanda, POSPISZYL Tomáš: Alén Diviš, 1900 – 1956, Praha 2005
- 59. B. Reynek, Pieta za zahradou**, 1949, suchá jehla, monotyp, papír, 160x249 mm. Reprodukce, zdroj: CHALUPA Pavel: Bohuslav Reynek (1892 – 1971), Řevnice 2011
- 60. I. Sobotka, Svržený satan**, 1956, olej, plátno, 710x410 mm. Reprodukce, zdroj: BARTOŇ David (ed.): Ivan Sobotka, 1927 – 2008, Praha, Kutná Hora 2012

- 61. I. Sobotka, David a Goliáš**, 1956, olej, plátno, 960x620 mm. Reprodukce, zdroj: BARTOŇ David (ed.): Ivan Sobotka, 1927 – 2008, Praha, Kutná Hora 2012
- 62. V. Nováková, Milosrdný Samaritán**, 1967, olej, plátno, 675x410 mm. Reprodukce, zdroj: BARTOŇ David (ed.): Ivan Sobotka, 1927 – 2008, Praha, Kutná Hora 2012
- 63. J. Koblasa, Apokalyptická kobyłka**, perokresba, tuš, papír, 1965, 600x455 mm. Reprodukce, zdroj: HLAVÁČKOVÁ Miroslava: Jan Koblasa / Apokalypsa, Roudnice nad Labem 1997
- 64. J. Koblasa, Pečet'**, 1964, kombinovaná technika, papír, 980x680 mm. Reprodukce, zdroj: NEŠLEHOVÁ Mahulena: Jan Koblasa, Praha 2002
- 65. J. Koblasa, úvodní list k Apokalypse**, 1967 – 68, lept s akvatintou, papír, 680x510 mm, Reprodukce, zdroj: HLAVÁČKOVÁ Miroslava: Jan Koblasa / Apokalypsa, Roudnice nad Labem 1997
- 66. J. Koblasa, list k VIII. kapitole**, lept s akvatintou, papír, 680x510 mm, (list 85x65 mm). Reprodukce, zdroj: HLAVÁČKOVÁ Miroslava: Jan Koblasa / Apokalypsa, Roudnice nad Labem 1997
- 67. J. Koblasa, Apokalypsa list k VII. kapitole**, lept s akvatintou, papír, 680x510 mm, (list 85x65 mm). Reprodukce, zdroj: HLAVÁČKOVÁ Miroslava: Jan Koblasa / Apokalypsa, Roudnice nad Labem 1997
- 68. J. Koblasa, Apokalypsa, list k VI. kapitole**, lept s akvatintou, papír, 680x510 mm, (list 85x65 mm). Reprodukce, zdroj: HLAVÁČKOVÁ Miroslava: Jan Koblasa / Apokalypsa, Roudnice nad Labem 1997
- 69. M. Medek, Žíznivý anděl VI (Zvěstování)**, 1972, email, olej, plátno, 1700x1200 mm. Reprodukce, zdroj: EFFENBERGER Vratislav (et al.): Mikuláš Medek, Praha, 2002
- 70. M. Medek, Velký žíznivý anděl II**, 1970, email, olej, plátno, 1700x1200 mm. Reprodukce, zdroj: EFFENBERGER Vratislav (et al.): Mikuláš Medek, Praha, 2002
- 71. R. Piesen, Ruth (Spící)**, 1957, olej, plátno, 700x1200 mm. Reprodukce, zdroj: KLIMEŠOVÁ Marie (ed.): Robert Piesen, Praha, 2001
- 72. R. Piesen, Gehinnom**, 1963, email, olej, plátno, lak, 1250x920 mm. Foto: autorka

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA