

**Masarykova univerzita**

**Filozofická fakulta**

**Ústav hudební vědy**

**Magisterská diplomová práce**

**2014**

**Tomáš Mazáč**

**Masarykova univerzita**

**Filozofická fakulta**

**Ústav hudební vědy**

Srovnávací uměnovědná studia

Tomáš Mazáč

**Funkce a význam výtvarného umění  
v modlitebnách Českobratrské církve evangelické  
od roku 1945**

Magisterská diplomová práce

Vedoucí práce: PhDr. Aleš Filip, Ph.D.

**2014**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

.....

## **Poděkování**

Vedoucímu práce, PhDr. Aleši Filipovi, Ph.D., děkuji za vlídné přijetí, cenné podněty, korekce textu a inspirativní konzultace. Za všemožnou pomoc patří můj vděk Radku Férovi, Štěpánu Hájkovi, Dominice Palové a Benjamínu Skálovi. Zvláště bych chtěl poděkovat všem evangelíkům, kteří mě srdečně přijímali ve svých sborech, odemykali kostely, zpřístupňovali archivy, dělili se se mnou o své vzpomínky a měnili moje studijní cesty v obohacující výlety: díky Davidu Balcarovi, Mikimu Erdingerovi, Marii, Michaela a Petrovi Firbasovým, Jiřímu Gruberovi, Janu Junovi, Martině a Petrovi Kadlecovým, Zdence Novotné, Marii a Jiřímu Ortovým, Jaroslavu F. Pecharovi, Janě Ryšavé, Ondřeji Titěrovi, Tomáši Trkovskému a Vendule Zejfartové. Všechny nepřesnosti, kterých jsem se v textu přes veškerou jejich péči mohl dopustit, padají jedině na mou hlavu. Za mohutnou podporu děkuji svým rodičům.

## Obsah

Úvod .....	7
Daniel Balabán: interiér kostela ve Sněžném. Výtvarně »prázdná« prostora. ....	10
Okolnosti vzniku díla .....	10
Výtvarné ohlasy tradice.....	12
Švýcarský ikonoklasmus a dnešní doba .....	14
Sněžné a nepředmětný Bůh .....	17
Závěr.....	19
Marie Jiříčková: mozaika s motivem Kalvárie v Praze-Uhřetěvsi. Od symbolu k expresi. ....	21
Okolnosti vzniku díla .....	21
Evangelická symbolika na pomezí odkazu a výrazu.....	23
Mozaika jako exprese v opravňujících kontextech .....	27
Kalich a kříž jako symboly sebeurčení.....	28
Závěr.....	30
Jiří Zejfart: malba s motivem podobenství o rozséváči v Miroslavi. Obrazový přepis Bible..	31
Okolnosti vzniku díla .....	31
Zejfartova teoretická východiska .....	32
(Ne)náboženská tematika a volná tvorba evangelických autorů .....	34
Malba v Miroslavi jako »otevřené dílo« .....	37
Závěr.....	38
Barbora Veselá: reliéf s motivem podobenství o hořčičném zrně v Prostějově. Bohoslužebné shromáždění jako výtvarné téma. ....	40
Okolnosti vzniku díla .....	40
Posvátné a profánní v evangelických modlitebnách .....	41
Strom jako symbol Slova i církve .....	43
Příroda jako (ne)vhodný námět .....	46
Závěr.....	47
Zbyněk Honzal: mozaika s motivem milosrdného Samaritána v Jindřichově Hradci. Nepřímé zpodobení Krista. ....	49
Okolnosti vzniku díla .....	49
Honzal jako kristocentrik .....	52
Mozaika a různé interpretační kontexty .....	55
Závěr.....	59

Miroslav Rada: cyklus obrazů v bohoslužebném sále v Praze na Vinohradech. Spor o legitimitu výtvarného díla .....	60
Dějiny vinohradského sporu.....	60
Problematické vnější rysy vinohradského cyklu .....	62
Otázka funkce a smyslu.....	66
Závěr.....	68
Závěr.....	70
Resumé .....	73
Použité zdroje .....	76
Seznam vyobrazení .....	82
Obrazová příloha .....	85

## Úvod

Jen necelé dva měsíce po oslavách stoletého výročí československé státnosti si sto let své existence připomene také Českobratrská církev evangelická. Její členové se budou moci při této příležitosti ohlédnout za celou plejádou osobností, které v církvi zanechaly výraznou stopu. Čelní vzpomínkové příčky dost možná obsadí teologové a biblisté jako Josef Bohumil Souček, Petr Pokorný nebo Jan Heller. Mimocírkevní české společnosti se budou mít evangelíci možnost pochlubit filozofy Emanuelem Rádem, Ladislavem Hejdánkem či Erazimem Kohákem. Literárnímu publiku lze poukázat na básníky teology Milana Balabána, Jakuba S. Trojana a Milana Mrázka. Ohlédnutí za evangelickou výtvarnou tvorbou, kterého se právě hodláme dopustit, však zřejmě ze všeho nejdřív vzbudí rozpaky.

Ne že by ve druhé největší české církvi nebylo možné najít aktivní členy, kteří jsou zároveň pozoruhodnými výtvarníky. Jména jako Miroslav Rada, Daniel Balabán, Antonín Střížek, Jan Šplíchal či Ivan Jilemnický nejsou kunsthistorické obci neznámá. Potíže způsobuje skutečnost, že pouze Rada s Balabánem ve větší míře deklarují spřízněnost své tvorby s konfesijní příslušností. Výraznou stopu na výtvarné tváři církve přitom můžeme ze zmíněných umělců připsat asi jen Radovi, jenž je autorem řady interiérových realizací v kostelech a modlitebnách či ilustrátorem církevních publikací. Dílem ostatních výtvarníků se můžeme bez větších obtíží zabývat samostatně, aniž bychom zohlednili (nebo i jen věděli o) jejich evangelictví. Není divu, že s pojmem »evangelického umění« se u teoretiků umění vlastně nesetkáme. Jeho konstrukce, pod níž bychom se pokoušeli vměstnat různé výtvarníky jen na základě církevní příslušnosti, by byla příliš umělá.

V převážně kalvinisticky orientované církvi se může pátrání po výtvarném umění od počátku jevit problematicky. Dědicové kalvínské reformace se vůči církevnímu umění vždy stavěli přinejmenším zdrženlivě a výtvarná díla většinou vykazovali do nenáboženských, profánních mezí. Přirozené by pak z tohoto pohledu bylo na pojem »evangelického umění« jednoduše rezignovat a evangelickými autory se nadále zabývat odděleně, beze všech církevních spojnic. Strohé prostředí českobratrských modliteben by nás mohlo lehce utvrdit v názoru, že výtvarníkem se evangelík znovu stává spíše až po vyjití z jejich zdí – či spíše z viditelných hranic církve.

Pokud ale na téma »evangelického umění« rezignovat nechceme, pak ještě modlitebny neopouštějme. Zanedlouho se přesvědčíme, že také v těchto vizuálně střídmých prostorách lze objevit výtvarné prvky – mnohdy nenápadné, řidčeji (jako v případě zmíněného Rady) i výraznější. Neskýtá-li volná tvorba evangelických autorů vyhlídky na nalezení styčných bodů, vyhlížejí práce v interiérech modliteben v tomto ohledu o mnoho nadějněji. Jistě může vyvstat námitka, že omezujeme náš badatelský záběr pouze na »užitkové« umění, zatímco »větší« autorská jména a »zajímavější« díla zůstanou poněkud stranou. Lze však odvětit, že právě na příkladech děl s úzkou vazbou na církev máme příležitost zkoumat zvláštnosti evangelického přístupu k umění. Můžeme zjišťovat důvody, pro které se výtvarná díla postupně navracejí do církevního prostředí. Máme možnost sledovat předpoklady

a očekávání, jimž se přizpůsobují. Jejich provázanost s bohoslužebným životem církve slibuje zrcadlit věroučná specifika. Z těchto důvodů se interiérovými realizacemi v evangelických kostelech a modlitebnách bude zabývat i tato práce. Zaměří se na otázku, do jakých kontextů výtvarné umění v evangelickém prostředí vstupuje, jakou funkci plní v rámci bohoslužebného provozu, jakých významů nabývá a jaké podoby na sebe při tom bere.

V církvi s presbyterně-synodním zřízením, kde se jednotlivé sbory těší značné míře samostatnosti, bude nutné interpretovat tu kterou realizaci na pozadí tamního sborového milieu. Každá taková interpretace se bude ovšem muset opřít o výsledky pramenného výzkumu z daného místa. Schůdným řešením je tedy vybrat několik reprezentativních děl, která by mohla posloužit za příklad projevu obecnější výtvarné tendence, vysledovatelné i v jiných evangelických sborech. O těchto reprezentantech bude pojednáno co možná nejkomplexněji: pozastavíme se nad požadavky místního staršovstva coby zadavatele i východisky autora coby evangelického výtvarníka, případně si povšimneme také receptce hotového díla členy sboru. V souvislosti s těmito stěžejními příklady pak budou ve stručnosti zmíněna podobná díla (jiné interiérové realizace, ale i volná tvorba evangelických autorů), dokládající obecnější platnost sledovaných tendencí. Na základě každé exemplární realizace tak vznikne širší tematický celek, na němž bude vystavěna samostatná kapitola. Vše bude samozřejmě zasazeno do obecného církevního kontextu, jenž je všem sborům víceméně společný: zejména bude zohledněna věrouka, bohoslužebná praxe, převládající ráz spirituality a specifika evangelického sebeurčení.

Vzhledem k rozsahu našeho tématu, pro něž by bylo možné shromažďovat materiál v desítkách kostelů, se nevyhneme nebezpečí, že při výběru autorů exemplárních realizací nespravedlivě opomeneme některého výtvarníka, jenž by v jiné práci rozhodně nechyběl. Věřím ale, že všech šest umělců, kteří sítím prošli, je ve výběru oprávněně. Z výše zmíněných výtvarníků nemohou pro otevřeně zdůrazňovanou spojitost své tvorby s konfesí scházet Rada s Balabánem. Faráře Jiřího Zejfarta nelze opomenout jakožto nejaktivnějšího upravovatele evangelických bohoslužebných interiérů od šedesátých do osmdesátých let. Zvláště nás nadto bude zaměstnávat jeho umělecko-teoretická činnost. Barbora Veselá má ve výběru jisté místo vzhledem ke skutečnosti, že v porevoluční době přebírá v rámci církve Zejfartův primát nejvytíženějšího »interiérového« výtvarníka. Pozice Marie Jiříčkové a Zbyňka Honzala je asi ve výběru méně samozřejmá; oba výtvarníci jsou ale také autory výtvarných prvků hned v několika kostelech a modlitebnách. Tvorbu druhého jmenovaného, jenž je zároveň (či spíše především) farářem, lze navíc dobře sledovat na pozadí jeho homiletické činnosti. Vybrat z tvorby všech těchto autorů vždy jedno konkrétní dílo je jistě subjektivní záležitost: snažil jsem se volit příklady, které jsou typické pro církve jako celek; pro jednotlivé kapitoly jsem ale vybíral díla pokud možno různorodá co do tematiky a výrazových prostředků. Kritéria budou blíže objasněna každou kapitolou zvlášť v bezprostřední souvislosti s daným dílem.

Naše téma úzce souvisí s problematikou architektury, proto budeme přihlížet k jejímu kontextu. Zatímco se ale dějiny evangelické architektury rozprostírají přes několik staletí, výrazné interiérové realizace jsou vcelku novodobou záležitostí. Rok 1945, uvedený v názvu této práce, je jen orientační. Naznačuje spíše okolnost, že před tímto datem se o tématu nedá příliš mluvit. Teoretická reflexe Jiřího Zejfarta, o níž se budeme často opírat, spadá do



padesátých let, náročnější interiérové realizace se objevují spíše až v letech šedesátých a nejstarší díla z našeho výběru náležejí až letům sedmdesátým.

Jak už bylo řečeno, prvotní zdroj informací se nabízí v archivních fondech jednotlivých sborů. Dílo Miroslava Rady a Daniela Balabána zachycuje vícero katalogů obsahujících odborné studie. Jiří Zejfart v padesátých letech publikoval svá teoretická východiska prostřednictvím několika článků v *Křesťanské revue*. Dílo Zbyňka Honzala bude možné sledovat na základě jeho publikovaných kázání a teologických článků. K tématu výtvarného umění v církvi vyšel v sedmdesátých letech péčí faráře Jiřího Grubera sborník *Výtvarné umění a křesťanská víra*, v němž kromě Zejfartových příspěvků najdeme například články teologa a církevního historika Amedeo Molnára či Pavla Rejcherta, jímž se budeme zabývat jako teoretikem i výtvarníkem. Církevnímu výtvarnictví věnoval v listopadu 2010 celé jedno číslo časopis *Český bratr*. Dále je však těžké uvést nějaké sekundární zdroje, které by se naším tématem zabývaly přímo. Tu a tam se v *Českém bratru*, oficiálním církevním periodiku, objeví článek o úpravách kostelů: najdeme mezi nimi zmínky i o našich šesti interiérech. Teologický podklad k naší problematice lze hledat v některých článcích odborně zaměřené *Křesťanské revue*. Časopis *Protestant* může jako nezávislé médium, otevřené širokému okruhu přispěvatelů, nabídnout různé náhledy na evangelické sebeurčení. Příbuznou problematikou architektury se zabývá nedávná *Encyklopedie moderních evangelických (a starokatolických) kostelů Čech, Moravy a českého Slezska* Zdeňka R. Nešpora, z níž můžeme obzvláště vyzdvihnout průvodní kapitulu Blanky Altové, která později s drobnými úpravami vyšla i samostatně pod názvem *Možnosti studia evangelické sakrální architektury*. Autorka zkoumá prostředí bohoslužebných prostor v podobných obecně církevních kontextech, v jakých budeme i my studovat interiérové realizace. Provázanost jednotlivých děl s bohoslužebným provozem lze sledovat prostřednictvím výkladových částí *Agendy Českobratrské církve evangelické*, bohoslužebné příručky. Jinak církve postrádá jakýkoliv souhrn oficiálního učení. Existuje několik evangelických katechismů; žádný z nich ovšem nemá závaznou platnost. Spíše jen přihlídnout se dá ke čtyřem historickým konfesím (augsburské, druhé helvetské, bratrské a české), k nimž se církve souhrnně hlásí. Oporou pro sledování přílivu výtvarného umění do prostor prosycených kalvínskou, ikonoklastickou reformací nám jistě bude *Zakázaný obraz* Alaina Besançon, předkládající příběh mizejícího a znovu se vracejícího ikonoklasmu napříč evropskými dějinami.

Cílem práce není vystihnout obecné charakteristiky »evangelického umění«. K tak ambicióznímu závěru nedospějeme už vzhledem ke skutečnosti, že je téma úzce omezeno jen na »užitkové« umění v interiérech modliteben. Práce by ale měla přispět k osvětlení interpretačních kontextů, do nichž výtvarné umění na půdě Českobratrské církve evangelické vstupuje. Jednotlivé kapitoly by měly nastítnit způsoby, jakými je skrze evangelické prizma možné nahlížet na »oficiální« výtvarná díla. V ideálním případě by práce mohla sloužit jako základ pro další debatu nad »evangelickým uměním«.

## Daniel Balabán: interiér kostela ve Sněžném. Výtvarně »prázdná« prostora.

Přestože se budeme v dalším textu cestou za výtvarnými prvky v bohoslužebných prostorách ČCE zastavovat především u rozsáhlejších realizací s výraznou výpovědní hodnotou, je třeba hned zpočátku poukázat na skutečnost, že interiérů, jejichž výtvarné stránce bychom mohli připsat v běžném provozu církve významnější úlohu, je v ČCE menšina. Mnohem častěji se v kostelech a modlitebnách setkáme s jednoduchým, až strohým řešením interiéru, spočívajícím v neutrální, většinou čistě bílé výmalbě, v přítomnosti pouze základního, nejnutnějšího mobiliáře a v omezení výzdoby na některé symboly a nástěnné texty biblických pasáží. Obrazy, sochy či náročněji pojaté malby na stěnách jsou pak spíše výjimečným jevem. Dříve, než v dalších kapitolách přistoupíme k pronikání těchto prvků do převládající vizuální prostoty, se proto pozastavme nad samotným fenoménem strohého, výtvarně »prázdného« bohoslužebného prostoru. Prozkoumáme tak nejen některé předpoklady, s nimiž je výtvarné umění v evangelickém prostředí nutně konfrontováno, ale seznámíme se vlastně také s nejtypičtějším projevem evangelické vizuality.

Jako příklad by nám v tomto ohledu mohla posloužit naprostá většina kostelů užívaných tradičními sbory původně helvetského vyznání. Do rámce tématu diplomové práce však nejlépe zapadne novodobá realizace, uvědoměle navazující na reformovanou tradici v již ustaveném kontextu výtvarněji pojatých bohoslužebných prostor, které mezitím v ČCE přestaly být něčím zcela nezvyklým. Tomuto vymezení dobře odpovídá renovace interiéru kostela ve Sněžném (obr. 1 a 2) od Daniela Balabána (1957).

### Okolnosti vzniku díla

Projekt nové výmalby kostela začalo staršovstvo sboru ve Sněžném u Žďáru nad Sázavou řešit v souvislosti s neutěšeným stavem celé budovy, která nezbytně potřebovala opravu. Na dobových fotografiích je starší výmalba podle návrhu Bohumila Bareše, pocházející ještě z padesátých let,<sup>1</sup> poničena vodou zatékající ze střechy. Mezi dalšími potřebnými pracemi začíná být nutnost úpravy interiéru zmiňována v zápisech ze zasedání staršovstva od léta 1994.<sup>2</sup> I v dalších kapitolách této práce se budeme potýkat s problémem, že jsou tyto zápisy napříč různými sbory zpravidla příliš stručné a věcné, než aby zachycovaly průběh výměny názorů mezi zasedajícími členy staršovstev. Také v případě Sněžného se proto z příslušného zápisu dozvíme jen tolik, že „bratr Daniel Balabán vypracoval návrh malby kostela, kterou má staršovstvo možnost posoudit.“<sup>3</sup> Další záznamy sice prozradí, že členové nad návrhy ještě několikrát debatovali, pro náznak nějakého zhodnocení však musíme zalistovat až k údajům o dokončení prací, provedených na přelomu dubna a května 1996.<sup>4</sup> „Úspěchem byla sbírka

---

<sup>1</sup> NEŠPOR, Zdeněk R. *Encyklopedie moderních evangelických (a starokatolických) kostelů Čech, Moravy a českého Slezska*. 1. vyd. Praha: Kalich, 2009, s. 428.

<sup>2</sup> Farní sbor Českobratrské církve evangelické Sněžné na Moravě, archivní fond (dále AF FS Sněžné na Moravě). Kniha zápisů ze zasedání staršovstva, zápis ze 4. 9. 1994.

<sup>3</sup> Tamtéž, zápis z 2. 10. 1994.

<sup>4</sup> Tamtéž, zápis z 28. 4. a 5. 5. 1996.

darů na opravu kostela a fary a práce vykonané na opravách obou objektů.“<sup>5</sup> Samostatně se pak projektu věnuje zápis o rozhovoru nad zdárným průběhem „slavnostního otevření nově vymalovaného kostela 27. 10. 1996.“<sup>6</sup>

Důvod, proč byl pro výmalbu kostela vybrán zrovna Balabán, z takto skoupých pramenů přímo nevysvítá. Napoví nám ale skutečnost, že je výtvarník v zápisech vždy důsledně uváděn jako »bratr«. Ani rozhovory v kunsthistorických časopisech či v katalogích výstav, kde je Balabán tázán především jako výtvarník, se zpravidla neobjedou bez delší zastávky u jeho konfesijní příslušnosti. Příznačná je v tomto ohledu hned první replika profilového rozhovoru v časopise *Art & Antiques*, kde je celý rozhovor uveden příběhem rodinného evangelictví, které „nebylo jen formální, ale docela formativní [...]“.<sup>7</sup> Jakkoliv zde vyčnívá nebezpečné úskalí interpretace díla skrze posuzování víry autora, Balabánovo časté zdůrazňování vlastního evangelictví nelze opomenout pro zohlednění jeho východisek přístupu k obrazu. Později uvidíme, že se bez tohoto zohlednění často neobejdou ani odborné balabánovské studie. V případě projektu pro kostel ve Sněžném však hraje roli ještě další osobní hledisko – totiž autorův těsný vztah k tamnímu sboru. Když obrátíme pozornost i k drobnějším písemným pramenům, pak lze ocitovat dopis sněženského staršovstva, kterým jsou na zmíněné slavnostní otevření kostela zváni přispěvatelé do sborové sbírky, založené pro účel oprav: „Návrh na nové vymalování nám nabídl bratr Daniel Balabán, akademický malíř a pedagog z Ostravy, který často ve Sněžném pobývá.“<sup>8</sup> Za tímto suchým konstatováním se skrývá skutečnost, že rodinné kořeny, mnohokrát Balabánem zdůrazňované, sahají právě do Sněžného. Farářské působení dědečka Antonína Balabána, zmiňovaného hned v úvodu rozhovoru v *Art & Antiques*,<sup>9</sup> a strýce Miroslava Pfanna<sup>10</sup> tvoří pozadí zdejšího rodového zakotvení spolu s autorskými čteními předčasně zesnulého výtvarníkovy bratra, spisovatele Jana Balabána, který dnes odpočívá v rodinném hrobě na sněženském evangelickém hřbitově.

Pozornost, kterou věnuji vztahu rodiny Balabánových ke sněženskému sboru, bude postupně zdůvodňována příštími kapitolami. Vždy si budeme všimát konkrétního společenství tvořícího jednotlivý evangelický sbor, jenž může být díky presbyterně-synodnímu zřízení v určitých ohledech nezávislý na zbytku církve. Z toho plynoucí důraz na místní tradici je třeba sledovat i ve Sněžném, které je původně helvetským sborem, založeným v roce 1782,<sup>11</sup> tedy bezprostředně po vyhlášení Tolerančního patentu.

A právě citlivá práce s toleranční vizualitou vyčnívá v případě projektu pro Sněžné z kontextu ostatní Balabánovy tvorby obzvláště nápadně. Oficiální zakázka z prostředí ČCE je pro Balabána ojedinělou záležitostí. Těžiště jeho díla spočívá ve volné tvorbě, sestávající

---

<sup>5</sup> Tamtéž, zápis z 5. 5. 1996.

<sup>6</sup> Tamtéž, zápis z 10. 11. 1996.

<sup>7</sup> LINDAUROVÁ, Lenka. Daniel Balabán: rozhovor. *Art & Antiques*. 2006, listopad, s. 54.

<sup>8</sup> AF FS Sněžné na Moravě. Pozvánka ke slavnostnímu otevření kostela 27. 10. 1996.

<sup>9</sup> LINDAUROVÁ, Lenka. Daniel Balabán. Op. cit., s. 54.

<sup>10</sup> BROŽ, Miroslav (ed.). *Církev v proměnách času 1969-1999: sborník Českobratrské církve evangelické*. 1. vyd. Praha: Kalich, 2002, s. 286.

<sup>11</sup> BALCAR, Lubomír (ed.). *Církev v proměnách času: sborník k 50. výročí spojení českobratrské církve evangelické*. 1. vyd. Praha: Kalich, 1969, s. 228.

především ze závěsných obrazů, řidčeji z instalací či fotografií. Pro jejich výklad sice Balabán často vyzdvihuje svá evangelická východiska – je ale nepochybné, že v běžném provozu ČCE by byla tato díla použitelná jen stěží. Zatímco církev vpuští výtvarné umění do svých bohoslužebných prostor jen pomalu a obezřetně, Balabán bez okolků a v hojně míře čerpá z nejširších tradic křesťanského výtvarnictví, nevynechává přitom typicky katolické ikonografické motivy. Stanovisko evangelíka mu však dovoluje zacházet s těmito motivy velmi volně a netradičně. „Rodinná tradice výkladu Písma se propsala do Balabánova uměleckého hledání,“<sup>12</sup> píše kunsthistorička Edith Jeřábková a projev konfrontace moderní biblické exegeze s ustrnulými církevními kánony a fundamentální dogmatikou vidí v Balabánově díle jako metodu „apropriace, dekonstrukce, přesmyku, vychýlení, záměny a převrácení k zdánlivě prvoplánovému útoku na církevní dogmata [...]“<sup>13</sup> Výsledek je často v nadsázce popisován slovy jako blasfemie nebo hereze, například Jana a Jiří Ševčíkovi se nebrání zastřešit svou studii názvem *Heretické obrazy Daniela Balabána*.<sup>14</sup> Výtvarníkovi volné tvorbě se budu dále věnovat v přespříští kapitole, kde bude dopovězeno, že všechna tato nadsazená označení míří k méně provokativnímu závěru: Balabán hledá nové možnosti interpretace ve zkonstatovaných formách. Pro účel této kapitoly chci ale vyzdvihnout jeden výmluvný kontrast. Ve volné tvorbě se jako hlavní postup uplatňuje „strategie šoku, překvapivého chybného spojení, která produkuje proud nového myšlení a pocitů [...]“<sup>15</sup> V interiéru kostela ve Sněžném, čili v projektu s puncem oficiální zakázky pro tamější sbor, však žádné narušení historických schémat nenajdeme. Těžko si také představit, že by námětem řešení bohoslužebného prostoru, kde se věřící pozitivně vztahují k Bohu, bylo zpochybnění. Zajímavá je pro nás v této souvislosti Balabánova instalace *Suma víry* (obr. 3), kde se plátno s Apoštolským vyznáním víry, ještě před druhou světovou válkou visící právě ve sněženském kostele, ocitá na žehlicím prkně. Vyňat ze svého původního prostředí, je tento artefakt Balabánem ihned zapracován do překvapivých konstelací. Naproti tomu pietní práce s prostorou toleranční modlitebny dává tušit, že historické důvody výtvarného »vyprázdnění« reformovaných kostelů a modliteben mohou být stále živé, a to i v dnešní době a v případě výtvarníků, kteří kvůli nim dramaticky mění vlastní rukopis – ačkoliv, a tím spíše, že třeba historickou podobu těchto míst přímo a puristicky nekopírují.

## Výtvarné ohlasy tradice

Balabánův návrh pro Sněžné zahrnuje kromě výmalby také barevnou úpravu historických lavic, nová svítidla na bočních zdech a pozměněnou typografii nástěnných textů. Stručný výklad své koncepce publikoval autor v seniorátním časopise *Českobratrské Horácko*: „Když jsem pracoval na návrhu vymalování kostela ve Sněžném, uvědomil jsem si celou jeho historii. Jak byl jeho interiér několikrát pozměněn dle představ odpovídajících dané době, dané generaci, i když Suma víry i Suma zákona zůstaly stejné.“<sup>16</sup> Nástěnné texty totiž s proměnou interiéru několikrát změnilly své fyzické nosiče. Patřilo mezi ně i plátno zmíněné

<sup>12</sup> BALABÁN, Daniel. *Daniel Balabán: zpráva 2013 = report 2013*. V Brně: Moravská galerie, 2013, [nestr.].

<sup>13</sup> Tamtéž.

<sup>14</sup> ŠEVČÍKOVÁ, Jana; ŠEVČÍK, Jiří. *Heretické obrazy Daniela Balabána. Ateliér*. 1993, roč. 6, č. 5, s. 5.

<sup>15</sup> Tamtéž.

<sup>16</sup> BALABÁN, Daniel. Slovo autora návrhu Daniele Balabána. *Českobratrské Horácko : oblastní časopis evangelických sborů*. 1996, č. 3, s. 1.

výše. „Interiér kostela se už asi nedá vrátit do historické podoby, jakou měl ještě po druhé světové válce. Rozhodl jsem se tedy pouze něco přičinit, přidat další vrstvu odrážející mou představu o duchovních věcech. Věřím však, že tato vrstva bude rezonovat nejen s představami dnešní střední generace.“<sup>17</sup> Než se dostaneme k autorovým invenčním »příčiněním«, pozastavme se nejdříve nad historickými »vrstvami«, jež autor nechává vystoupit oproti předchozímu Barešovu návrhu. Odkazem na tradici je nepochybně zvýrazněná barevnost prostoru, které si všímá i jinak čistě technicistní odborný posudek řešící odvlhčení zdiva: „V současné době bude provedena vnitřní výmalba v původních barvách výmalby evangelických kostelů josefínské doby, tj. kombinace holubí šedi a tyrkysově modré.“<sup>18</sup> Barvy jsou vneseny do prostoru, který stále, navzdory přestavbám z 19. století, nese při svém obdélníkovém půdorysu a plochem zastropení zřetelné znaky toleranční modlitebny. Celková jednoduchost a střídmost Balabánovy koncepce, jak ji můžeme seznat z příložených fotografií, tolerančnímu období dobře odpovídá. K typické vizualitě této doby se mohou evangelíci s hrдостí hlásit jako ke svému dědictví, byť jim byla vlastně Tolerančním patentem do jisté míry vnucena.

Vystoupení z ilegality totiž pro nekatolíky zdaleka neznamenovalo dosažení rovnoprávnosti vůči katolické církvi. Restrikce uložené evangelickým novostavbám například zapovídaly věže, zvony, okna se záklenkem či vstupy z veřejného prostranství, aby se nově vzniklé sbory nemohly viditelnými sakrálními znaky výrazněji manifestovat navenek.<sup>19</sup> Tato omezení však nejenže nebyla v rozporu s některými specifiky evangelické vizuality, ale dokonce jim paradoxně v určitých ohledech i odpovídala. Odklon od okázalosti jako jeden z charakteristických vnějších znaků reformace lze dobře sledovat na vnitřním řešení bohoslužebných prostor – zde totiž Toleranční patent výrazná omezení neukládal. A zatímco zvenku modlitebnám často »kostelní« prvky přibýly ihned po zrušení stavebních omezení Protestantským provizoriem a posléze Protestantským patentem, aby se nově nabytá rovnoprávnost mohla demonstrativně projevit i ve vnějším dohánění výstavnějších katolických kostelů,<sup>20</sup> interiéry zůstaly většinou strohé – a to až do dnešních dob. Lze poukázat na interiér kostela v Nosislavi, který se vzhledem k honosné architektonické koncepci celé stavby, pocházející ze sedmdesátých let 19. století,<sup>21</sup> vyznačuje překvapivou zdrženlivostí (obr. 4).

Nejinak je tomu s interiérem původně helvetského kostela ve Sněžném, jenž se přitom již od poloviny 19. století pyšní jak věží se zvony, tak okenními záklenky.<sup>22</sup> Balabán se s helvetskou tradicí dostává do souladu, když nechává oproti Barešově „modlitebně s nevtrávným bílým písmem“<sup>23</sup> lépe vyniknout další historickou »vrstvu«, zvýrazňuje nástěnné texty a povyšuje je tak na dominantní výtvarný prvek: „Černými literami textů na čelní stěně

---

<sup>17</sup> Tamtéž.

<sup>18</sup> AF FS Sněžné na Moravě. POSPÍŠILOVÁ, Miluše. *Návrh úpravy fasád a sanace vlhkosti obvodových zdí : průzkum a návrh* (červen 1995).

<sup>19</sup> NEŠPOR, Zdeněk R. *Encyklopedie moderních evangelických (a starokatolických) kostelů Čech, Moravy a českého Slezska*, s. 43.

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 19.

<sup>21</sup> Tamtéž, s. 312.

<sup>22</sup> Tamtéž, s. 428.

<sup>23</sup> BALABÁN, Daniel. Slovo autora návrhu Daniele Balabána. Op. cit., s. 1.

bych rád upozornil na závažnost a závaznost biblického slova příznačnou pro evangelíky.<sup>24</sup> Právě vlivem švýcarské reformace se teze »sola scriptura« viditelně projevuje oku pátrajícímu po výtvarných prvcích nadvládou textu nad jakýmkoliv obrazem.<sup>25</sup> Nástěnné texty jsou dosud jedním z nejtypičtějších znaků evangelických modliteben, jak uvidíme hned v příští kapitole. Po sloučení dřívějších církví augsburského a helvetského vyznání, jež v roce 1918 splynuly v ČCE, převládl mezi evangelíky jednoznačně ohlas helvetského dědictví. Tato kalvinistická (pojmově dle běžného úzu totéž co reformovaná) tradice určuje charakter církve dodnes – „v učení, bohoslužbě i zbožnosti.“<sup>26</sup> Jistě tedy nebude při úvahách nad strohostí modliteben od věci prozkoumat původní teologické důvody švýcarského ikonoklasmu. Jako příklad konkrétního výtvarného projevu těchto předpokladů se dobře hodí právě Sněžné, jehož neskrývaná tradice, zdůrazněná i Balabánem, sahá až do toleranční doby, kdy vedle sebe v českých zemích existovaly oba reformační proudy ještě odděleně.

### Švýcarský ikonoklasmus a dnešní doba

Ze čtyř reformačních konfesí, ke kterým se dnes ČCE souhrnně hlásí, se jedině Druhé helvetské vyznání výslovně zabývá problematikou obrazu. Jeho postoj je jednoznačně a striktně odmítavý. Nejřednější je nutnost vystříhat se jakýchkoliv pokusů o zobrazení Boha: „Poněvadž však Bůh jest Duch neviditelný a nezměrné bytnosti, nemůžez zajisté býti vyobrazen žádným uměním anebo obrazem; proto se neostýcháme nazvat s Písmem zobrazení Boha pouhou lží (Řím. 1, 22-25). Odmítáme tedy nejen pohanské modly, nýbrž i křesťanská zobrazení.“<sup>27</sup> Schvalovat ale nelze náboženskou funkci žádného obrazu: „Aby však lidé byli vyučováni v náboženství a aby jim byly připomínány božské věci a jejich spasení, přikázal Pán (Mar. 16, 15) kázati evangelium, nikoliv malovati a vzdělávati lid malbou; ustanovil též svátosti, nikde však neustanovil zřizovati sochy.“<sup>28</sup>

Za nepostižitelností Boha, jehož zobrazení je nadto zakázáno Písmem, a neužitečností jakýchkoliv obrazů, jejichž užívání není Písmem, jediným uznatelným arbitrem, nikde doporučeno, zaznívá varování před nebezpečím, které ale lépe vysvítá z obširnější *Institute* Jana Kalvína. Viditelná znamení, tvořená podle něj vždy z nerozumné snahy přiblížit si jejich pomocí vzdáleného Boha, totiž pokaždé musí vyústit v modloslužbu. V dějinách modláři vždy nejprve vytvořili znamení a „konečně jsouce k nim cele připoutáni i duchem i očima, stávali se více a více tupými a jako by v obrazech bylo něco božského, začali se jich hroziti a je obdivovati. Ti, kdo tvrdí, že se to dřívě nedělo, a že se to ani za naší paměti neděje, nestydatě lžou.“<sup>29</sup> Hrozí-li nám modloslužba takto bezprostředně, pak jediným řešením je ovšem obrazy odstranit. Druhé helvetské vyznání se takové variantě nebrání: cituje Lactantia tvrdícího, že

<sup>24</sup> Tamtéž.

<sup>25</sup> HORNÍČKOVÁ, Kateřina; ŠRONĚK, Michal (eds.). *Umění české reformace: (1380–1620)*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2010, s. 356.

<sup>26</sup> FILIPI, Pavel. *Křesťanstvo: historie, statistika, charakteristika křesťanských církví*. 4. dopl. vyd. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2012, s. 180-181.

<sup>27</sup> Druhé helvetské vyznání. In: ŘÍCAN, Rudolf (ed.). *Čtyři vyznání: vyznání augsburské, bratrské, helvetské a české : se čtyřmi vyznáními staré církve a se čtyřmi články pražskými*. V Praze: Komenského evangelická fakulta bohoslovecká, 1951, s. 195.

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 196.

<sup>29</sup> KALVÍN, Jan. *Institute: učení křesťanského náboženství*. V Praze: Komenského evangelická fakulta bohoslovecká, 1951, s. 29.

„bezpochyby není žádného náboženství tam, kde jest obraz,“ a v návaznosti chválí obrazoborecký zásah Epifania ze Salamíny, který strhl chrámovou oponu s podobou Krista, „poněvadž viděl, že v Kristově chrámu visí obraz člověka na odpor Písmu.“<sup>30</sup> Z praktických důsledků těchto východisek utkvívá v české kolektivní paměti dodnes asi nejvýrazněji vyplnění svatovítského chrámu skupinou kolem kalvinistického krále Fridricha Falckého, motivovaného záměrem „očisty“<sup>31</sup> bohoslužebné prostory.

To vše jsou historické skutečnosti – mohou mít ale ještě nějakou souvislost s dnešní dobou? Obrazy už samozřejmě nikdo neničí – tedy aspoň ne ty v kostelech – a těžko se dnes bude někdo odvracet od vyobrazené Kristovy tváře jakožto jisté cesty k modloslužbě. Co se týče bohoslužebných prostor, je ovšem ČCE dodnes v otázce užití obrazu střídma a obezřetná. Svou roli jistě hraje skutečnost, že typ strohé modlitebny měl dostatek času splynout s evangelickou identitou jako její neodmyslitelný vnější projev. I neevangelík Milivoj Husák (1950) se tohoto typu přidržuje jako autor současného interiéru modlitebny v Brně-Husovicích (obr. 5). Pouhým poukazem na evangelickou identitu bychom ale zastřeli hlubší důvody návaznosti na někdejší podezřívavé přístupy k obrazu, jež jsou sice korigovány, ale nikoliv popřeny.

Také novodobé hlasy varují před nebezpečím zpředmětňení Boha viditelnými pomůckami. *Evangelický katechismus* 88 vztahuje příslušnou pasáž Desatera (Ex 20,4-6) především na hmotné artefakty: „Kdo uctívají svaté obrazy, předměty, místa, domnívají se, že je v nich Bůh přítomen a že jej tak mají na dosah, kdykoliv potřebují. Ale živý Bůh je svrchovaný a je nám přítomen z pouhé milosti.“<sup>32</sup> I farář Zdeněk Šorm, který v níže citovaných pasážích své studie *Víra a výtvarné umění* rozšiřuje působnost biblického přikázání za hranice fyzického objektu, hned v úvodu horuje proti „zneužití [umění], proti pověrečnosti a modlářství, ve kterém nepatřičné uctívání obrazu nahrazuje skutečný vztah k Bohu.“<sup>33</sup> Užití výtvarného díla je v církvi stále něčím potenciálně škodlivým. Můžeme přitom namítnout, že ani katolická zbožnost se přece nedopouští úcty k samotnému uměleckému artefaktu jako takovému. Nikdo neuctívá dřevo sochy nebo barvu nanesenou na plátno, úcta v důsledku vždy náleží vyobrazené osobě.<sup>34</sup> Jak ale podotýká na adresu všech podobných sporů kunsthistorička Milena Bartlová: „Ničitelé i zastánci obrazů jsou přesvědčeni, že obraz ve skutečnosti svatý není, ale ikonoklasté to těm druhým odmítají věřit.“<sup>35</sup> I obrazoborec par excellence Kalvín si byl argumentace zastánců obrazu dobře vědom: „Avšak Židé nebyli tak zcela bezmyšlenkovití, aby si nepamatovali, že to byl Bůh, jehož rukou byli vyvedeni z Egypta, dříve než si učinili tele. Ani nesmíme pokládati pohany za tak hloupé, že by nerozuměli, že Bůh jest něco jiného než dříví nebo kamení.“<sup>36</sup> Dodnes

---

<sup>30</sup> Tamtéž.

<sup>31</sup> HORNÍČKOVÁ, Kateřina. *Umění české reformace*. Op. cit., s. 360.

<sup>32</sup> HÁJEK, Miloslav. *Evangelický katechismus* 88. 1. vyd. Praha: Ústřední církevní nakladatelství, 1989, s. 55.

<sup>33</sup> ŠORM, Zdeněk. *Víra a výtvarné umění I.: pokoušení a řádné užívání*. *Protestant: nezávislý evangelický měsíčník*. 1993, č. 7, s. 8.

<sup>34</sup> *Katechismus katolické církve*. Vyd. 2. dopl. a opr., v Karmelitánském nakl. 1. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2002, s. 527 (čl. 2132).

<sup>35</sup> BARTLOVÁ, Milena. *Skutečná přítomnost: středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2012, s. 289.

<sup>36</sup> KALVÍN, Jan. *Institute: učení křesťanského náboženství*. Op. cit., s. 29.

přetrvává přesvědčení, že přístup k obrazu, proti kterému by v čistě teologické rovině nemuselo být námitek, se v praxi stejně zvrhává v modloslužbu. Evangelický spisovatel a výtvarník, vystudovaný teolog a příležitostný kazatel Pavel Rejchrt poukazuje na zkušenosti s praktikami lidové zbožnosti: „Nicméně zvláštní napětí mezi vybroušenou západní argumentací ve prospěch čistého vzývání Nejvyššího a »lidovou« zbožností, jež nejen na obrazech, ale i na svatých ostatcích a jiných kultovních předmětech vždy závisela víc, než bylo zdrávo, budila celkem nepřetržité podezření v tradici v užším i širším smyslu kalvinistické, které se to jevilo nevyřešeným, ne-li přímo nekalým kompromisem.“<sup>37</sup>

Nedůvěra k obrazu má pro evangelíky oproti katolíkům svou nejzazší oporu v drobném, ale zásadním rozdílu ve členění základní biblické směrnice pro život křesťana – Desatera. Biblický text totiž není sám o sobě dělený na jednotlivé body, je souvislý, členěný sice jednotlivými verši, kterých je ale v celém oddílu více než deset. »Desaterem« se text stává teprve dodatečně a jeho členění je záležitostí interpretace. *Katechismus katolické církve* se drží tradičního dělení podle katechetické úpravy textu sv. Augustinem; výslovně ale přitom zmiňuje, že dělení může být i jiné.<sup>38</sup> Tak je tomu právě v reformovaných církvích.<sup>39</sup> Rozdíl spočívá v tom, že kritický verš Ex 20,4 je v katolickém pojetí součástí prvního přikázání, shrnutého katechetickou formulací „Nebudeš mít jiné bohy mimo mne.“<sup>40</sup> Modloslužba je pak chápána především jako převrácení hodnotové hierarchie, jejíž vrchol má být vždy vyhrazen Bohu, „spočívá ve zbožšťování toho, co není Bůh.“<sup>41</sup> Nejde tu primárně o problematiku zobrazení, jde o zbožštěnou „moc, o rozkoš, o rasu, o předky, o stát, o peníze atd.“<sup>42</sup> Zato optikou členění užívaného reformovanými církvemi patří zmíněný verš až na začátek samostatného druhého přikázání. Text se oproti katolickému pojetí vyděluje a ponouká k doslovnější interpretaci, neoslabené kontextem předchozích biblických slov. Pokud tedy evangelíci mluví o druhém přikázání (a mluví o něm skutečně často), pak mají na mysli odlišnou biblickou pasáž než katolíci. V ekumenickém překladu, který je jinak v ČCE jednoznačně nejběžnější, tedy přikázání začíná slovy: „Nezobrazíš si *Boha* zpodoběním ničeho, co je nahoře na nebi, dole na zemi, nebo ve vodách pod zemí. Nebudeš se ničemu takovému klanět ani tomu složit.“<sup>43</sup> Pro citace druhého přikázání však evangelíci v naprosté většině případů dodnes užívají kralický překlad, z něž vyplývá o něco určitější vztah k výtvarnému umění: „Neučiníš sobě rytiny, ani jakého podobenství *těch věcí*, kteréž jsou na nebi svrchu [...]“<sup>44</sup> Se spíše bezděčným než programovým odkazem k Jednotě bratrské, z jejíhož okruhu kralický překlad vzešel a jež nebyla výtvarnému umění příliš nakloněna, zní Českobratrskou církví evangelickou úvodní slova druhého přikázání, obřadně opakovaná ve své archaické formě, skutečně skoro jako jakási mantra. Nemůže být nevyřčena například

<sup>37</sup> REJCHRT, Pavel. O ctění i boření obrazu. In: BLAHOTA, Jiří. *Na kopci v Hrachovci: setkání se sochami Ivana Jilemnického*. Pelhřimov: Nová tiskárna, 2004, s. 120.

<sup>38</sup> *Katechismus katolické církve*. Op. cit., s. 512 (čl. 2065-2066).

<sup>39</sup> PRUDKÝ, Martin. Dekalog v biblické teologii: text Desatera a jeho význam pro bibli a její teologii. In: *Život Dekalogu, život Písma*. V Jihlavě: Pro Univerzitu Karlovu v Praze, Evangelickou teologickou fakultu vydává nakl. Mlýn, 2010, s. 7-8.

<sup>40</sup> *Katechismus katolické církve*. Op. cit., s. 506.

<sup>41</sup> Tamtéž, s. 523 (čl. 2113).

<sup>42</sup> Tamtéž.

<sup>43</sup> Exodus 20,4-5 (ekumenický překlad).

<sup>44</sup> Exodus 20,4 (kralický překlad).



hned v úvodníku *Českého bratra*, který věnoval našemu tématu celé jedno číslo: „Co církev a výtvarné umění? Evangelíkům hned naskočí přísné: »neučiníš sobě rytiny, ani jakého podobenství...«<sup>45</sup> Upozorňovat na jednotlivá místa výskytu této »mantry« by bylo zdlouhavé; kromě Rejchrtovy studie<sup>46</sup> (když už byla jednou citována) lze například poukázat na nedávnou výstavu tolerančního umění *Neučiníš sobě rytiny*, která sice měla narušit zažitý obrázek evangelíků jakožto striktních obrazoborců,<sup>47</sup> pro efekt kontrastu ale pracuje se slovy v názvu právě jako s typickým evangelickým mottem, na něž slyší i současný návštěvník.

Odpor k obrazu skutečně není v tuzemském evangelictví absolutní – jinak by musela diplomová práce skončit touto kapitolou. Díla užitá v církvi nám ještě budou evangelíci nikoliv bez hrdosti prezentovat jako důsledně desakralizované objekty, skrze reformaci konečně vyvázané ze všech pověrečných kontextů, vytvořené člověkem pro člověka bez přímého podílu božského. Je ale zajímavé, jak často se budeme dále setkávat s až úzkostlivým střžením tohoto přístupu. Časté zdůrazňování prevence před možností, že by fyzický předmět mohl nahradit skutečného Boha – což například v katolickém pojetí zdaleka nepředstavuje tak reálnou hrozbu – dovoluje vztáhnout i na tuto záležitost postřeh Mileny Bartlové, že „paradoxně jsou to tedy spíše ikonoklasté než zastánci obrazů, kdo trvá na tom, že obraz není jen odkazujícím znakem, ale že je skutečně božstvu natolik blízko, že může dojít k záměně participace za identitu. [...] Ačkoli tvrdí, že obrazy »nic nejsou«, přesto považují za nutné je destruovat a odstraňovat.“<sup>48</sup> Evangelíci, jak již bylo řečeno, nic nedestruují, nutkání nepustit obraz do bohoslužebné prostory však vynikne zejména v kapitole o obrazech Miroslava Rady a jejich trnité cestě do sboru v Praze na Vinohradech. Pro tuto kapitolu vyzdvihuji poznámku o boží blízkosti ve vztahu k výtvarnému umění, kterou se po velké oklice vracíme k Danielu Balabánovi a slibovanému pojednání o jeho invenčním zásahu do historických »vrstev« kostela.

## Sněžné a nepředmětý Bůh

Reformovanému kostelu, na rozdíl od katolických či luterských kostelů nevysvěcené prostře, v přísném slova smyslu shromaždišti věřících o nic posvátnějšímu, než je jakékoliv jiné místo, Balabán vtiskuje ráz jistého ozvláštnění: „Oproti horizontální domácky útulné, zateplené a obložené modlitebně s nevtíravým bílým písmem, jsem zdůraznil prostor a vertikální rozměr kostela. Světlou barvou lavic chci zdůraznit neobyčejnost, či výjimečnost této prostory. Světlym avšak barevně kontrastním řešením stěn a stropu kostela se snažím navodit pocit jasného prostoru a přechodu od pozemského k nebeskému.“<sup>49</sup> Ryze výtvarnými prostředky vstupuje do povoleného vztahu díla a člověka zakázaná kategorie božského. Nejde o vyobrazení biblického příběhu, znázornění věroučného stanoviska, symbol evangelické identity či jiný, z hlediska obav před modloslužbou bezproblémový námět. Když vzpomeneme na výše uvedený citát z *Evangelického katechismu 88*, nabízí se otázka, zda

<sup>45</sup> ŽENATÁ, Daniela. Úvodník: všudypřítomné výtvarno. *Český bratr*. 2010, č. 10, s. 3.

<sup>46</sup> REJCHRT, Pavel. O ctění i božení obrazu. Op. cit., s. 120.

<sup>47</sup> BOLOM, Sixtus; KOTLÍKOVÁ, Martina. *Neučiníš sobě rytiny: evangelické umění toleranční doby 1781-1861*. Vyd. 1. Brno: Sbor Českobratrské církve evangelické Brno I, 2010, s. [3].

<sup>48</sup> BARTLOVÁ, Milena. *Skutečná přítomnost*. Op. cit., s. 289.

<sup>49</sup> BALABÁN, Daniel. Slovo autora návrhu Daniele Balabána. Op. cit., s. 1.

Balabánova koncepce, v jeho vlastním výkladu »navozující pocit přechodu k nebeskému«, zčásti nenaplnuje obavy před pokušením mít Boha s pomocí výtvarné pomůcky přece jen o něco lépe „na dosah“<sup>50</sup>. Tam, kde se klenby barokních kostelů iluzivně otevírají okružím andělských kůrů, však modré sněženské fabiony ústí v čistě bílý strop.

„Uvědomil jsem si nebezpečí metafyziky a substančního vnímání Boha. Protestantská theologie 20. stol (Barth, Bultmann, Tillich, Hejdánek) je mimo jiné pokusem o demythologizaci. Nesmí však dojít k desakralizaci, která od nástupu novověku neustále postupuje, a věci svaté se stávají profánními.“<sup>51</sup> Jakkoliv zde Balabán v rozhovoru pro katalog výstavy mluví o své volné tvorbě, s kostelem ve Sněžném velmi úzce souvisí odvolání na Ladislava Hejdánka, myslitele činného v okruhu Nové orientace, původce osobité filosofické koncepce »nepředmětného myšlení«, která dodnes v ČCE sklízí široký ohlas. Hejdánek má za to, že původní evangelijní zvěst byla skrze teologické uchopení apoštola Pavla neblaze prostoupena předmětným, pojmovým myšlením řecké filosofie. Výsledkem bylo zpředmětnění samotného Boha, jeho uzavření do ustrnulých pojmových schémat. „U Ježíše však nenajdeme žádnou teorii, žádné učení o Bohu, žádnou teologii. To znamená, že Ježíš vyjevuje, »co« či spíše »kdo« to je Bůh, takovým způsobem, že mluví o něčem docela jiném. Dalo by se říci, že nedělá Boha žádným »předmětem« svých výkladů, ale že o něm mluví nepředmětně.“<sup>52</sup> Radikální boží jinakost, kterou fatálně zkresluje i pouhé užití našeho pojmového jazyka, není samozřejmě už vůbec možné zobrazit. Starozákonní biblista Milan Balabán, strýc našeho výtvarníka těšící se v ČCE postavení mimořádné autority, vychází z Hejdánkových premis ve své studii o druhém přikázání Desatera a rezolutně vyvozuje, že zpředmětněný, znázornitelný Bůh „nás ve své neexistenci existenci přizpůsobuje sobě, v jeho stínu dřevníme a kameníme, přestáváme být odpovědnými individualitami, stáváme se věcmi mezi věcmi.“<sup>53</sup>

Nebezpečí číhající v zobrazování Boha, které sledujeme v pomyslné linii táhnoucí se od ohlasů švýcarského ikonoklasmu, se tedy objevuje i v sofistickovaných teologických a filosofických rozkladech dneška. Balabánův interiér si s dějinami dobře rozumí – je prostý, bez obrazů, zdůrazňuje toleranční tradici. Sítem obrazoborce by jistě prošel. Dá se ale nadto prohlásit, že přes příkladnou zdrženlivost vůči jakémukoliv zobrazení jde vlastně o adekvátní výtvarnou cestu k tematizaci nepředmětného Boha?

Dějiny sporů o legitimitu obrazu, shrnuté *Zakázaným obrazem* Alaina Besançon a v jediný příběh, vinoucí se od antiky přes všechny epochy západní civilizace až téměř po současnost, ústí v autorově interpretaci v pozoruhodnou paralelu. Skrze staletí nábožensky podmíněných obrazoboreckých zásahů nebo, počínaje Kantem a Pascalem, filosoficky orientovaných cest k čistě negativnímu postižení nezměrnosti přesahující jakoukoliv formu, kdy „ožívají duch a mystika starého obrazoborectví“,<sup>54</sup> příběh vrcholí výsostně výtvarným

<sup>50</sup> HÁJEK, Miloslav. *Evangelický katechismus* 88. Op. cit., s. 55.

<sup>51</sup> BALABÁN, Daniel; ŠEVČÍKOVÁ, Jana; ŠEVČÍK, Jiří. *Daniel Balabán: Obrazy, objekty : [Kat. výstavy.] Galerie výt. umění Ostrava, 10.-19.9.1993*. Ostrava: Galerie výtvarného umění, 1993, s. [4].

<sup>52</sup> HEJDÁNEK, Ladislav. Ježíš jako výzva. *Souvislosti*. 1990, č. 4, s. 62-66.

<sup>53</sup> BALABÁN, Milan. Nepředmětný Bůh. *Reflexe*. 1990, č. 1, s. 3/10.

<sup>54</sup> BESANÇON, Alain. *Zakázaný obraz: intelektuální dějiny obrazoborectví*. 1. vyd. Brno: Barrister & Principal, 2013, s. 360.

stádiem abstraktního umění, jak vzešlo vedle Vasilije Kandinského zejména z tvorby Kazimira Maleviče. Pro oba výtvarníky platí, že „obrazoborecká forma se jasně vysvětluje ideou božského. [...] Tento Bůh překonává jakékoliv zobrazení a můžeme se mu pouze přiblížit negativní cestou bezpředmětnosti, nefigurativnosti. Tento Bůh nad Bohem, na jehož přirozenosti se podílí duše umělce, je vytušen jako dokonalá prázdnota, jako bytí-nebytí, a veškerá figurace – ta předmětů, ale i tohoto samotného absolutna – se v tomto černém světle jeví jako modla.“<sup>55</sup> Sám Besançon přiznává, že následující výklad je odvážný, pro nás je ale nesmírně podnětný. S odvoláním na biblický oddíl Ex 33,18-23, kde Mojžíš žádá Hospodina, aby mohl spatřit jeho slávu, Besançon interpretuje Malevičův *Černý čtverec na bílém pozadí* ve vztahu k „tomu božskému, které Mojžíš může »vidět« jen zezadu,“ zatímco *Bílý čtverec na bílém pozadí* je „spatřením Boha tváří v tvář.“<sup>56</sup> Vychází-li Balabán z Hejdánka, pak je »prázdné« vyústění »vertikálního rozměru« kostela ve Sněžném s Besançonovou interpretací v souladu jak po formální, tak po konceptuální stránce.

Nelze v této souvislosti nezmínit teologa Milana Mrázka, který se s Besançonem naprosto shoduje ve slovech, když zdůrazňuje, že evangelické bohoslužby, jakkoliv jsou prosté a strohé, se odehrávají „před tváří Boží.“<sup>57</sup> Předstupuje před ni bohoslužebné shromáždění, které teprve naplňuje bytí i prázdný prostor a na něž se jediné váže boží přítomnost. Mrázková teze tak mohla faráři a akademikovi Pavlovi Keřkovskému lehce posloužit jako odpověď pro hlasy poukazující na chudobu vnějších projevů církve – liturgických, ale i těch výtvarných: „Pokud se někdo, a třeba i z protestantů, cítí v našich modlitebnách jak v přednáškové síni, pak mu zřejmě uniklo, že právě zde stojí před tváří Boží, a zároveň ve společenství bratří a sester.“<sup>58</sup> S pojmem prázdnoty čekající na naplnění se později setkáme ještě vícekrát. Historik-evangelík Sixtus Bolom mluví v této souvislosti o strohé evangelické modlitebně vyložené jako o uměleckém díle, jehož výrazovým prostředkem je „reformovaná prázdnota, čekající na tu převzácnou Boží plnost.“<sup>59</sup> Citovaná slova, původně napsaná Janem Karafiátem, Bolom chápe jako nadčasovou výpověď, která platí již od tolerančního období a povyšuje prázdnotu na umělecký koncept.

## Závěr

A právě do průsečíku historických i současných obrazoboreckých tendencí českého evangelictví, které se přitom dají leckdy interpretovat jako tendence přes všechnu konceptualitu ryze výtvarné, lze jako příklad zasadit Balabánovu realizaci ve Sněžném. Návrh je uvědomělým uchopením tradice, reflektujícím přitom současné teologické myšlení. Úsporné prostředky nepřekrývají toleranční charakter modlitebny; koncept přitom zahrnuje odkaz k nepředmětnému, »nesubstančnímu« Bohu, s jehož přítomností by bohoslužebné shromáždění (alespoň tedy v podání teologů) mělo počítat. Je samozřejmé, že v jiných sborech vstupují do hry i další kritéria, která zatím byla pouze naznačena – například

<sup>55</sup> Tamtéž, s. 353.

<sup>56</sup> Tamtéž.

<sup>57</sup> Dle KEŘKOVSKÝ, Pavel. Evangelická tvář. In: MACEK, Ondřej (ed.). *Zpytování: studie a eseje k evangelické identitě*. 1. vyd. Středokluky: Zdeněk Susa, 2007, s. 81.

<sup>58</sup> KEŘKOVSKÝ, Pavel. Kalich versus kříž? *Protestant: nezávislý evangelický měsíčník*. 1991, č. 9, s. 14.

<sup>59</sup> BOLOM-KOTARI, Sixtus. Evangelické umění mezi neexistencí a zapomněním. *Protestant: nezávislý evangelický měsíčník*. 2012, roč. XXIII, č. 5, s. 6.

ostentativní nechuť k výtvarným projevům církve jako výraz odporu vůči katolictví. Tím už se ale dostáváme k následující kapitole. Zde chci zdůraznit, že zdánlivá prázdnota bohoslužebných prostor může být vlastně záměrným výtvarným prvkem. Že může být »výtvarně prázdnou prostorou«. To platí zejména pro novodobé realizace a úpravy starších interiérů, kde lpění na prázdnotě je spíše zdůvodnitelné záměrem než lhostejným přežíváním nereflektované minulosti.

Oproti následujícím kapitolám, kde kromě »titulních« realizací uvádím čtenější příklady dalších výtvarných děl, jsem vedle Sněžného s výčtem »prázdných« modliteben spíše šetřil. Poukazování na holé stěny by mělo smysl leda v souvislosti s dalším pramenným výzkumem, jenž by na tom kterém místě prokázal výtvarný záměr autora či zadavatele. S »prázdnou« se každopádně setkáme v ČCE běžně, a právě na Sněžném lze demonstrovat kontexty, v nichž se tyto prostory dají chápat.

## Marie Jiříčková: mozaika s motivem Kalvárie v Praze-Uhříněvsi. Od symbolu k expresi.

Dříve, než od »reformované prázdnoty« přejdeme k výtvarným artikulacím věroučných obsahů, pozastavme se nejdříve nad fenoménem, který leží na půli cesty – nad evangelickou oblibou v nápisech a jednoduchých symbolech, jež často tvoří hlavní výtvarný prvek v bohoslužebných prostorách. Budeme tak mít příležitost všimnout si významových posunů, ke kterým v evangelickém prostředí dochází oproti tradiční křesťanské ikonografii, zároveň ale budeme moci prozkoumat hranici, za níž se z obyčejného symbolu stává výtvarné dílo (a která může být, jak lze tušit po zkušenostech z předchozí kapitoly, střežená a problematická). Výborně se k takovému pozorování hodí mozaika (obr. 6 a 7) v kostele evangelického sboru v Praze-Uhříněvsi od architektky a výtvarnice Marie Jiříčkové (1943). Stěžejním materiálem autorčina tvůrčího zájmu je textil<sup>60</sup> – její drhané krajky a tapiserie s figurálními motivy zdobí kostely a sborové prostory v Praze na Jarově, Mělníku, Křížlicích či Vanovicích. Kamenná mozaika v Uhříněvsi však zaujme zejména expresivním provedením symbolu kříže.

### Okolnosti vzniku díla

Vznik mozaiky souvisí s rozsáhlými stavebními úpravami kostela a přilehlých sborových prostor, které probíhaly na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let. S brzkým zahájením prací přitom sbor počítal již na začátku let šedesátých, kdy blížící se odchod dosavadního faráře do penze vyvolával rozpaky ohledně shánění nového vhodného kandidáta. Tehdejší farář totiž bydlel ve vlastním domě a nového by pro neexistenci vhodných prostor nebylo kam ubytovat. Řešením měla být proměna budovy se sborovým sálem, přiléhající k zadní části kostela, ve farní byt.<sup>61</sup> Pro finanční a technické potíže bylo však třeba oddalovat projekt tak dlouho, až ke staronovému problému přistoupil další. Na odchod totiž začal pomýšlet také farář, který se mezitím ujal místa tamního kazatele, přestože musel složitě dojíždět z Prahy; a samotná budova kostela stačila nabýt tak neutěšeného stavu, že bylo nutné kompletně zrenovovat i ji.<sup>62</sup> Po letech složitých jednání mohl sbor teprve v únoru 1979 zaslat synodní radě poslední detaily projektu, který církevní ústředí v listopadu 1978 definitivně schválilo<sup>63</sup> a uvolilo se jej tak finančně podpořit. Jeho autor, architekt Vilém Doubrava, plánoval nejprve od zbytku kostela stavebně oddělit bývalou kruchtou, jež měla být přebudována na nový bohoslužebný sál. Ten dosavadní totiž musel postoupit své místo farnímu bytu. Až po dokončení bytovacích prostor měla ve třetí etapě přijít na řadu renovace bohoslužebné prostory.

---

<sup>60</sup> SOUKUP, Jiří; JIŘIČKOVÁ, Marie. *Jiří Soukup: Sklo. Marie Jiříčková : Textil : [katalog výstavy] : Muzeum středního Pootaví ve Strakoncích, červen 1986*. Strakonice: Muzeum středního Pootaví, 1986.

<sup>61</sup> Farní sbor Českobratrské církve evangelické Praha 10 – Uhříněves, archivní fond (dále AF FS ČCE v Uhříněvsi). Dopis sboru synodní radě ze dne 1. 7. 1961.

<sup>62</sup> AF FS ČCE v Uhříněvsi. Dopis sboru Jeronýmově jednotě ze dne 18. 4. 1979.

<sup>63</sup> AF FS ČCE v Uhříněvsi. Dopis sboru synodní radě ze dne 6. 2. 1979.

Podle Doubravova projektu byla ještě v roce 1979 zdárně dokončena první<sup>64</sup> a v roce 1981 druhá<sup>65</sup> etapa adaptace kostela. Prostorové řešení bohoslužebného sálu, který je dnes s bývalou kruchtou propojen pouze okny v jeho zadní stěně, je tedy ještě záležitostí starších fází úprav. Dříve, než sbor přikročil ke třetí etapě přestavby kostela, bylo však rozhodnuto světit konečnou podobu interiéru Marii Jiříčkové. Důvody tohoto obratu archivní dokumenty blíže nerozvádějí. Jen zápisy ze zasedání staršovstva oznamují, že byla „odsouhlasena změna v projektu interiéru modlitebny, změna na dřevěný strop.“<sup>66</sup> Teprve pozdější zápis jmenovitě zmiňuje, že „návrh interiéru III. části adaptace provede Ing. arch. Jiříčková z Jarova.“<sup>67</sup> Informační trhlínu v písemných pramenech lze vyplnit ústním sdělením tehdejšího kurátora uhříněveského sboru Tomáše Trkovského, že původní návrh interiéru působil na staršovstvo příliš chladným dojmem. Vypracováním vhodnějšího návrhu tedy uhříněvesští presbyteri na základě blízkých osobních vztahů pověřili Marii Jiříčkovou, členku nedalekého evangelického sboru na pražském Jarově.<sup>68</sup> Kromě zmíněného dřevěného stropu, pro který se již dříve vyslovalo samo staršovstvo, přispěla k zútulnění celého prostoru autorčina práce s barevnými skleněnými segmenty uvnitř dvojitých oken, které do kostela propouštějí světlo v teplých odstínech. Dřeva Jiříčková užila také jako hlavního materiálu pro dořešení zadní stěny sálu (obr. 8). Souhlasný barevný tón zvolila pro nové dláždění. Jejím autorství nadto kromě mozaiky náleží rozmístění a podoba svítidel a stůl Páně.<sup>69</sup>

K prvním dvěma etapám adaptace modlitebny by v uhříněveském archivu bylo možné najít detailnější technickou dokumentaci. O třetí etapě, která nás zajímá především, však prameny takřka mlčí. O mnoho sdílnější nejsou ani dokumenty Ústředního archivu ČCE, který uchovává vyjádření Poradního odboru stavebního a výtvarného, na jehož posudek se obvykle vázal finanční příspěvek synodní rady či Jeronýmovy jednoty, určený na stavební projekty jednotlivých sborů. Zjistíme z něho aspoň tolik, že návrh třetí etapy se hodnotitelům zamlouval, byl „podle předložené dokumentace kladně hodnocen.“<sup>70</sup> Mozaiku pak bylo dohodnuto – stejně jako další práce proveditelné brigádnicky – zhotovit svépomocí. V dokumentech se odráží skutečnost, že koncept i provedení stavebních projektů, interiérové realizace nevyjímaje, jsou v ČCE především záležitostí konkrétních sborů, kterým církevní ústředí pouze asistuje v roli poradce a sponzora. I jinak nanejvýš stručné zápisy ze zasedání staršovstva nabývají v této souvislosti na rozsahu a výrazové naléhavosti, když ještě před zahájením stavebních úprav referují o debatě nad otázkou, zda nepočetný uhříněveský sbor vůbec zvládne realizovat natolik rozsáhlý projekt. Rozhodující roli zde sehrál – aspoň dle zapisovatelů – pocit odpovědnosti tehdejších presbyterů za zhodnocení odkazu místní evangelické tradice: „Jistě by to byla pro příští generaci otázka těžko zodpověditelná, kdyby z malomyslnosti nesplatili jsme statečně odkaz víry a lásky i ušlechtilosti, obětavosti

<sup>64</sup> AF FS ČCE v Uhříněvsi. Dopis sboru Jeronýmově jednotě ze dne 10. 4. 1980.

<sup>65</sup> AF FS ČCE v Uhříněvsi. Dopis sboru synodní radě ze dne 20. 9. 1981.

<sup>66</sup> AF FS ČCE v Uhříněvsi. *Zápisy ze schůzí staršovstva 1969-1998*, zápis z 27. 9. 1981.

<sup>67</sup> Tamtéž, zápis z 19. 5. 1982.

<sup>68</sup> Tomáš Trkovský (bývalý kurátor FS ČCE Praha 10 – Uhříněves), osobní sdělení (3. 4. 2014 v Uhříněvsi).

<sup>69</sup> Ústřední archiv Českobratrské církve evangelické, Archivní fond Synodní rady Českobratrské církve evangelické, Farní sbor Českobratrské církve evangelické Praha-Uhříněves 1950-1984 (dále ÚA ČCE, AF SR ČCE, FS ČCE Praha-Uhříněves 1950-1984). *Zápis o jednání PO SV o projektu na 3. etapu úprav sbor. domu v Praze Uhříněvsi, konané dne 1.2.83.*

<sup>70</sup> Tamtéž.

a věrnosti, s jakým jsme před léty budovali tuto modlitebnu, a zajisté i tehdy to nebylo za snadnějších podmínek.“<sup>71</sup> Zřízení farního bytu, k němuž celá akce směřovala především, bylo navíc pro další existenci sboru zcela zásadní, protože „zamítavé názory [na zahájení prací] dovedly by ke smutnému uzávěru, že bez adaptace zůstal by sbor sborem neobsazeným.“<sup>72</sup> Není tedy divu, že nosná idea celého projektu, spočívající v zajištění a posílení životaschopnosti uhříněveského společenství, se promítla také do podoby bohoslužebného sálu, který je spíše útulným shromaždištěm než »chladně« vyprázdňenou prostorou, očekávající naplnění nepředemtnou transcendencí. Podobně hodnotí výslednou podobu kostela i farářka Jindřiška Krpálková, která se v roli uhříněveské kazatelky stala první obyvatelkou nově zřízeného farního bytu a byla svědkem prací na třetí etapě adaptace budovy: „Celková atmosféra, vyvolaná barevnými skly v oknech, ve kterých se lámou paprsky slunce, dřevem, křišťálem, mosazí, sametovými barvami, se dá vyjádřit slovy – jas, teplo, pokoj. Přímou zve a volá k soucítění, k utváření společenství.“<sup>73</sup> Slavnostní otevření nově zařízeného kostela proběhlo v říjnu 1984.<sup>74</sup>

### Evangelická symbolika na pomezí odkazu a výrazu

Nedá se říci, že by celková koncepce bohoslužebného sálu – odlišně od kostela ve Sněžném – byla nositelkou nějakých duchovních významů. O to větší díl návštěvníkovy pozornosti proto připadá samotné mozaice na čelní stěně. Odhlédneme-li prozatím od subtilní struktury díla tvořeného různorodými kameny, aranžovanými do dynamicky protažených a rozvlněných linií, můžeme zkonstatovat, že po námětové stránce je mozaika vlastně velice prostým zpodoběním motivu Kalvárie. Vrcholná pašijová scéna je pouze symbolicky naznačena třemi jednoduchými (byť tvarově nekonvenčními) kříži.

Práce se základními symboly je pro výtvarnou kulturu českého evangelictví typická. Davidu Vávrovi (1957), projektantovi zatím jen plánované přístavby kostela v Praze-Braníku a členovi tamního sboru, stačilo pro výtvarné i významové obohacení exteriéru deset římských číslic znázorňujících Desatero (obr. 9). Zato interiérum kostelů a modliteben po vizuální stránce často kromě nástěnných textů dominují christogram nebo alfa a omega. S omezením výzdoby na nejjednodušší symboliku ze zpravidla setkáme v důsledně vyprázdňených bohoslužebných prostorách, které by do sebe jen obtížně pojímaly náročné výtvarné prvky. Typickou řeč evangelické vizuality se ale rozhodl nepřehlušit například ani sbor v Praze-Kobylisích, který sice dovolil výraznému obrazu Miroslava Rady opanovat interiér svého kostela, přece však ponechal význačné místo na čelní stěně staršímu biblickému nápisu doplněnému symbolem (obr. 10). Naopak ničím nenarušenou řeč symbolů najdeme kupříkladu v bohoslužebném sále brněnského Blahoslavova domu (obr. 11).

Není jistě náhoda, že se v interiérech evangelických modliteben kromě nástěnných textů těší značné oblibě symboly složené rovněž z písmen – kromě znaků alfy a omegy je také

<sup>71</sup> AF FS ČCE v Uhříněvsi. *Zápisy ze schůzí staršovstva 1969-1998*, zápis ze 4. 2. 1979.

<sup>72</sup> Tamtéž.

<sup>73</sup> KRPÁLKOVÁ, Jindřiška. Kostel v Praze 10 – Uhříněvsi. *Český bratr: časopis Českobratrské církve evangelické*. 1987, roč. 63, č. 4, s. 64.

<sup>74</sup> ÚA ČCE, AF SR ČCE, FS ČCE Praha-Uhříněves 1950-1984. Pozvánka na slavnostní otevření kostela 14. 10. 1984.

christogram složeninou liter X a P. Důvod, proč Jan Kalvín sice vypověděl z kostelů všechny výtvarné prvky včetně symbolů, ale nezatratil nástěnné citáty z Bible,<sup>75</sup> jistě souvisí se skutečností, že písmo obvykle dobře plní funkci »průhledného znaku«. Dodnes můžeme na nápisy v evangelických modlitebnách vztáhnout uchopení tohoto pojmu slovy sémiologa Iva Osolsobě: „Dokud mi model přináší příliš mnoho nového o sobě samém, dotud má sdělovací akt charakter *ostenze modelu*. Teprve pak, když mi model jako ukazovaná věc přináší už minimum informace o sobě samém, teprve pak jsem schopen jej »nevidět«, »zasklít«, tj. vidět skrz něj jako skrz sklo nebo skrz vzduch originál, který je »za ním«.“<sup>76</sup> Tímto originálem má v našem případě být poselství Písma, pro které litery textu – fyzické, viditelné nosiče – nepředstavují konstitutivní prvek. Ačkoliv Kalvín samozřejmě neuvažoval v moderních sémiologických kategoriích, podstatě »nepřehledného znaku« se v jeho pojetí blíží jakýkoliv viditelný objekt, který by chtěl vniknout mezi člověka a Písmo. Každá obrazová pomůcka z uživatelů nanejvýš „učiní lidi, kteří budou chápat Boha po lidsku.“<sup>77</sup> Již v předchozí kapitole jsme viděli, že otázka nutné bdělosti před nebezpečím »zpredmetnění« Boha je v ČCE stále velice aktuální. V převážně kalvinisticky orientované církvi proto nepřekvapí také obliba jednoduchých symbolů, kterými jsou (byť samotnému Kalvínovi navzdory) často provázeny nástěnné texty. Příliš totiž nehrozí, že by pozornost diváka uvízla na pouhém znaku tvořeném několika málo grafémy a křivkami. Přestože může být i takový znak samozřejmě proveden zajímavě a elegantně, jeho podoba mu nebrání plnit funkci »průhledného« odkazu.

Tam, kde výzdoba evangelických kostelů a modliteben sestává především z nápisů a symbolů, jsou ovšem právě tyto prvky přirozenou příležitostí k realizaci výtvarného řešení místnosti skrze jejich osobité zpracování. Za příklad může posloužit již v minulé kapitole představený interiér modlitebny v Brně-Husovicích, prezentující svého autora Milivoje Husáka coby ctitele reformované tradice, který se ale zároveň nikterak neobává barevně i tvarově ozvláštnit nástěnné texty. S typografií si pohrávají mnozí autoři – takto (obr. 12) zachází v Proseči u Skutče s textem Jiří Zejfart. Nápisem jako materií vyjmutou z prostředí evangelických modliteben se zabýval Daniel Balabán – s jeho instalací *Suma víry* jsme se seznámili také už v předchozí kapitole. Podobná idea se skrývala za nápisy zdobícími stěny sálů Moravské galerie během Balabánovy výstavy *Zpráva 2013* (obr. 13). Texty, sestávající z typograficky »nepovedených« liter, do nichž byly přetaveny výtvarníkovy facebookové výroky, napomáhaly pro svou formální i obsahovou nepatřičnost vyvázat fenomén evangelického nástěnného nápisu ze samozřejmých kontextů a zvýraznit jeho izolovanou podstatu.<sup>78</sup> Na okraj lze v této souvislosti zmínit také evangelického spisovatele Aleše Březinu (1948), který v šedesátých letech využil zobrazivých kvalit písma k vytvoření několika typogramů<sup>79</sup> (obr. 14; jakkoliv je autora asi případněji přiřadit spíše k proudu české vizuální poezie šedesátých let).

<sup>75</sup> HORNÍČKOVÁ, Kateřina; ŠRONĚK, Michal (eds.). *Umění české reformace: (1380–1620)*. Op. cit., s. 356.

<sup>76</sup> OSOLSOBĚ, Ivo. *Ostenze, hra, jazyk: sémiotické studie*. 1. vyd. Brno: Host, 2002, s. 82.

<sup>77</sup> KALVÍN, Jan. *Instituce: učení křesťanského náboženství*. Op. cit., s. 30.

<sup>78</sup> Daniel Balabán, osobní sdělení (během komentované prohlídky výstavy, 12. 9. 2013 v Moravské galerii v Brně).

<sup>79</sup> BŘEZINA, Aleš. *Řetěz bláznů*. 1. vyd. Benešov: Eman, 2012, s. 209, 236, 254.



Estetizace nástěnných textů má jistě v určité míře za následek jejich »zneprůhlednění« ve funkci znaku. Obsah biblického úryvku na stěně modlitebny však mohou těžko ohrozit jakékoliv druhotné vlastnosti, které se vážou na jeho viditelný nosič. Jak je tomu ale se symboly zakomponovanými do složitějších výtvarných celků? Když se oklikou opět vrátíme k uhříněveské mozaice, pak se nám před očima ocitne příklad díla, které sice vychází z jednoduché symboliky tří křížů, jejichž provedení je ale ve vztahu k vyznění celého výjevu naprosto určující. Z kontextu dosud představených interiérových realizací se mozaika vyděluje nápadnou expresivitou. Kříže jakoby vzpínají svá ramena vzhůru k nebi, z nějž v hustých svazcích prýští jemné paprsky světla. Efekt je o to působivější, že iluzi linoucí se záře vytvářejí ve skutečnosti nikterak malé kusy kamene. Emotivním prvkem jsou také krvavé slzy, kanoucí na úpatí popravčího kopce, naznačeného většími a hrubšími kamennými úlomky, a na hlavy přihlížejících davů, v něž se mohou snadno proměnit kulaté díly mozaiky.<sup>80</sup> Na místě bílých kamenů pod kříži si pak můžeme lehce představit vybělené lebky.<sup>81</sup> Účinek mozaiky stojí na náznakových prostředcích – tvoří ji ostatně neopracované kameny. Umně vystavěná struktura díla má ovšem všechny předpoklady k tomu, aby upoutala divákovu pozornost svými estetickými kvalitami a převedla symboly křížů na značně »neprůhledné« znaky. Jak se v takovém případě snáší ryze výtvarný, estetický rozměr díla s evangelickým bohoslužebným provozem?

*Katechismus katolické církve* spojuje nejvlastnější smysl »posvátného umění« s úkolem „co nejvíce přispět k pozvednutí lidských myslí k Bohu.“<sup>82</sup> Opakovaně<sup>83</sup> přitom vytyčuje cestu k tomuto cíli skrze estetické kvality uměleckých děl: „Krásná umění, ale především posvátné umění, jsou svou povahou zaměřena k nekonečné Boží kráse, která se má alespoň nějak zračit v dílech lidských.“<sup>84</sup> Dílu tedy katolictví přiznává význam mimo jiné i ve vztahu k jeho estetické funkci (pro kterou by ovšem neměla divákovu pozornost setrvat jen na díle samém). Prorůstání této tendence do liturgického života církve popisuje estetik Jan Mukařovský: „Je věc známá, že náboženský kult obsahuje zpravidla značnou dávku prvků estetických; u mnohých náboženství jde estetizace kultu tak daleko, že se umění stává jeho integrující součástí (viz katolické a pravoslavné umění církevní).“<sup>85</sup> Zatímco běžně se umělecké dílo vyznačuje nadvládou estetické funkce nad funkcemi mimoestetickými, v případě církevního umění je tomu dle Mukařovského jinak: „Lze říci, že v církevním umění [...] existují zároveň *dominantní funkce dvě*, z nichž jedna, náboženská, činí z druhé, estetické, prostředek své realizace; jde tedy o jistou kontaminaci spíš než o hierarchizaci funkcí.“<sup>86</sup> Případný čtenář-evangelík by se zřejmě nebránil vztáhnout druhý z Mukařovského citátů i na výtvarné prvky v bohoslužebných prostorách vlastní církve, byť by mělo jít jen o úpravu nápisů na zdech a vnitřního vybavení, tvořícího z interiéru modlitebny důstojné místo pro shromažďování. Jistě by ale výrazně protestoval proti spojitosti s čímkoliv, co by se mohlo vejít pod pojem »kultu«. Evangelické bohoslužby jsou přece především prostým setkáním

<sup>80</sup> KRPÁLKOVÁ, Jindřiška. Kostel v Praze 10 – Uhříněvsi. Op. cit., s. 64.

<sup>81</sup> Tomáš Trkovský, osobní sdělení (3. 4. 2014 v Uhříněvsi).

<sup>82</sup> *Katechismus katolické církve*. Op. cit., s. 607 (čl. 2513).

<sup>83</sup> Tamtéž, kromě citovaných pasáží například s. 606 (čl. 2502), s. 306-307 (čl. 1162).

<sup>84</sup> Tamtéž, s. 607 (čl. 2513).

<sup>85</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. Praha: Fr. Borový, 1936, s. 19.

<sup>86</sup> Tamtéž.

sborového společenství kolem Slova.<sup>87</sup> Očima samotných evangelíků se budeme na evangelické bohoslužby snažit pohlédnout ještě vícekrát – na tomto místě si proto dopřejme spíše pohled skrze katolické prizma, které může z odlišných stanovisek ostře vykreslit kontury postrádaných aspektů bohoslužebného života ČCE a výmluvně tak poukázat na rozdíly. Například filosof Zdeněk Neubauer z pozice katolíka píše: „Protestanti [...] ztratili liturgii, svátosti, posvátná znamení – vše to, co svým smyslem ukazuje za pouhou danost; jak danost věcí, tak danost vědomí. Jejich posvátné prostory se proměnily v přednáškově síně; jejich víra, která tradičně byla důvěrou, vyznáním a svědectvím, se stala soukromou záležitostí individuálního přesvědčení [...]“.<sup>88</sup>

Zajímavé je v této souvislosti zmínit článek *Víra a výtvarné umění* faráře Zdeňka Šorma, který se sice snaží dospět ke stejnému cíli jako Neubauer (poukázat »za pouhou danost«), nicméně odlišná cesta, kterou se navrhuje ubírat, je v jeho podání přímým vyvrácením katolického pojetí. Šorm odmítá „pokleslé a odcizené prezentace tajemna, ať už mají formu liturgického koketování s katolickým obřadnictvím nebo letničního duchaření.“<sup>89</sup> Jeho program přitom nebrojí vysloveně proti estetickým aspektům liturgie. Článek je spíše systematickým pokusem o napravení evangelických předsudků vůči výtvarnému umění. Pro navázání vztahu víry a umění je v jeho podání zvláště doporučeníhodné umění soudobé, protože pro svou mnohoznačnost a otevřenost vůči různým interpretacím pouze naznačuje „přesah“ a „tajemství“, k němuž si autor ani divák nemůže osobovat „vlastnický přístup.“ Zatímco katolické »obřadnictví« je autorovi výrazem falše a manipulace, evangelickému čtenáři předkládá návrh jiného přístupu, který je ovšem dosti odlišný od katolického zřetele ke kategorii »kráasy«. Nám bude po dosavadních zkušenostech již důvěrně známý: „Poctivé sdělení přesahu je asi možné jenom tam, [...] kde se prožívá jako určitá bezmoc, prázdnota, nedostatek, nesamozřejmost – jako podnět k pokoře a údivu.“<sup>90</sup> Šorm zřejmě cílí svoje úvahy spíše na oblast volné tvorby než na adresu »církevního umění« – jeho teoretická východiska však pro přiléhavost jistě můžeme vztáhnout i na mnohé »oficiální« výtvarné práce. Na čelní stěně bohoslužebné prostory by samozřejmě těžko mohl viset obraz s naprosto neidentifikovatelným motivem, odkazujícím pouze k neuchopitelnému »přesahu«. Ve světle Šormových slov lze však snáze pochopit, proč evangelická práce s prázdnými prostory a jednoduchou symbolikou tolik připomíná konceptuální umění, zejména tvorbu Sol LeWitta. Mezi jeho prací se základními tvary a tlumenou barevností, posouvající podstatu díla za hranice pouhé smyslové percepce, a »písmennými« symboly na stěnách evangelických modliteben lze možná vytušit jistou analogii. Vždyť tyto symboly označují Krista: nikoliv Ježíše v jeho lidské podstatě, nýbrž alfu a omegu všeho stvoření – slovy historika Jaroslava Pelikana »kosmického Krista«, ztotožněného s Logem filosofů.<sup>91</sup> Není divu, že symbolům,

<sup>87</sup> NOHAVICA, Jan. *Evangelický katechismus pro dospělé*. Vyd. 2. V Olomouci : Sbor Českobratrské církve evangelické, 2003, s. 44-47.

<sup>88</sup> NEUBAUER, Zdeněk. Kalich versus kříž?: nezávislé úvahy o symbolice novověkého schizmatu. *Souvislosti*. 1990, č. 4, s. 39-40.

<sup>89</sup> ŠORM, Zdeněk. Víra a výtvarné umění II.: vysvětlování nevysvětlitelného? *Protestant: nezávislý evangelický měsíčník*. 1993, č. 8, s. 10.

<sup>90</sup> Tamtéž.

<sup>91</sup> PELIKAN, Jaroslav. *Ježíš v proměnách staletí: jeho vliv na dějiny, myšlení a kulturu*. 1. české vyd. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2008, s. 98 a 106. Srov. ROYT, Jan. *Slovník biblické ikonografie*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2006, s. 140.

kteřé odkazují ke zcela neuchopitelné skutečnosti vylučující jakoukoliv možnost konkretizace (a tedy i manipulace), se v evangelickém prostředí dostalo takové oblíby.

Zvlášť příhodně lze evangelickou práci se symbolikou charakterizovat pojmoslovím analytického estetika Nelsona Goodmana. Symboly v evangelických modlitebnách často pouze »denotují« – jsou jednosměrnými odkazy ke svému denotátu,<sup>92</sup> s nímž nemusí vykazovat (a v praxi také nevykazují) žádnou vnější, strukturální podobnost.<sup>93</sup> Jejich zpracování může být samozřejmě výtvarně zdařilé, nicméně není určující. »Symptodem estetická«<sup>94</sup> je ovšem v Goodmanově pojetí teprve »exemplifikace«, která „je vlastněnání vlastností plus reference. Mít nějakou vlastnost, ale nesymbolizovat ji znamená ji pouze mít, zatímco symbolizovat, ale vlastnost nemít znamená odkazovat nějakým jiným způsobem než exemplifikací. Vzorek exemplifikuje pouze ty vlastnosti, které má a k nimž zároveň odkazuje.“<sup>95</sup> Dle našich dosavadních zkušeností ale v evangelickém prostředí dodnes panují skutečné obavy, aby se umění nestalo falešným »vzorkem«, náhražkou samotného Boha. Náboženský obraz, který by divákovi vnukal »vlastnictví« exemplifikované skutečnosti (s níž by snad bylo možno i manipulovat), je něčím krajně podezřelým.

### Mozaika jako exprese v opravňujících kontextech

Vraťme se zase k uhříněveské mozaice. Jak už bylo řečeno, způsob provedení díla je podstatný pro jeho expresivní vyznění. Obrazovou expresi ovšem Goodman definuje jako „metaforickou část určitého zavedeného systému z třídy exemplifikačních systémů.“<sup>96</sup> Přestože je spojení s exemplifikovanou skutečností metaforické, vlastnosti díla jsou určující: „Svou podstatou se metafora podílí na pro expresi příznačné schopnosti sugestivní aluze [...]“<sup>97</sup> Přistoupíme-li na Goodmanovy definice: co nám svými vlastnostmi sugeruje uhříněveská mozaika? Evangelický interpretační kontext, do kterého dílo vstupuje, nám svým článkem výmluvně ilustruje Jindřiška Krpálková: „Nápad mozaiky pro čelní stěnu se nám hned zalíbil. Bude nám napořád připomínat slovo z 1Pt: »I vy buďte živými kameny, z nichž se staví duchovní dům.« Bratři a sestry přinášeli kameny matné a neopracované – takové, jací jsme my, dokud nás Boží Duch docela nepromění.“<sup>98</sup> Samotný materiál díla je sugestivní metaforou. Nejde tedy o pouhou denotaci. Zcela zásadní je pro nás pak skutečnost, kterou budeme sledovat v následujících kapitolách na příkladech dalších děl: k Bohu odkazují v evangelickém prostředí zpravidla denotativní symboly, které mají přece jen slabší potenciál svůj denotát jakkoliv zastupovat. Náročněji pojatá, exemplifikující výtvarná díla však nevedou diváka přímo »vzhůru«, ale často nejdříve tematizují jeho vlastní lidskou situaci, z níž by teprve mělo vzejít obrácení. Podobně vymezuje podstatu evangelického umění Sixtus Bolom: „Umění hraje v »divadle světa« pro evangelíky poněkud jinou roli, než pro křesťany římskokatolické či pravoslavné. Chybí mu onen kultovní, nebo chcete-li mystický rozměr, který pociťují (nebo pociťovali) věřící u pravoslavných ikon a katolických zobrazení světců.

<sup>92</sup> GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2007, s. 60.

<sup>93</sup> Tamtéž, s. 175.

<sup>94</sup> Tamtéž, s. 193.

<sup>95</sup> Tamtéž, s. 56.

<sup>96</sup> Tamtéž, s. 180.

<sup>97</sup> Tamtéž, s. 83.

<sup>98</sup> KRPÁLKOVÁ, Jindřiška. *Kostel v Praze 10 – Uhříněvesi*. Op. cit., s. 64.

Naopak evangelická krása obvykle nekráčela o samotě, ale souladně jako krása vzdělávající, krása napomínající a krása potěšující.“<sup>99</sup>

V takových interpretačních konstelacích ovšem exemplifikační charakter uhříněveské mozaiky přestává být čímkoliv problematickým. Dílo »neuzamyká« podstatu velikonočního kérygmatu do uzavřených výtvarných forem. Prvotní je sám divák: „S napětím jsme sledovali, jak sestra architektka kámen po kameni skládala svoje i naše vyznání víry: To, co se děje na Golgotě, se nás všech bezprostředně týká. Prolitá krev Kristova skrání zločince, křížované spolu s Ježíšem, tak jako hlavy národů i hlavy naše. (Některé děti v našem sboru by vám ukázaly »tu svou«.),“<sup>100</sup> naráží autorka na kulaté kameny ve spodu mozaiky. Materialita díla se stává jeho konstitutivním aspektem. Pokud divák v mozaice nehledá přímočarý odkaz k Bohu, nevádí mu ani »zneprůhlednění« znaku kříže. Hmotná, členitá struktura do prostoru vykloněných kamenů může naopak pomoci ukotvit divákovu pozornost, aby se nevzdálila jeho vlastní situaci. Slovy kunsthistorika Mojžíra Horyny, interpretujícího Gadamerovy hermeneutické postupy, vybízí k »prodlévání« u díla: „Materiál a jeho zpracování – stejně jako u malířských děl – akcentují autonomii díla jako obrazu, vykonávajícího zpřítomňující zpodobení zobrazené skutečnosti.“<sup>101</sup> Pro takový symbol je charakteristické, že „svou obrazivou silou, ale i svou materialitou propojuje zobrazené i diváka zcela specifickým způsobem.“<sup>102</sup>

Ještě vícekrát uvidíme, že pokud je možné dílo interpretovat spíše ve vztahu k věřícímu (nebo k celému shromáždění) než k předmětu víry, může v rámci bohoslužebného provozu, obvykle zasazeného do »vyprázdněných« reformovaných prostor, dobře »fungovat« i výrazná interiérová realizace. Je ovšem pravda, že mozaika Marie Jiříčkové má v uhříněveském kostele zjednodušenou výchozí pozici pro své uplatnění. Dějiny tamního sboru se totiž začaly psát až po vzniku sjednocené církve. Kostel pochází z poloviny dvacátých let,<sup>103</sup> a není tudíž pomníkem helvetského, či dokonce tolerančního dědictví. Péče o autentickou podobu takové památky by mozaice každopádně nepřála. Je pravděpodobné, že také kroky vedoucí k zútnění kostela, o kterých byla řeč na začátku kapitoly, by členové tradičnějších sborů nesli s nelibostí. Prostora, která má charakter příjemného shromaždiště, se však s mozaikou snese lehčeji a navíc přirozeně ponouká k její civilní interpretaci.

## Kalich a kříž jako symboly sebeurčení

Kořeny uhříněveského sboru ovšem sahají k přestupovému hnutí, motivovanému namnoze silným antikatholicismem. V této souvislosti je konečně na čase poukázat na skutečnost, že mozaika pracuje se symboly, které jsou v ČCE obecně stále dosti problematické – kříž je totiž často pokládán především za »odznak« katolické církve. Naopak naprosto nejobvyklejším

<sup>99</sup> BOLOM-KOTARI, Sixtus. Evangelické umění mezi neexistencí a zapomenutím. Op. cit., s. 6.

<sup>100</sup> KRPÁLKOVÁ, Jindřiška. Kostel v Praze 10 – Uhříněvesi. Op. cit., s. 64.

<sup>101</sup> HORYNA, Mojžíra. Umělecké dílo jako rozvrh. In: BARTLOVÁ, Milena. *Dějiny umění v české společnosti: otázky, problémy, výzvy: příspěvky přednesené na Prvním sjezdu českých historiků umění*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2004, s. 85.

<sup>102</sup> Tamtéž, s. 83.

<sup>103</sup> NEŠPOR, Zdeněk R. *Encyklopedie moderních evangelických (a starokatolických) kostelů Čech, Moravy a českého Slezska*, s. 377.

symbolem, s nímž se v evangelickém prostředí setkáme (a o němž jsem záměrně pomlčel až do této chvíle), je každopádně kalich. Běžně jsou jím označovány církevní budovy, nežádka jej najdeme také v interiérech. Jeho provedení může být zcela jednoduché, výjimkou ale nejsou ani ozdobné exempláře. Vrátime-li se například k fotografiím z kostela ve Sněžném, povšimněme si zlatého kalicha na Barešově kazatelně, zdobícího prostou toleranční prostorou. Dekorativní provedení snese tento symbol mnohem snáze než jiné, protože je na rozdíl od ostatních spíše výrazem identity než nositelem teologických významů. Je to opět Zdeněk Neubauer, který v článku *Kalich versus kříž* sleduje, jak se střet katolické a protestantské identity projevuje v symbolické rovině: „Protestanti přijali husitský symbol kalicha za svůj emblém a odstranili kříž ze svých modliteben i ze svých gest; vidí v něm výraz »katolického modlářství.«“<sup>104</sup> Případný čtenář-evangelík by jistě protestoval proti zaujatosti zdroje; následující Neubauerův postřeh ovšem nelze odbýt: „Proč přechází tento husitský znak do reformace, kde obřad Poslední večeře jinak ustoupil do pozadí?“<sup>105</sup> Svátost Večeře Páně se totiž v evangelických sborech zpravidla vysluhuje jen několikrát do roka a rozhodně není (odlišně od katolické mše) ústředním bodem bohoslužeb.<sup>106</sup> Jakkoliv byla pro husity otázka eucharistie zásadní, dnes se kolem ní točí život málokterého evangelíka. Pokud tedy symbol kalicha nevyjadřuje aktuální věroučný obsah, nabízí se spíše jako výraz identifikace s dějinami české reformace, k nimž se českobratřští evangelíci hlásí z pozice dědiců a následníků. Návaznost na husitské hnutí, utrakvisty a Jednotu bratrskou otevřeně deklaruje i preambule *Církevního zřízení a řádů ČCE*.<sup>107</sup> Tamtéž se církev hlásí také k původním církvím augsburského a helvetského vyznání – zde ovšem dlužno podotknout, že v praxi se evangelíci navíc zvláště silně solidarizují také s tajnými nekatolíky z dob protireformace a vlastně vůbec s každým, kdo byl kdy u nás katolickou církví pronásledován. Teolog Pavel Filipi ironicky spojuje evangelické antikatolictví, které silně působilo na pozadí počátků sjednocené ČCE, doslova s »komplexem trpitelů«<sup>108</sup>. Přetrvávání těchto tendencí do současné doby dobře dokresluje příklad incidentu, který je pro nás mezi ostatními asi tematicky nejnosnější. V roce 2002 inicioval synod ČCE debatu nad rehabilitací symbolu kříže. Rozhovory později přerostly v otázku, zda kříž nezakomponovat i do loga církve, které kromě kalicha sestává ještě ze znaku Bible, odkazujícího na autoritu Písma. V církvi se záhy vzedmula mohutná vlna zamítavých hlasů. Příčinu tak prudké nevole hodnotili zástupci synodní rady následovně: „Vlivem dramatického zápasu české reformace (křížové výpravy) a násilí protireformace, v nichž hrál symbol kříže důležitou roli jako znamení papežsko-císařské moci, stal se kříž pro české evangelíky symbolem do značené míry nepřijatelným.“<sup>109</sup> Přijatelnější podoby kříže v ČCE nabývá jako součást někdejšího emblému Jednoty bratrské, který je v církvi také dosti častý. Symbolika beránka se v křesťanské ikonografii vztahuje ke

<sup>104</sup> NEUBAUER, Zdeněk. Kalich versus kříž? Op. cit., s. 37.

<sup>105</sup> Tamtéž, s. 38.

<sup>106</sup> NOHAVICA, Jan. *Evangelický katechismus pro dospělé*. Op. cit., s. 43-49.

<sup>107</sup> *Církevní zřízení a řády ČCE* [online]. Praha: Synodní rada Českobratřské církve evangelické, 2013, 10. 7. 2013 [cit. 2014-05-12]. Dostupné z: <http://www.evangelnet.cz/cce/czr/index.html>, preambule.

<sup>108</sup> FILIPI, Pavel. Co všechno bylo u kolébky Českobratřské církve evangelické? In: *Evangelická identita: sborník příspěvků z kurzu pro kazatele ČCE, pořádaného Spolkem evangelických kazatelů v Praze 21.-25. ledna 2008*. 1. vyd. Benešov: EMAN, 2008, s. 11.

<sup>109</sup> Poradní odbor teologický. K chápání symbolu kříže v českém evangelictví. *Český bratr: evangelický časopis*. 2003, roč. 79, č. 4, s. 8.

Kristu, nicméně v evangelickém prostředí se »církví Beránkovou« rozumí především umlčená Jednota, s níž se sbory solidarizují.<sup>110</sup>

Mohou-li se tedy symboly v pojetí evangelíků stávat spíše oporou sebeurčení než věrouky, je pro dokreslení kontextu nutné podotknout, že práce se znamením kříže může být poměrně citlivou záležitostí. Určitým kontroverzím se zpočátku nevyhnula ani uhříněveská mozaika;<sup>111</sup> nicméně právě sbor, který již od šedesátých let, kdy byly živé mezicírkevní vztahy ještě vzácné, pořádal ekumenická setkání,<sup>112</sup> se mohl na tomto poli stát příhodným průkopníkem také co do rehabilitace symbolu, jehož význam rozhodně nelze vyčerpávat poukazem na pouhou konfesní identitu. Je jistě potěšující, že v posledních letech se k tomuto přesvědčení začaly ve větší míře přiklánět i jiné sbory, a potkat v evangelickém prostředí kříž tak přestává být něčím nečekaným.

## Závěr

Kromě reformovaného »vyprázdnění« bohoslužebných prostor je pro evangelickou vizualitu typické rovněž »zprůhlednění« symboliky, která se vztahuje k Bohu (nebo také jen k Písmu jakožto pramenu zjevení). Výtvarné dílo s náboženským obsahem, které se obrací především k divákovi a nečiní si nárok na manipulaci Bohem, však samozřejmě není evangelickým vynálezem. Argumenty, které sledujeme už od předchozí kapitoly a které jakoby odlišují evangelické pojetí zejména od katolického, nám leckdy mohou připadat nespravedlivé. Obzvláštní péče věnovaná desakralizaci výtvarného projevu však často ústí ve specifické interpretační kontexty, které se vážou na oslabení institučního pojetí církve a posílení role společenství tvořícího konkrétní sbor. Podoby, kterých výtvarné umění nabývá na průsečíku těchto tendencí, nás budou zaměstnávat ještě průběhu následujících tří kapitol.

---

<sup>110</sup> FILIPI, Pavel. *Malá encyklopedie evangelických církví*. 1. vyd. Praha: Libri, 2008, s. 25.

<sup>111</sup> Tomáš Trkovský, osobní sdělení (3. 4. 2014 v Uhříněvsi).

<sup>112</sup> BROŽ, Miroslav (ed.). *Církev v proměnách času 1969-1999: sborník Českobratrské církve evangelické*. 1. vyd. Praha: Kalich, 2002, s. 262.

## Jiří Zejfart: malba s motivem podobenství o rozsěvači v Miroslavi. Obrazový přepis Bible.

Jak jsme viděli v předchozích kapitolách, práce se strohým, vyprázdněným prostorem a jednoduchými symboly je v ČCE dodnes živá. Jedná se ale spíše o návaznost na dědictví předchozích epoch. Teprve v námi sledovaném období druhé poloviny 20. století začínají do církevních prostor pronikat dříve nevídané, náročněji pojaté realizace. Kromě expresivně, ryze výtvarně zpracovaných motivů, ke kterým patří mozaika Marie Jiříčkové z předchozí kapitoly, se objevují i svébytné evangelické varianty náboženského obrazu, vystavěné na pečlivé teologické argumentaci. Nelze se v této souvislosti nezastavit u faráře, malíře a grafika Jiřího Zejfarta (1928), jednoho z nejpłodnějších »interiérových« autorů v ČCE. Z desítek jeho realizací vybírám pro naše účely výmalbu kostela v Miroslavi na Znojensku, které dominuje osobité ztvárnění biblického podobenství o rozsěvači v konše nad kazatelnou (obr. 15).

### Okolnosti vzniku díla

Zápisy ze zasedání miroslavského staršovstva z roku 1975 řeší nutnost nově vymalovat kostel. V této souvislosti je jakoby samozřejmě, bez dalšího vysvětlování, jako autor výtvarného návrhu ihned uváděn Jiří Zejfart,<sup>113</sup> který již ve sboru platil za zavedeného výtvarníka. Dle jeho projektu bylo zhotoveno vnitřní vybavení (mobiiliář a nástěnná výzdoba) v budovách dvou kazatelských stanic přidružených k Miroslavi – v nově adaptované modlitebně v Litobratčicích a v novostavbě kostela v Moravském Krumlově.<sup>114</sup> Dokončení prací na obou objektech, otevřených krátce po sobě na sklonku léta 1967, bylo spojeno s rozsáhlými oslavami, rezonujícími napříč rozptýleným sborem.<sup>115</sup> Konchu kostela v samotné Miroslavi Zejfart osobně vymaloval v září 1976<sup>116</sup> a pozici zdejšího prominentního výtvarníka potvrdil ještě v roce 1982, kdy navrhl a opět vlastní rukou zhotovil malby a sgrafita v modlitebně kazatelské stanice v Bohuticích.<sup>117</sup>

Prvním zakázkám v šedesátých letech předcházela Zejfartova příznivě přijatá přednáška o „křesťanově přístupu k umění,“<sup>118</sup> jistě příbuzná s jeho podobně nazývanými články k problematice umění v církvi, které vydával koncem padesátých let v *Křesťanské revui*. Interpretace miroslavské malby se proto nabízí na jejich základě. Autor byl v Miroslavi omezen pouze přáním staršovstva, „aby kazatelna a stůl Páně zůstal v nezměněné podobě. Návrh [zahrnující i barevné řešení stěn a klenby] tedy vychází z barev, které jsou na kazatelně a stolu Páně.“<sup>119</sup> Souvislost s místní helvetskou tradicí, reprezentovanou původním

<sup>113</sup> Farní sbor Českobratrské církve evangelické Miroslav, archivní fond (dále AF FS ČCE Miroslav). *Zápisy staršovstva 1972-1982*, zápis ze 17. 9. 1975, s. 152.

<sup>114</sup> AF FS ČCE Miroslav. *Zápisy staršovstva 1965-1971*, zápis ze 17. 3. 1967, s. 95.

<sup>115</sup> Tamtéž, zápis z 12. 9. 1967, s. 113, a zápis z 12. 10. 1967, s. 116-117.

<sup>116</sup> AF FS ČCE Miroslav. *Zápisy staršovstva 1972-1982*, zápis ze 13. 9. 1976, s. 181.

<sup>117</sup> Tamtéž, zápis z 19. 10. 1982, s. 369, a zápis z 17. 11. 1982, s. 371-372.

<sup>118</sup> AF FS ČCE Miroslav. *Zápisy staršovstva 1965-1971*, zápis ze 13. 1. 1967, s. 83.

<sup>119</sup> AF FS ČCE Miroslav. *Zápisy staršovstva 1972-1982*, zápis z 10. 5. 1976, s. 177.

mobiliářem jednoho z posledních tolerančních kostelů,<sup>120</sup> se ovšem tentokrát neprojevuje v podobě textu z Písma, ale jako obrazový přepis biblického podobenství o rozsévači.

## Zejfartova teoretická východiska

Zejfartovy články jsou apologií výtvarného umění užitého v církvi, upozorňují ale na nutnost jeho správného uchopení: „Našemu obecnství a obcování církve není zdravá ani neujasněná, bezhlavá záliba v umění, ani neujasněné, bezhlavé obrazoborectví ve jménu starých tradic nebo špatně pochopených biblických výroků. Vztah křesťana k umění si žádá nového řešení [...]“.<sup>121</sup> Zajímavé je, že Zejfart spolu s naprostou většinou dalších apologetů opírá své argumenty o krátkou pasáž z Kalvínovy *Instituce*. Jde o úryvek z pozdější, rozšířené, v češtině nedostupné<sup>122</sup> verze tohoto díla. Zejfart jej pravděpodobně cituje<sup>123</sup> ve vlastním překladu, popularity se ale úryvku dostalo zřejmě až díky článku teologa a církevního historika Amedeo Molnára, kde se citát objevuje v jiné překladové variantě, slovo od slova převzaté například Šormem<sup>124</sup> nebo Bolomem<sup>125</sup>: „Nejsem takovým předsudkem jat, abych myslil, že se naprosto žádných obrazů trpět nemá. Protože sochařství a malířství jsou dary Boží, žádám, aby se obojího řádně užívalo.“<sup>126</sup> Molnár poukazuje na skutečnost, že Kalvín zde mluví o světském umění a že ve vztahu k víře reformátoři zvěstný potenciál obrazu vlastně podcenili. U ostatních jmenovaných autorů se ale citát objevuje právě jako podklad pro pozitivní zhodnocení role výtvarného díla v okruhu církve. To je celkem překvapující, protože jakákoliv forma náboženského, nebo i jen nábožensky nahlíženého obrazu byla pro švýcarskou reformaci zcela nepřijatelná. Už dříve jsem zmínil zamítavé stanovisko Druhého helvetského vyznání nejen k problematice kultických obrazů, ale i vůči didaktické funkci výtvarného díla; Kalvín na adresu zastánců obrazu ve stejném duchu poznamenává: „Jejich posledním útočištěm jest, že říkají: To jsou knihy pro nevědomce. Ať už to připustíme [...], přece nevidím, jaký užitek mohou přinést obrazy nevědomcům, [...] leda že z nich učiní lidi, kteří budou chápat Boha po lidsku.“<sup>127</sup> Užitek církvi přináší jedině kázání. Umění je pak vyhrazena čistě profánní oblast života, a to jak námětově, tak co do povoleného pole působnosti, přičemž mu rozhodně není přiznána větší závažnost či hlubší význam. „Umění je vymezeno jeho místo, které je podřízené: je vyloučeno z vysokých sfér, božských krajin, ze života církve, z osobního úsilí o posvěcení, umění nachází svou parketu v ozdobě, ilustraci, počestném oddechu.“<sup>128</sup> Oproti tomu se teolog a teoretizující výtvarník Zejfart snaží zjednat výtvarnému umění návrat do společenství církve, kde má mít své přirozené místo: „[...]

<sup>120</sup> NEŠPOR, Zdeněk R. *Encyklopedie moderních evangelických (a starokatolických) kostelů Čech, Moravy a českého Slezska*, s. 292.

<sup>121</sup> ZEJFART, Jiří. Co má křesťan z umění? *Křesťanská revue*. 1956, roč. 23, s. 209.

<sup>122</sup> Česká verze F. M. Dobiáše z roku 1951 je překladem první, nestručnější varianty textu z roku 1536, kterou Kalvín v průběhu času rozšiřoval. KALVÍN, Jan. *Instituce: učení křesťanského náboženství*. Op. cit., s. VII.

<sup>123</sup> ZEJFART, Jiří. Co má křesťan z umění?, s. 214, pozn. 9.

<sup>124</sup> ŠORM, Zdeněk. Víra a výtvarné umění I. Op. cit., s. 8.

<sup>125</sup> BOLOM, Sixtus; KOTLÍKOVÁ, Martina. *Neučíš sobě rytiny: evangelické umění toleranční doby 1781-1861*. Op. cit., s. [1].

<sup>126</sup> MOLNÁR, Amedeo. Umění na soudu reformace. *Protestant: nezávislý evangelický měsíčník*. 1990, červenec-srpen, s. 25.

<sup>127</sup> KALVÍN, Jan. *Instituce: učení křesťanského náboženství*. Op. cit., s. 30.

<sup>128</sup> BESANÇON, Alain. *Zakázaný obraz: intelektuální dějiny obrazoborectví*. Op. cit., s. 185.



skutečnost umění se nedá odmyslet z života lidstva ani církve – *ono tu prostě je* [...].<sup>129</sup> Nabízí se proto otázka, proč nikdo z evangelických apologetů nesáhne spíše po luterské argumentaci, která díky vstřícnějšímu vztahu k náboženskému obrazu nabízí možnost skutečné kontinuity teologického myšlení, a proč tuto kontinuitu odvíjejí od Kalvína, kterého lze na celou problematiku vztahovat jen s obtížemi. Nabízí se odpověď, že specifika švýcarské reformace jsou pro vnější projevy ČCE jednoduše příliš vžitá, než aby je bylo možné opomenout při formulaci nových přístupů k obrazu, byť původní reformované pojetí nenechává výtvarnému dílu jedinou skulinu, kterou by mohlo do církve proniknout. Je-li tomu tak, je třeba v dalším výkladu opět zohlednit návaznost na švýcarskou reformaci, ale teoretická východiska zmiňovaných děl přitom chápat jako její podstatnou a ryze novodobou reinterpetaci.

Jedním z momentů, které tento předpoklad implicitně potvrzují, je Zejfartovo varování před nesprávnou cestou „umění, které by chtělo svévolně rušit propast mezi svatostí Boží a hříšností lidskou [...].“<sup>130</sup> Právě kalvinismus, který v době Zejfartovy tvůrčí a publicistické činnosti s novou intenzitou promlouval z díla vlivného Karla Bartha, zvláště důrazně tematizuje bezbřehou lidskou hříšnost a mezi zkažený svět a Boha klade pro člověka nepřekročitelnou propast. Z pouhé milosti, bez lidské zásluhy se přes ni ale k člověku přesto sklání Bůh. Zde ovšem kalvínská spiritualita vyžaduje od člověka adekvátní odpověď skutků poctivé práce a angažovanosti právě v tomto vezdejší světě, který mu jedině náleží. Odtud i důraz na odpovědnost, se kterým se budeme dále setkávat. Sám Zejfart zmiňuje „odpověď činu zde a nyní, v rozmanitých konkrétních situacích lidského života, uprostřed ostatního stvoření [...].“<sup>131</sup> Obrat k pozemskému světu se má pak projevit i v umění, a to jak námětově, tak i obsahově: „Dává-li umění nahlédnout do hlubin, pak jsou to hlubiny stvoření, nikoliv Božího tajemství. [...] Sláva umění je v tom, že se omezí na samu o sobě dosti širokou a hlubokou oblast stvoření. To platí i tehdy, když se zabývá přepisem biblického svědectví o Božím zjevení v Slovu.“<sup>132</sup>

A právě takovým obrazovým přepisem biblické látky je naše titulní malba v miroslavském kostele. Kristus jakožto vypravěč podobenství o rozsěvači není z tohoto přepisu vyloučen – je zastoupen přijatelnou formou symbolu, jak o tom byla řeč v předchozí kapitole. Samotné podobenství je ale výtvarně převyprávěno zobrazením a nahromaděním zcela pozemských objektů, které v příběhu figurují. V námětu keře nebo skály je skoro až obtížné nevidět především archetypální motivy s rozmanitými biblickými aluzemi. O svou symbolickou, alegorickou funkci, podstatnou pro smysl celého podobenství, tyto objekty samozřejmě připraveny nejsou. Přesto si jich Zejfartova teoretická východiska velí všimnout jako běžných objektů fyzického světa, které odkazují ke všední skutečnosti, do níž má podobenství promlouvat. Nad tuto všední skutečnost se člověk v jeho pojetí může upínat jedině vírou, ale nikdy ne uměleckou tvorbou. Úsilí umělců „přesáhnout za naše přirozené lidské hranice, za hmotu, do oblastí vyšších a »duchovnějších«“<sup>133</sup> je označeno nelichotivou

<sup>129</sup> ZEJFART, Jiří. Co má křesťan z umění? Op. cit., s. 209.

<sup>130</sup> Tamtéž, s. 213.

<sup>131</sup> ZEJFART, Jiří. Víra a umění, jejich harmonie a napětí. *Křesťanská revue*. 1960, roč. 27, s. 53.

<sup>132</sup> Tamtéž, s. 54.

<sup>133</sup> ZEJFART, Jiří. Co má křesťan z umění? Op. cit., s. 211.

nálepku »idealismu«. Zejfart se nevyjadřuje k otázce, zda by toto označení platilo i pro znázornění některého teologického stanoviska, jako se například v luterském prostředí ujal Cranachův motiv *Zákona a milosti*. Jistě by to neplatilo absolutně – byť se teologie zabývá oblastmi »vyššími a duchovnějšími«, Zejfartovi jde především o nemožnost bezprostředního postižení Boha pomocí umění. Přesto ve snaze nově formulovat podstatu »křesťanského« (rozumějme ale spíše úzeji evangelického) umění nedoporučuje vázat se jakýmkoliv ikonografickými schémata, které by mohly ponoukat připravenou (teologickou) interpretaci, a »křesťanskost« umění vidí jinde než v tradičních námětech: „Na nás ovšem jest [...] abychom s odvahou odhalovali na jedné straně pod křesťanskou slupkou nekřesťanský obsah, na druhé straně byli připraveni pod skořápkou tzv. profánní tematiky postihnout dotyk Boží lásky a trpělivosti.“<sup>134</sup>

Vliv kalvinismu na další vývoj výtvarného umění, jemuž byla nově vykázána čistě světská tematika, nabízí k Zejfartovým slovům zajímavou paralelu: „Ale podivným obratem toto umění, zaslíbené profánnímu, zažije v samotném zobrazování pozemských věcí jakýsi vzestup skryté zbožnosti.“<sup>135</sup> Co bylo po stránce námětu vyhozeno dveřmi, vrací se do umění po stránce obsahu oknem. Zejfart nenechává jako holandsí krajináři „koupat ve světle ikon světské obrazy“,<sup>136</sup> jeho programový obrat k pozemskému má platit i obsahově. Přesto je ale »krajinných motivů« v miroslavském kostele užito k vyložení náboženským účelům. Kalvínův duch působí i zde, ale za jeho zády se umění navrácí nejen do oblasti náboženství, ale i do církve a dokonce do kostela. Jeho návrat se přitom děje prostřednictvím své funkce ve vztahu ke shromážděnému společenství. Dříve však než přejdeme k tomuto stěžejnímu bodu celé kapitoly, pozastavme se ještě nad fenoménem pronikání profánní tematiky do protestantského umění, který je charakteristický i pro ČCE.

### (Ne)náboženská tematika a volná tvorba evangelických autorů

»Krajinné motivy« v miroslavském kostele lze uvést do souvislosti se Zejfartovou volnou tvorbou, která jinak sestává především z krajinomalby (obr. 16). Tím se výtvarník řadí po bok dalších farářů-krajinářů, kterých není v ČCE málo. Například dílo titulního autora přespříští kapitoly Zbyňka Honzala obsahuje kromě tvorby určené církvi velké množství krajin, zátiší či venkovských scénérií (obr. 17). Totéž platí například pro Jana Blahoslava Horkého<sup>137</sup> (obr. 18), faráře z Proseče u Skutče, dalšího Zejfartova působiště v roli návrháře interiéru.

Tyto příklady vytvářejí pro Zejfartovu malbu v Miroslavi určitý námětový kontext, samozřejmě se ale nejedná o programové odkazy na holandskou krajinomalbu. Častý motiv evangelického kostela spíše poukazuje na silný vztah evangelíků k místnímu působišti svého sboru. Nyní je pro nás podnětější nápadná skutečnost, že kromě výběru z děl autorů aktivně činných v ČCE, jejichž volnou tvorbu bychom bez znalosti původu nemuseli ihned identifikovat jako evangelickou, je v celku obtížné jmenovat jiné autory, kteří vykazují ve své volné tvorbě nějaké typické znaky »evangelictví«, nebo kteří aspoň pracují s obecně

<sup>134</sup> ZEJFART, Jiří. K otázce křesťanského umění. *Křesťanská revue*. 1959, roč. 26, s. 39.

<sup>135</sup> BESANÇON, Alain. *Zakázaný obraz*. Op. cit., s. 185.

<sup>136</sup> Tamtéž.

<sup>137</sup> DVORÁK, Josef; DVORÁK, Velimír. *Československé Prosečsko*. 2. vyd. Benešov: EMAN, 2006, s. 439.

křesťanskými výtvarnými motivy. Je tedy profánní tematika evangelíkům vsutku natolik vlastní, že – jak o tom byla řeč už v úvodu – oblast volné tvorby evangelických autorů v podstatě splývá s okolním výtvarným světem?

Podnětem pro kladnou odpověď by mohla být tvorba malíře Antonína Střížka (nar. 1959). Přestože jde v českých výtvarnických kruzích o poměrně známého umělce (poukázat lze zejména na autorství opony Státní opery Praha), k němuž se váže nemalé množství teoretických textů a katalogů, otázku jeho konfesijní příslušnosti k ČCE a z ní plynoucích důsledků pro výtvarnou tvorbu řeší vlastně pouze rozhovor v časopise *Protestant*, kde je Střížek tázán právě jako evangelík. Absence tohoto tématu v ostatních pramenech nepřekvapí vzhledem ke skutečnosti, že Střížek o sobě sice mluví jako o křesťanském umělci, podstatu takového označení ale (podobně jako Zejfart) nechce hledat v orientaci na tradiční křesťanské náměty: „Aktuálnost křesťanského umělce vidím v nalézání prostředků. Nejde o to co, ale jak malovat – jak se postavit k malbě a k životu vůbec. Kladu důraz na osobní odpovědnost.“<sup>138</sup> »Odpovědnost« je zmíněna ještě mnohokrát, nevyjímaje ani titulky rozhovoru – v křesťanském umění obecně se má projevit nepodvrženým, nezfalšovaným uchopením skutečnosti. Evangelickému umění pak Střížek předkládá konkrétnější program: „Jako evangelíci máme daleko blíž k civilnímu životu než jiné církve. V chrámu dochází k setkání lidí pod slovem – jde tam o slovo, které uprostřed liturgického dění odkazuje k aktivnímu životu. Tuto charakteristiku je třeba promyslet do všech oblastí – i pro výtvarné umění.“<sup>139</sup> Není úplně jasné, zda a jak se odkaz k »aktivnímu životu« projevuje ve Střížkově díle (i v odborných studiích bychom takový postřeh hledali marně). Implicitní vyzdvižení kalvínské podstaty českého evangelictví ve vztahu k výtvarnému umění ale dobře koresponduje s jeho převažujícím zájmem o »civilní«, profánní náměty (obr. 19). Tématem je přitom často samotná konstrukce obrazu, tvorba jako taková, problém zobrazení předmětu a vztah k divákovi. „Téměř naivistická, avšak rafinovaně zdánlivá bezprostřednost, se kterou předkládá divákovi tradiční témata a do níž jsou pracně znovu překládány tradiční malířské žánry jako zátiší a krajina, ale také náměty z městské každodennosti, je zásadním příspěvkem k dobové diskuzi o distanci.“<sup>140</sup> Otázka technické, řemeslné konstrukce tradičních malířských žánrů (včetně figurálních kompozic) jako by odpovídala Besançonově charakteristice post-kalvinistického výtvarnictví, „kde se počestné řemeslo malíře užívá k podání krajin, zátiší a portrétů pánů domu.“<sup>141</sup> Stejně jako se ale holandské protestantské umění díky přirozenému vývoji neubránílo »vzestupu skryté zbožnosti«, ani Střížek není pouhým řemeslníkem: „Jde o simulaci celistvosti zdánlivě velmi jednoduchými obrazy, která nám nahrazuje ztracený ráj.“<sup>142</sup> Každopádně jde stále o obraz, nikoliv o skutečné prostředkování ráje. Je příznačné, že ačkoliv se doprovodné texty Střížkovy retrospektivní obrazové monografie, z níž zde cituji, věnují jinak všem tematickým oblastem výtvarnickovy tvorby, o obrazech s křesťanskými motivy, které jsou mezi reprodukcemi v několika ukázkách také zastoupeny, nepadne zvláštní zmínka. Stejně jako pro ostatní pro ně totiž platí čistě malířská, nikoliv náboženská měřítká.

<sup>138</sup> KEŘKOVSKÝ, Pavel. Umění a osobní odpovědnost: rozhovor s malířem Antonínem Střížkem. *Protestant: nezávislý evangelický měsíčník*. 1994, č. 7, s. 4.

<sup>139</sup> Tamtéž, s. 5.

<sup>140</sup> DOSTÁL, Martin (ed.). *Antonín Střížek: obrazy*. Praha: Kant, 2012, s. 29.

<sup>141</sup> BESANÇON, Alain. *Zakázaný obraz*. Op. cit., s. 185.

<sup>142</sup> DOSTÁL, Martin (ed.). *Antonín Střížek: obrazy*. Op. cit., s. 18.

Chtějí-li tedy někteří evangeličtí teoretikové uplatňovat pro výtvarné umění revidovaná kalvínská východiska, pak Střížka bychom mohli z jejich úhlu pohledu (byť on sám by s tím nemusel souhlasit) paradoxně označit za možný vzorový příklad evangelického výtvarníka.

Nezávisle na autorovi, jeho příslušnosti k církvi a osobních motivech, které více či méně z této příslušnosti vycházejí, bychom ale z podobných obrazů konstruovali zastřešující definici evangelického umění jen obtížně. Evangelictví je zde teoretickým zdůvodněním pro obrat ke všední skutečnosti a odmítnutí tradičních podob náboženského obrazu. Pozorovateli stojícímu mimo evangelický diskurz se však taková teorie neprojeví navenek. Platí zde podobné zákonitosti jako ve *Světě umění* Arthura Danta, kde „si člověk vůbec nemusí všimnout, že se pohybuje na půdě umění bez toho, že by mu to teorie sdělila.“<sup>143</sup> Dantovu otázku po podstatě soudobého umění jako takového je jen třeba převést na užší problematiku umění evangelického.

Tato charakteristika ovšem platí jen pro jednu z tváří evangelického umění. Zcela jinou výchozí pozici volí ve své volné tvorbě Daniel Balabán, který namísto zdrženlivosti intenzivně čerpá z tradiční křesťanské ikonografie. Materiálem pro další práci mu přitom jsou i evangelíky tabuizované výtvarné projevy katolické zbožnosti, včetně postav světců či mariánských obrazů. „Základním přístupem k tvorbě je u Daniela Balabána postmoderní metoda citací.“<sup>144</sup> Odstup, kterého si výtvarník může nadto vůči náboženskému obrazu dopřát ze svého stanoviska evangelíka, mu přitom dovoluje zacházet s těmito citacemi bez skrupulí a přetvářet původní motivy do bizarních, kontroverzních podob (obr. 20). Vzhledem k pluralitě možných výkladů, které postmoderní přístup umožňuje, musí autor počítat i s tím, že divák může jeho dílo pochopit jako ironický výsměch katolické religiozity. A pokud v duchu postmoderny sáhneme pro oporu výkladu až hluboko do historie, můžeme v dějinách české reformace narazit na událost, kdy husité žádali po soše Krista, aby požehнала (nepřátelské) Míšní. „Když socha nesplnila to, co slíbvala – tedy že plně zastoupí živého Ježíše – byla posměšně svržena dolů a zničena.“<sup>145</sup> Uvádět tuto událost do souvislosti s Balabánem znamená být možná vyhocenější než sám autor. Odborné studie se shodnou, že se výtvarník navrácí k tradičním ikonografickým schémátům nikoliv proto, aby je odmítl a zrušil, ale aby z nich něco nového vytěžil. Ševčíkovi dokonce tvrdí, že „Balabán zachraňuje něco z podstaty“.<sup>146</sup> Pokud ale »zachraňované« motivy vyžadují natolik radikální zásahy, aby ještě mohly něco sdělit, pak takový postup svědčí o ztrátě jakékoliv víry v jejich další platnost v našem světě: motivy stejně jako pro husity a jiné reformátory »neplní, co slibují«. Balabán samozřejmě nepotřebuje být evangelíkem, aby došel k tomuto závěru. Ačkoliv na rozdíl od Střížka pracuje s náboženskou tematikou, jeho obrazy bychom jen podle vnějších znaků také těžko označili za evangelické. Důležité ale je, jak »fungují« vůči divákovi. Narušení tradičních schémat nutí hledat nové možnosti výkladu. Dle Edith Jeřábkové „právě kontinuální interpretace, snaha o výklad, je základní metodologický přístup ke klíčovým problémům obou Balabánových světů – Písma i umění.“<sup>147</sup> Balabán zdůrazňuje svá evangelická východiska,

<sup>143</sup> DANTO, Arthur. Svět umění. *Aluze: revue pro literaturu, filozofii a jiné*. 2009, č. 1, s. 67.

<sup>144</sup> BALABÁN, Daniel; ŠEVČÍKOVÁ, Jana; ŠEVČÍK, Jiří. *Daniel Balabán: Obrazy, objekty*. Op. cit., s. [3].

<sup>145</sup> HORNÍČKOVÁ, Kateřina; ŠRONĚK, Michal (eds.). *Umění české reformace: (1380–1620)*. Op. cit., s. 69.

<sup>146</sup> ŠEVČÍKOVÁ, Jana; ŠEVČÍK, Jiří. *Heretické obrazy Daniela Balabána*. Op. cit., s. 5.

<sup>147</sup> BALABÁN, Daniel. *Zpráva 2013 = report 2013*. Op. cit.

o programovou tvorbu »evangelického umění« se však nesnaží. Obrazová aplikace jednoho z těchto východisek – důrazu na exegezi, která nechce ustrnout v dogmatech – se ovšem jeví být vážným kandidátem na obecnější rys evangelického výtvarnictví.

### Malba v Miroslavi jako »otevřené dílo«

Také Zejfartova malba v Miroslavi ponouká diváka k určité myšlenkové aktivitě. Nevychází z žádných ikonografických schémat, která by byla spojena se samozřejmým výkladem. Nahromaděná zobrazení keře, skály, slunce, ptactva a klasů vzbuzují neodbytnou otázku po významu této nesourodé směsice. Rozpoznat v ní podobenství o rozséváči musí už divák sám. Výjev není oproti evangelickému zvyku doplněn (a vysvětlen) textem, ale jen nenápadnou značkou odkazující na příslušné biblické verše. Ačkoliv se evangelíci rádi pochlubí písmáckou tradicí, přece jen Zejfart jistě nepočítal s tím, že běžnému návštěvníkovi bohoslužeb při pohledu na čísla veršů ihned vytane na mysli správná biblická pasáž. Řešení nakonec není pro diváka znalého evangelií až tak složité – přesto je zde přítomný moment hádanky, jakési nesamozřejmosti.

Hádankovitost Zejfartovy malby dokonce ve sboru vzbudila určité kontroverze. Díky zvláště svědomité zapisovatelce, která v době realizace malby pořizovala záznamy ze schůzek staršovstva, máme k dispozici velmi podrobné údaje o průběhu debaty nad hotovým dílem. Byly vznášeny námitky jako: „Malba v homoli nad kazatelnou neměla být, není jasná, normální člověk jí nerozumí, nic mu neříká.“<sup>148</sup> Nebo o námětu: „Nikdo to nemůže poznat.“<sup>149</sup> Další komentáře vyjadřovaly spíš údiv nad jeho nezvyklým zpracováním: „Byl jsem překvapen, že i takovýmhle způsobem je možné namalovat podobenství o rozséváči.“<sup>150</sup> V diskuzi ovšem převládaly příznivé reakce, které malbu vyzdvihovaly jako užitečnou pobídku k zamyšlení: „Výklad br. far. Zejfarta k malbě je tak jasný, že o tom můžeme padesát let přemýšlet.“<sup>151</sup> Pozitivní ohlasy shrnul na konci debaty tehdejší farář: „Je otázka [...], čemu slouží obrazy v kostele. Tento nás bude provokovat k přemýšlení ještě za rok.“<sup>152</sup>

Strojopis zmíněného Zejfartova »výkladu« je dodnes umístěn v kostele poblíž vchodu; jde spíše o drobný, nepřiliš nápadný lístek, kterého si nový návštěvník každopádně všimne později než samotné malby – efekt hádanky tedy není narušen. Zájemci zaujatému malbou se pak nabízí doplňující slova autora: „Zobrazené podobenství nám klade závažné otázky: Jsi cestou, s níž hned po rozsévání ten zlý jako temný pták semeno slova odstraní? Jsi skalou? Která dává vzrůst jen na chvíli, ale pod výhni zkoušek nechává rostlinu odumřít? Jsi keřem, který udusí slovo milováním časného pohodlí a blahobytu? Jsi konečně dobrou půdou, která dává podle míry víry vyrůstat slovu i kvést a zrát až k plnosti plodů?“<sup>153</sup>

»Výklad« tedy není objasněním nějakého jednoznačného významu, ale ústí v další otázky. Zejfartovy teoretické texty, hlásající nezávislost křesťanského umělce na tradičních

<sup>148</sup> AF FS ČCE Miroslav. *Zápisy staršovstva 1972-1982*, zápis ze 13. 9. 1976, s. 181.

<sup>149</sup> Tamtéž.

<sup>150</sup> Tamtéž.

<sup>151</sup> Tamtéž.

<sup>152</sup> Tamtéž, s. 182.

<sup>153</sup> Jiří Zejfart: *K malbě kostela* (strojopis, evangelický kostel v Miroslavi).

ikonografických schématech, předpokládají ze strany křesťanského diváka individuální interpretaci, nezávislou na předem připravených výkladech. „Je to vždy konkrétní vztah konkrétního člověka, vázaný na zcela určitá umělecká díla nebo otázky umění a každý z nás je zcela osobně odpovědný za své setkání s uměním.“<sup>154</sup> Spolehlivým měřítkem pro posuzování umění je křesťanovi jediné víra, která mu dává určitý nadhled, ale taky možnost vyvodit z vybraného díla důsledky pro svůj osobní život – proto je zde opět akcentována »odpovědnost«. Zejfart volá „k svobodě podívat se mu rovně do očí a zpříma i tenkrát, když nás obviňuje a volá k pořádku.“<sup>155</sup>

Také otázky v Zejfartově »výkladu« malby v Miroslavi vyžadují od každého individuální odpověď. Nutným předpokladem je k tomu aktivní zapojení diváka. Bez jeho spoluúčasti je dílo vlastně neúplné, zbude jen otázka visící ve vzduchu. Zejfartova východiska, publikovaná již v padesátých letech, se v mnohém dobře snesou s koncepcí »otevřeného díla«, jak ji začátkem šedesátých let formuloval Umberto Eco. Dílo poskytuje divákovi podněty k neuzavřenému množství různých interpretací, které se ale pohybují ve vymezených mantinelech. „L'autore offre insomma al fruitore un'opera da finire: non sa esattamente in qual modo l'opera potrà essere portata a termine, sarà pur sempre la sua opera, non un'altra, e che alla fine del dialogo interpretativo si sarà concretata una forma che è la sua forma, anche se organizzata da un altro in un modo che egli non poteva completamente prevedere [...]“<sup>156</sup> Zejfart se od Eca odlišuje zejména důrazem na praktické vyústění tohoto interpretačního procesu.

Na rozdíl od Rolanda Barthesa, který vyhlásil *Smrt autora* ve prospěch interpreta, jej ale s Ecem spojuje docenění autorovy role. „Je-li víra darem Božího setkání s člověkem, pak umění je darem setkání člověka s člověkem v jeho tvorbě a skrze ni.“<sup>157</sup> Malba v Miroslavi nastoluje čistě horizontální poměr autora a diváka, kde autor vybízí k zamyšlení nad působností Slova (řeceno Ecovou terminologií zve diváka ke spolupráci uvnitř daného »pole vztahů«) a divák pro sebe vyvozuje důsledky. Námětem je přitom obrazový přepis biblického úryvku – cílem však není podat divákovi výklad, ale pobídnout jej k samostatnému výkladu, a to nejen tohoto podobenství, ale Písma obecně. Takové horizontální pojetí poměru autora a diváka ovšem vylučuje jakýkoliv vertikální rozměr. Jak Zejfart opakovaně zdůrazňuje, člověk se přibližuje Bohu vírou a umění nemůže do tohoto vztahu zasahovat. V takovém pojetí je naprosto vyloučené, aby se někdo prostřednictvím obrazu upínal ke Kristu. Obraz je pouhou pobídkou ke správné recepci Slova – a co se pak s věřícím děje dál, to už není záležitostí umění.

## Závěr

Podobenství o rozsévači je ikonografický motiv typicky užívaný na kazatelkách.<sup>158</sup> Také malba v Miroslavi je přidružená ke kazatelně. Ačkoliv evangelíci vůbec neoperují s pojmem liturgického umění, malba zde paradoxně takovou úlohu do jisté míry plní, neboť je začleněna

<sup>154</sup> ZEJFART, Jiří. Víra a umění, jejich harmonie a napětí. Op. cit., s. 55.

<sup>155</sup> ZEJFART, Jiří. Co má křesťan z umění? Op. cit., s. 216.

<sup>156</sup> ECO, Umberto. Opera aperta. 6 ed. Milano : Tascabili Bompiani, 2004, 58-59.

<sup>157</sup> ZEJFART, Jiří. Víra a umění, jejich harmonie a napětí. Op. cit., s. 54.

<sup>158</sup> ROYT, Jan. *Slovník biblické ikonografie*. Op. cit., s. 236.

do bohoslužebného provozu. Ústředním bodem bohoslužeb je kázání, které má také čistě horizontální zacílení od kazatele k posluchači. Malba nad kazatelnou je pak podpůrným prostředkem pro službu Slova. Východiska švýcarské reformace, která se v bohoslužbě projevují nejvýrazněji, jsou samozřejmě narušena už tím, že se malba nachází v kostele. Revidovanému kalvínskému pojetí ale konvenuje důraz na exegezi, vyloučení všech snah o navázání přímého vztahu k Bohu pomocí výtvarných prostředků a omezení se na profánní skutečnost jak v oblasti námětu, tak i působnosti díla. Není jistě náhoda, že místo samotného Krista je vyobrazeno pouze podobenství, které Kristus v evangeliu vypráví. Podobný postup volí i Barbora Veselá na čelní stěně modlitebny ve Valašském Meziříčí (obr. 21), kde znázorňuje hned pět biblických podobenství: „O deseti družičkách, o perle, o rozsévači, o hořčičném zrně, o hostině.“<sup>159</sup> Tematizován zde není samotný Kristus, a nevzniká tudíž žádný zásadní teologický problém. Tématem je pouze Písmo a jeho obrazový přepis je vlastně pobídkou k jeho recepci. Obraz přebírá funkci nástěnného textu, jak o ní byla řeč v předchozí kapitole, a to se všemi důsledky. Zejfartovo zpracování podobenství o rozsévači je teologicky podloženým příkladem takového postupu.

---

<sup>159</sup> ŽENATÁ, Daniela. Člověk má být bystrý, nachystaný slyšet: rozhovor s Barbarou Veselou. *Český bratr: evangelický měsíčník*. 2010, č. 10, s. 14.

## Barbora Veselá: reliéf s motivem podobenství o hořčičném zrně v Prostějově. Bohoslužebné shromáždění jako výtvarné téma.

V předchozím textu jsme si povšimli uhříněveské mozaiky Marie Jiříčkové jakožto díla, které denotuje velikonoční kérygma, a má tedy určitý zvěstovatelský rozměr. Zároveň jsme se ale zabývali specifickým interpretačním kontextem, který v evangelickém prostředí vybízí ke vztažení exemplifikačního rozměru mozaiky spíše na příjemce této zvěsti než na její obsah. Teoreticky nám důvody takového přístupu osvětlil Jiří Zejfart, jenž namísto výtvarného tlumočení kérygmatu volí raději tematizaci vnitřní situace diváka. Malba v Miroslavi je příkladem díla, které diváka vybízí k aktivní spoluúčasti a ponouká ho k vlastním exegetickým výkonům. Nyní se dostáváme k interiérové realizaci, která zachází ještě dál: tematizuje bohoslužebnému shromáždění před očima význam jeho vlastní pospolitě přítomnosti. Jde o reliéf s motivem stromu (obr. 22), doprovázený nástěnným úryvkem biblického podobenství (obr. 23): „[Boží království] je jako hořčičné zrnko, které člověk zasel do své zahrady; vyrostlo, je z něho strom a ptáci se uhníždili v jeho větvích.“<sup>160</sup> Oba prvky najdeme v interiéru modlitebny v Prostějově. Podepírají její výtvarnou koncepci, vzešlou z návrhu Barbory Veselé (1956), v současnosti asi nejžádanější autorky evangelických bohoslužebných interiérů. Dle jejích návrhů prošly úpravou například také kostely a modlitebny v Herlíkovicích, Horní Krupé, Kolíně, Poděbradech či Valašském Meziříčí.

### Okolnosti vzniku díla

Proměnu prostějovské modlitebny si zčásti vynutily praktické požadavky na výměnu topných těles a rozvodů. Po změně volalo také nedostatečné osvětlení sálu. Hlavní důvod však přesto vězel v nutkání vtisknout interiéru, upravenému naposledy svépomocí za dob normalizace, novou podobu. Pro získání určitější představy, jak by mělo nové řešení sálu vypadat, vyhlásilo staršovstvo nejprve v únoru 2002 sbírku návrhů.<sup>161</sup> Nad došlými podněty pak v březnu uspořádalo schůzi, jež měla vyústit v jednotné stanovisko. Navrhovatelé se shodovali v názoru, že „sál by měl působit světlým, vzdušným dojmem,“ měla by mu vévodit „čistota, modernější vzhled.“<sup>162</sup> Převažovaly myšlenky na uvolnění prostoru, odstranění nesourodých doplňků a celkové sjednocení interiérových prvků. Názory na podobu čelní stěny, kterou měl zdobit vhodný symbol, se různily. Staršovstvo zdůraznilo nutnost „dosáhnout široké shody, co považujeme pro nás za výstižné a je srozumitelné nově příchozím.“<sup>163</sup> Pro návrh celkové koncepce mělo být dle staršovstva rozhodující, zda „odpovídá tomu, že se scházíme k slyšení slova Božího a okolo stolu Páně.“<sup>164</sup> Debata vyústila v usnesení odstranit nadbytečný mobiliář pro uvolnění prostoru a zbavit se obrazů a poliček s květinami pro jeho optické vyčištění. Tímto rozhodnutím se sbor ostatně znovu přiklonil k původní koncepci stavby pocházející z 20. let, postavené dle návrhu Bohumíra

<sup>160</sup> Lukáš 13,19.

<sup>161</sup> Farní sbor Českobratrské církve evangelické v Prostějově, archivní fond (dále AF FS ČCE v Prostějově). Kniha zápisů ze zasedání staršovstva, zápis ze 4. 2. 2002.

<sup>162</sup> AF FS ČCE v Prostějově, složka Oprava modlitebny, *Návrhy na úpravy sborového sálu*, 4. 3. 2002.

<sup>163</sup> Tamtéž.

<sup>164</sup> Tamtéž.



Kozáka ve stylu moderního purismu.<sup>165</sup> Na čelní stěnu sálu bylo rozhodnuto „umístit jasný, srozumitelný symbol – spíše obecně křesťanský (biblický) než konfesijní.“<sup>166</sup>

S těmito požadavky sbor oslovil Barboru Veselou, pro niž při volbě vhodného výtvarníka svědčily přátelské vztahy s tehdejšími prostějovskými faráři Petrem Pivoňkou.<sup>167</sup> Už v dubnu sbor obdržel výtvarný návrh (obr. 24) a staršovstvo jej bez výhrad přijalo. Kromě vzniku dominantního reliéfu na čelní stěně tak přistoupilo na vskutku komplexní proměnu celého interiéru. Z návrhu vzešly nové truhlářské výrobky: skříňky a police u vchodu, nástěnky, tabule na čísla písní a čtecí pult. Starší stůl Páně byl nově obložen dřevěnými segmenty. Redukci původního mobiliáře přečkaly pouze lavice, jejichž počet byl ale pro uvolnění prostoru snížen. Stěnám autorka přiřkla bílou a šedo zelenou barvu v povrchové úpravě »benátského štuk«. Stropní trámy nechala obložit sádkartonovými, bíle natřenými oblouky. Kromě rozmístění nových svítidel patřily k jejímu návrhu také vitráže, které ovšem pro nedostatek financí nakonec zůstaly jen na kartónech (obr. 25 a 26).

Linie nerealizovaných vitráží by spolu s reliéfem na čelní stěně, motivem na přední části stolu Páně a oblými stropními žebry, připomínajícími klenbu převislých větví, tvořily jediný celek, evokující představu vzrostlé vegetace. Efekt se ovšem pojí s biblickým pozadím celkové koncepce. Už výtvarný návrh počítá s nástěnným textem podobenství o hořčičném zrně. Vitrážové kartóny navíc v poznámce na okraji nesou odkaz k veršům Mk 4,26-29, čili k příbuznému podobenství, založenému rovněž na obrazech růstu. Biblický výklad, kterým se budeme zanedlouho zabývat, má tudíž oporu v přípravných materiálech.

Práce na proměně interiéru probíhaly na etapy od září 2002. Truhlářské výrobky byly zhotoveny do konce roku. Topenářské, elektrikářské, zednické a malířské práce byly dokončeny během března 2003. V dubnu pak Barbora Veselá vlastnoručně zhotovila reliéf, »benátský štuk« a nástěnný text.<sup>168</sup> Slavnostní otevření sálu proběhlo 15. 6. 2003.<sup>169</sup>

## Posvátné a profánní v evangelických modlitebnách

Usnesení prostějovského staršovstva, očekávajícího »srozumitelnost« symbolu na čelní stěně nově řešené modlitebny, vychází vstříc obvyklému rázu evangelických bohoslužeb. Jejich podoba vyvěrá z reformované tradice. *Agenda Českobratrské církve evangelické* sice v roli bohoslužebné příručky nabízí k výběru i jiné varianty – kromě těch ekumenicky laděných obsahuje také formulář vycházející z luterské tradice. Výslovně však přitom uvádí, že živá návaznost na luterskou liturgii je v současnosti záležitostí hrstky sborů.<sup>170</sup> Relikty luterských obřadů přežívají v podobě krátkých zpívaných pasáží zejména ve valašských sborech a jako

<sup>165</sup> NEŠPOR, Zdeněk R. *Encyklopedie moderních evangelických (a starokatolických) kostelů Čech, Moravy a českého Slezska*, s. 388.

<sup>166</sup> AF FS ČCE v Prostějově, složka Oprava modlitebny, *Stanovisko přijaté při schůzi staršovstva* 4. 3. 2002.

<sup>167</sup> Jan Jun (současný farář v Prostějově), osobní sdělení (dne 11. 3. 2014 v Prostějově).

<sup>168</sup> AF FS ČCE v Prostějově, složka Oprava modlitebny, *Smlouva o dílo* s Barborou Veselou ze dne 30. 3. 2003.

<sup>169</sup> AF FS ČCE v Prostějově, *Knihy zápisů ze zasedání staršovstva*, zápis z 6. 6. 2003.

<sup>170</sup> *Agenda Českobratrské církve evangelické: bohoslužebná kniha: díl první*. 1. vyd. Praha: Synodní rada Českobratrské církve evangelické, 1983, s. 14.

jistá rarita a polozapomenuté dědictví církve jsou dnes předmětem výzkumů.<sup>171</sup> Převládající praxe však jednoznačně navazuje na charakter bohoslužebného života někdejších reformovaných sborů. Povaha evangelických bohoslužeb se výrazně promítá do vzhledu modliteben, a nepřímou jsme se jí tak zabývali v celém dosavadním textu. Nese se ve znamení nám již dobře známých tendencí – strohé důstojnosti, zdrženlivosti vůči vnějším projevům zbožnosti a péče o ryzí zvěstování Slova. Jednoduché liturgické prvky jsou uspořádány do přehledného celku. Mezi čtením z Písma, modlitbami faráře či presbyterů a sborovým zpěvem nezbyvá místo pro květnaté ceremonie. Svátosti se vysluhují výjimečně, nikdy však nechybí kázání jakožto přístupný výklad předcházející biblické pasáže. Racionální výstavbě bohoslužebného pořadu každopádně náleží atribut »srozumitelnosti«.

Připomeňme si v této souvislosti Zdeňka Neubauera a jeho slova o posvátných prostorách změněných v »přednáškové síně«. Mohli bychom jistě namítnout, že i prosté reformované bohoslužby mohou mít navýsost slavnostní charakter. Asi bychom ale zaváhali před jejich usouvztahněním s kategorií »posvátna«. Viděli jsme, že evangelíkům zdaleka není cizí tematizace transcendentních kategorií pomocí prázdnoty a záměrně zdůrazněného nedostatku. S luteránským teologem Rudolfem Ottem, průkopníkem badatelského zájmu o »posvátno« jako základní náboženskou zkušenost, se dodnes shodnou v jeho negativním vymezení transcendence jakožto něčeho »zcela jiného«<sup>172</sup>. Nepřítakají ale způsobu, jakým z pozic liberální teologie akcentuje prožitek z napětí mezi »bázní a úžasem« (mysterium tremendum et fascinans). Otto vyzdvihuje nutnost nepřekrýt iracionální podstatu náboženského kultu racionálními prvky vyšší náboženské kultury. Z toho důvodu oceňuje také luterskou liturgii: „I to spojení zbylých kousků mše v luterském obřadu, právě proto, že v něm není mnoho pojmového uspořádání a řádu, nese v sobě mnohem větší náboženský náboj než osnovy nejnovějších praktiků vybudované a zkomponované podle racionálně uspořádaných schémat [...]“<sup>173</sup> »Posvátno« může v Ottově pojetí nalézat i cílené prostředky ke svému vyjádření: „Přímé prostředky mají umělci u nás na Západě jen dva. A ty jsou do značné míry negativní. Je to *tma* a *mlčení*. Tma musí být taková, aby ji její protipól zrušil a zároveň ještě zvýraznil; a taková, jako by chtěla pohltit i zbytky jasu. Teprve přítmí je »mystické«. A dojem z něho je dokonalý, když se spojí s pomocným momentem »vznešenosti«.“<sup>174</sup> Těžko bychom v evangelické modlitebně narazili na návštěvníka, kterého by zjevně přemáhalo zakoušené mystérium. Podobně vzácnými úkazy jsou ale popravdě i jedinci setrvávající v tiché, osobní modlitbě. Nezní-li shromážděním Slovo, postrádají evangelické bohoslužby de facto smysl – moment mlčení tedy odpadá. Namísto temnoty, jak už víme, slouží k naznačení transcendence prázdňový, avšak světlý prostor zdobený denotativními symboly. Ty ovšem působí spíše na vnímatelovo myšlení než na jeho prožitky. Křesťan kalvinistického ražení si jistě rád nechá pomoci »negativních« výrazových prostředků připomenout radikální boží »jinakost«, již nelze připodobnit žádným vnějším znamením – aby se ovšem tím spíše soustředil na vymezenou oblast profánní skutečnosti,

---

<sup>171</sup> BAŤOVÁ, Eliška. Protestantská liturgie jako otevřená otázka: hledání liturgické praxe. *Český bratr: evangelický měsíčník*. 2012, č. 1, s. 30-31.

<sup>172</sup> OTTO, Rudolf. *Posvátno: iracionalita v ideji božství a její poměr k racionalitě*. Vyd. 1. Praha: Vyšehrad, 1998, s. 36-40.

<sup>173</sup> Tamtéž, s. 72.

<sup>174</sup> Tamtéž, s. 74.

kteřá mu náleží. A to i během bohoslužeb, konaných shromážděním obyčejných lidí a odehrávajících se v obyčejných prostorách, nikterak vydělených z okolního světa. Není jasné, jestli měla kunsthistorička Blanka Altová na mysli Rudolfa Otta při psaní následujících slov, nicméně její charakteristika bohoslužebných shromaždišť výborně doplňuje dosavadní závěry: „Důležitou roli v evangelické sakrální architektuře má sjednocení prostoru a jeho naplnění světlem (nikoli mystickým přítmím). Smysl evangelických bohoslužebných staveb se naplňuje přítomností sboru, proto je více pozornosti věnováno uspořádání lodi a empor tak, aby byl prostor sjednocený a všichni v něm dobře slyšeli Slovo boží a byli rovnoměrně obdařeni vstupujícím světlem.“<sup>175</sup> Kromě alegorických významů, jež přirozeně asociuje spojení Slova a světla, vybízí takové prostředí každopádně spíše k rozumové exegezi biblických pasáží, objasňovaných nadto kázáním, a k hledání spojnic se všedním životem, než k hlubinnému pohroužení do symboliky liturgických úkonů. Požadavky prostějovského staršovstva na »srozumitelnost« symbolu na čelní stěně, ale také celkovou »světlost« a »vzdušnost« prostory, v níž se sbor setkává k »slyšení slova Božího«, naprosto odpovídají těmto obecně evangelickým tendencím.

V teologické rovině není na reformovaných modlitebnách nic posvátného a praxe se tomu zdá odpovídat. Přesto ale nemůžeme být s kategorií »posvátna« tak rychle hotovi. Podle religionisty Mircey Eliadeho, rozvíjejícího Ottovy závěry, se ani programově sekulárnímu jedinci nedaří zcela desakralizovat svět, v němž žije.<sup>176</sup> Tím méně se zdá být z této perspektivy možné, aby se nábožensky založený návštěvník evangelických bohoslužeb mohl z vlastního úhlu pohledu udržet ve zcela profánním modu existence. »Posvátný« rozměr může mít samozřejmě i prostředí reformované modlitebny – je jen otázka, jak jej legitimně uchopit.

Už v závěru kapitoly o interiéru kostela ve Sněžném jsme se dotkli skutečnosti, že Boží přítomnost evangelíci vyhlížejí skrze shromážděné společenství. Zvláště to platí pro Večeři Páně, která je v reformovaném pojetí přes Kristovu reálnou přítomnost ve svátosti především připomínkou jeho oběti. A protože Kristova přítomnost není vázána na »živly« chleba a vína, vyniká až ikonický význam přijímajícího svátostného shromáždění – reformovaná tradice v něm dokonce spatřuje »viditelné Slovo«.<sup>177</sup> Také v rámci běžných bohoslužeb ale platí, že naplnění »reformované prázdnoty« je těžko myslitelné bez předchozího naplnění kostela věřícími. Následující slova, která Blanka Altová adresuje funkcionalistickým evangelickým kostelům, platí každopádně i pro kostely a modlitebny ostatních dekád: „Posvátno do nich vstupuje a odchází spolu s lidmi.“<sup>178</sup>

## Strom jako symbol Slova i církve

Obraz rostoucího společenství, naplňujícího bohoslužebnou prostoru, stál také v ideovém pozadí vzniku prostějovského reliéfu, jak je aspoň autorka podhaluje v rozhovoru pro *Českého bratra*. Zvláštním způsobem přitom propojuje inspiraci sociálním, ale i čistě materiálním prostředím sborového života v Prostějově: „Je to tam hodně zelené. Tam

<sup>175</sup> ALTOVÁ, Blanka. Možnosti studia evangelické sakrální architektury. *Lidé města: revue pro etologii, antropologii a etologii komunikace*. 2009, č. 3, s. 509.

<sup>176</sup> ELIADE, Mircea. *Posvátné a profánní*. 1. vyd. Praha: Česká křesťanská akademie, 1994, s. 18-19, 140-149.

<sup>177</sup> *Agenda Českobratrské církve evangelické*. Op. cit., s. 25.

<sup>178</sup> ALTOVÁ, Blanka. Možnosti studia evangelické sakrální architektury. Op. cit., s. 548.

z rozhovoru s farářem vyplynulo, že když přišel do sboru, bylo málo lidí, prostředí jakési neradostné. A pak se to začalo probouzet, začali chodit zpěváci, často lidé mimo sbor, kteří teď občas přijdou na bohoslužby. Najednou cosi rozkvétá. Z toho vznikl nápad se stromem.“<sup>179</sup>

Symbolika církve založená na »vegetativních« biblických podobenstvích je v ČCE běžná. K mnoha podobenstvím odkazují časté motivy vinné révy – například v Bohuticích (obr. 27) připomíná Jiří Zejfart sborovému společenství, že jako pomyslná ratolest náleží spolu s ostatními »výhonky« církve ke Kristu, »pravému vinnému kmeni« (J 15,1-8). Evangelíci se, slovy Apoštolského vyznání víry, samozřejmě cítí být součástí »svaté církve obecné«. Její obraz v podobě Kristova těla se však v protestantském pojetí nestřetává se situací rozděleného křesťanstva. Zejména se pak neváže na jakékoliv instituční a hierarchizované církevní struktury. Reformovaná tradice vidí církve jednoduše všude tam, „kde se zvěstuje jeho evangelium, kde se slaví svátosti v jeho jménu a kde se poslušně následuje jeho příklad.“<sup>180</sup> Z tohoto pojetí vychází například esej faráře Lud'ka Rejchrt, domáhající se naší pozornosti zvláště díky doprovodné montáži fotografa Jana Šplíchala (1929) s motivem stromu (obr. 28). Rejchrt upozorňuje, že „každý křesťanský sbor zviditelňuje církve jako tělo Kristovo.“<sup>181</sup> Kromě vysluhování svátostí, považovaného už luterskou reformací za podstatný vnější znak církve,<sup>182</sup> a vzájemnosti pospolitého života, vyžadované nadto reformací kalvínskou,<sup>183</sup> vidí ovšem Rejchrt toto »zviditelnění« v ústředním, kazatelském důrazu evangelické bohoslužebné praxe, neboť „církve vždycky znovu vzniká tam, kde je zvěstován Ukřižovaný jako Pán, kde zní vyhlášení jeho svrchovanosti nad každým člověkem, což je vlastní podstatou křesťanského kázání.“<sup>184</sup> Myšlenkovou souvislost textu se Šplíchalovou fotomontáží objasňuje Rejchrt – tak jako v případě ostatních esejů z téže sbírky, doprovázených fotografiemi stejného autora – zvláštním komentářem: „Mohutná silueta [...] stromu budí respekt, obdiv i pocit bezpečí. Pod mocnou ochranou stojí boží lid. Avšak tento strom není součástí zahrádky církve a nedá se ohýbat podle lidského vkusu, neboť Slovo je nad církví.“<sup>185</sup> Symbol stromu se ovšem v takovém interpretačním kontextu nestává katolickým obrazem církve jakožto »všeobecné svátosti spásy«<sup>186</sup>. Je jednoduše obrazem na církvi nezávislého Slova, k němuž se věřící upínají, jehož naplnění vyhlížejí ve svých bohoslužebných shromážděních a skrze které se v pospolitosti teprve stávají církví.

Prostějovský reliéf odkazuje, byť dosti nenápadně, ke Kristu, vtělenému Slovu: svislé a vodorovné linie vytvářejí v organických tvarech stromu motiv kříže. Nástěnný biblický verš v bočním výklenku jej nadto spojuje s podobenstvím Božího království, jádrem Kristovy

<sup>179</sup> ŽENATÁ, Daniela. Člověk má být bystrý, nachystaný slyšet: rozhovor s Barborou Veselou, s. 14.

<sup>180</sup> HÁJEK, Miloslav. *Evangelický katechismus* 88. 1. vyd. Praha: Ústřední církevní nakladatelství, 1989, s. 39.

<sup>181</sup> REJCHRT, Luděk. *Na úpatí hory: 26 esejů o biblických pojmech*. 2. vyd. Praha: Ústřední církevní nakladatelství, 1990, s. 147.

<sup>182</sup> Augsburské vyznání. In: ŘÍČAN, Rudolf (ed.). *Čtyři vyznání: vyznání augsburské, bratrské, helvetské a české: se čtyřmi vyznáními staré církve a se čtyřmi články pražskými*. V Praze: Komenského evangelická fakulta bohoslovecká, 1951, čl. VII.

<sup>183</sup> Helvetská konfese. Op. cit., čl. XVII., 10.

<sup>184</sup> REJCHRT, Luděk. *Na úpatí hory*. Op. cit., s. 145.

<sup>185</sup> Tamtéž, s. 155.

<sup>186</sup> *Katechismus katolické církve*. Op. cit., s. 208 (čl. 774-776).

zvěsti. Reliéf je tedy – v souladu s požadavky staršovstva – každopádně srozumitelným symbolem evangelia. Interiér měl však dle požadavků zohlednit i situaci společenství, které se kolem evangelia schází. Vícekrát jsme viděli, že právě naplnění prostoru lidmi se může v evangelickém prostředí pojit s prožitkem »posvátna«. Ten se ovšem v reformovaném pojetí nemůže vázat na žádný bohoslužebný úkon,<sup>187</sup> ale pouze na rezonanci Slova – ať už hlásaného, nebo »viditelného« skrze eucharistické shromáždění. Poznámka Barbory Veselé o »rozkvétajícím« společenství přitom naznačuje, že podobenství o hořčičném zrně zde rozhodně není ztvárněno bez cíleného vztahu ke shromáždění, kterého je ovšem pro rezonanci Slova nezbytně zapotřebí.

Jeho jasnému znění má interiér dle autorky napomáhat také barevným laděním. Oproti hřejivým a uklidňujícím barvám Veselá obecně preferuje spíše chladnější a »vážnější« odstíny (zde bílá a šedo zelená), které lépe odpovídají funkci bohoslužebné prostory: „Člověk má být bystrý, nachystaný slyšet. S očima, ušima, duší i srdcem otevřeným. A tomu poklidné barvy nemůžou pomoci.“<sup>188</sup> Otevřenost vůči Slovu však koncepce prostějovské modlitebny nadto naznačuje zvláštním iluzivním prvkem. Oblé křivky stropních žeber nejenže navazují na organické tvary reliéfu a zamýšlených vitráží. Rozkošatělá koruna stromu tak není tímto přechodem utřata, ale vypíná se jakoby vzhůru, mimo dohled diváka. Prostor tak zdánlivě nabývá vertikálního rozměru. Strom, který »přerůstá« viditelnou prostoru modlitebny, je odkazem k podobenství Božího království, které sbor skrze zvěstování evangelia vyhlíží. Rejchrtova interpretace symboliky stromu jakožto Slova, jež je »nad církví« a ponouká k pomyslnému vzhlédnutí, přitom není v evangelickém kontextu nahodilá. Reformovaná tradice, která upozaduje soteriologickou roli církve a například i v eucharistii vidí především příležitost „pozvednout zrak ke Kristu,“<sup>189</sup> podobné významy předznamenává. Lze uvést například konferenční příspěvek faráře Josefa Veselého, určený českobratrským kazatelům srotivším se nad otázkou, jak autenticky předávat evangelijní zvěst: „Církev se [...] naučila číst a studovat svatá Písma a pochopila, že z nepatrného hořčičného zrna vzrostlý strom není obrazem dějinného vítězství církve, ten čtyřmetrový strom, poskytující život ve stínu, je naopak obrazem vítězství evangelia království Božího, jeho konečného naplnění, uskutečnění spásy, kterou Pán přislíbil nejprve těm, kdo mu důvěřují.“<sup>190</sup> Společné »hledění« vstříc naplňujícímu se evangeliu ovšem uděluje bohoslužebnému shromáždění eschatologický rozměr. V možnosti podtrhnout tento moment výtvarnou koncepcí modlitebny se výtvarníkovi nabízí příležitost k legitimnímu zacílení díla »vzhůru«, mimo profánní prostor bohoslužebného shromaždiště. Takový postup je však v evangelickém kontextu – jak napovídají naše předchozí zkušenosti – možný jen skrze tematizaci vnitřní situace diváctva. Výtvarné zpracování podobenství o hořčičném zrně se tak pro účastníky prostějovských bohoslužeb stává metaforou jejich vlastní pospolitě přítomnosti, která se nechává rozezvučet Slovem a otevírá se tak účasti na společenství jediné církve.

<sup>187</sup> HÁJEK, Miloslav. *Evangelický katechismus* 88. Op. cit., s. 44.

<sup>188</sup> ŽENATÁ, Daniela. Člověk má být bystrý, nachystaný slyšet: rozhovor s Barbarou Veselou, s. 13.

<sup>189</sup> FILIPI, Pavel. *Křesťanstvo: historie, statistika, charakteristika křesťanských církví*. Op. cit., s. 130.

<sup>190</sup> VESELÝ, Josef. Království Boží a řeč našeho kázání. *Protestant: nezávislý evangelický měsíčník*. 2007, č. 10, s. 5.

## Příroda jako (ne)vhodný námět

Jistě nás nepřekvapí, že se může v evangelickém prostředí i vegetace stát metaforou sborového společenství. Kromě společenského zázemí sboru bylo však autorce dle jejích vlastních slov inspirací také »zeleně« okolí modlitebny. Přesvědčili jsme se, že přírodní motivy mohou mít v modlitebnách dobré místo, pokud ztvárňují některé biblické podobenství. Pokud ale evangelíci vylučují z modliteben prvky, které by mohly připodobnit Boha »dílu lidských rukou«, je v jejich pojetí příroda – dílo Stvořitele – vhodnějším námětem k výzdobě bohoslužebných prostor? Ke kladné odpovědi by nás mohla přiklonit návštěva do zeleně zasazené modlitebny v Mikulůvce (obr. 29), jejíž čelní stěnu tvoří „unikátní vysoké okno za stolem Páně. Průhled do zahrady tak vytváří živý »oltářní obraz«.“<sup>191</sup> Zarazit by nás ale mohla *Teofanie* (obr. 30) sochaře Ivana Jilemnického (1944-2012), shlížející z kazatelského stupínku modlitebny v Hořicích. Jilemnický se nechal ve své tvorbě výrazně inspirovat přírodními tvary. Ve dřevě a pískovci často naznačoval amorfní procesy jako plynutí vody či vanutí větru. Velkolepější náměty, které fakticky nemůže obsáhnout žádná forma, nezaprou například v autorově podání *Bouře* (obr. 31) názvuky kantovského »vznešena«. Pokud je ale jako v Hořicích bouře zároveň teofanií, pak máme důvod zpozornět. Hledat ve stvoření otisk Stvořitele je totiž katolickou doménou: „Bůh hovoří k člověku skrze viditelné stvoření. Hmotný vesmír se představuje rozumu člověka, aby v něm četl stopy svého Stvořitele. Světlo a noc, vítr a oheň, voda a země, strom i ovoce mluví o Bohu a symbolizují zároveň jeho velikost i jeho blízkost.“<sup>192</sup> Reformovaná teologie, kladoucí mezi Boha a člověka nepřekročitelnou propast, může ale takovým závěrům přitakat jen obtížně. Josef Lukl Hromádka, významný evangelický teolog, jenž do českobratrského prostředí uvedl myšlení Karla Bartha, vyvozuje z této neshody nástin principů protestantské tvorby, které nás budou intenzivně zaměstnávat v následující kapitole. Umění, jež by skrze přirozené poznávací schopnosti člověka hledalo ve světě stopy Stvořitele, nalezne podle Hromádky především nepochopení ze strany protestantů: „Jen duše, raněná přímým povoláním Božím a přijímající milost odpuštění, tuší u víře původní řády a zákony Boží. Tyto řády ve světě jsou hříchem porušeny. Lze je pouze ve víře tušit. Ani nevznešenější tóny vesmírné harmonie a nejkrásnější formy umění nejsou po názoru reformačním přímým projevem nepřístupitelného, věčného světa.“<sup>193</sup> S podobnými východisky jsme se setkali už v teoretických textech Jiřího Zejfarta. Nad přetrváváním teologické rezervovanosti vůči přírodě si v nedávné době povzdechnul například Milan Balabán: „V pobarthovské teologii bývá na pozitivní funkci přírody jako zvěstovatelky hodně zapomínáno.“<sup>194</sup> Ve snaze o nápravu neváhá Balabán polemizovat ani se svým učitelem, slovnitým evangelickým biblistou Janem Hellerem. Jeho hlas je ovšem ojedinelý a ke katolickému pojetí má tak jako tak stále daleko. Mnoho věroučných opor k tematizaci přírody evangeličtí výtvarníci nemají. Není tedy zřejmě za těchto okolností náhoda, že pro hořickou *Teofanii*, dílo určené do bohoslužebného provozu, Jilemnický sice zvolil téma bouřkového mraku, obvyklé v jeho volné tvorbě, ale zasadil je do biblického

<sup>191</sup> KIRSCHNER, Jan. Evangelické Valašsko: toleranční modlitebna i moderní kostelík připomínají bohatý život v oblasti. *Český bratr: evangelický měsíčník*. 2013, č. 7+8, s. 52.

<sup>192</sup> *Katechismus katolické církve*. Op. cit., s. 303 (čl. 1147).

<sup>193</sup> HROMÁDKA, Josef Lukl. Umění v katolictví a protestantismu. *Křesťanská revue*. 1928-1929, roč. 2, s. 25.

<sup>194</sup> BALABÁN, Milan. Zvěstovatelská služba přírody. *Křesťanská revue*, 1992, roč. 59, č. 4, s. 79.

příběhu, v němž mrak skutečnou teofanii vlastně zakrývá. Desky desatera na vrcholu skulptury upomínají na události podle Ex 19-31, kdy Mojžíš před obdržáním desek prodléval s Hospodinem na Sinaji, zatímco lid mohl spatřit pouze bouřící oblak, přikrývající tuto schůzku. K textu desatera, obracejícímu se k lidem, odkazuje skulptura zřetelným figurativním prvkem, zatímco skrytého Boha zastupuje jen beztvary mrak. Ačkoliv tedy přírodní tvarosloví skrz naskrz prosycuje Jilemnického volnou tvorou, v případě hořické skulptury podepírá zcela bezproblémový námět.

Ani o prostějovském reliéfu se jistě nedá tvrdit, že by měl divákům před očima exemplifikovat přírodu jakožto stopu Stvořitele. Dílo je prvotně denotací konkrétního biblického úryvku. Teprve k jeho zpřítomnění je možné přizvat inspiraci zelenajícím se okolím modlitebny. Podobně interpretují evangelíci z Mělníka tapiserii s podobenstvím o zlých vinařích, visících v tamním bohoslužebném sále. Je dílem „Marie Jiříčkové, která tu mohla (biblicky přiměřeně) navázat na mělnickou vinařskou tradici.“<sup>195</sup> Zohlednění místních reálií může dopomoci k účinnější exemplifikaci bohoslužebného shromáždění jakožto příjemce Slova. Znamená to ale, že v prostějovském reliéfu nemůžeme jednoduše vidět také křesťanovu radost z rozkvétající přírody? Samozřejmě můžeme – co není na teologickém pořadu dne, nemusí být nutně vyloučeno ze života věřících. A zvláště úžas nad »zvěstovatelskou službou přírody«, jak o ní mluví Balabán, z něj lze odmyslet jen stěží. Ostatně protestantské duchovní písně, kterými do strohého prostředí reformovaných sborů proniká výraz procítěné zbožnosti, jsou přírody plné. *Evangelický zpěvník* je k tomuto ladění předurčen již jen přebásněním všech sto padesáti žalmů po vzoru (a na melodii) *Ženevského žaltáře*. Právě žalmy dává Balabán ostatním teologům za příklad biblicky tlumočeného „tryskání a prýštění“ zvěstovatelského hlasu přírody a poukazuje na skutečnost, že při jejich zpěvu „nemáme [...] špatné věroučné svědomí [...]“.<sup>196</sup> Chvalozpěv přírody pak zaznívá i z jiných písní: vedle nadnárodního protestantského evergreenu *Krásná je modrá obloha* nalezneme v *Evangelickém zpěvníku* některé až hymnické verše: „Když obloha zvoní a červánky žhnou a lesy, ach, voní a tajemně zvou – a vlnka si šeptá a rozkveté luh, kdo ještě se zeptá: co učinil Bůh?“<sup>197</sup> Jistě tedy nemusíme být ani při našem bádání nad evangelickým výtvarnictvím natolik skrupulózní, abychom si tu a tam nepovšimli náběhů k esteticky podnícené spiritualitě, která může (vzpomeňme na Boloma) »kráčet samostatně« i bez Písma či participujícího vnímatele. Upřít ji (byť i jen v interpretaci) prostějovskému evangelíkovi by byla vzhledem k dílu Barbory Veselé každopádně škoda.

## Závěr

Prostějovský reliéf se ovšem váže na evangelický bohoslužebný provoz, a takovou interpretaci mu proto můžeme přiřknout nikoliv ve druhém, ale spíše až ve třetím plánu. V tom prvním tradičně rozpoznáme biblickou referenci. Výtvarně lze v evangelickém prostředí exemplifikovat většinou jen profánní skutečnost, proto přichází ve druhém plánu na

<sup>195</sup> BROŽ, Miroslav. Sborový sál na Mělníku. *Český bratr: časopis Českobratrské církve evangelické*. 1987, roč. 63, č. 8, s. 128.

<sup>196</sup> BALABÁN, Milan. Zvěstovatelská služba přírody, s. 80.

<sup>197</sup> *Evangelický zpěvník*. 1. vyd. V Karlsruhe: Synodní rada českobratrské církve evangelické, 1979, s. 287 (píseň 179).

řadu zpřítomnění daného motivu-denotátu skrze pozemskou situaci diváka. Jiří Zejfart počítal v Miroslavi spíše s divákem-exegetem, Barbora Veselá předpokládá hlavně diváka zaujatého eschatologickým zacílením bohoslužeb. V příští kapitole se setkáme s interiérovou realizací, která se obrací k jednotlivci a akcentuje osobní, niternou zkušenost víry. Prostějovský reliéf však tematizuje celé společenství, které se stává církví.



## Zbyněk Honzal: mozaika s motivem milosrdného Samaritána v Jindřichově Hradci. Nepřímé zpodobení Krista.

Když jsme se v předchozí kapitole zabývali teologickým pojetím přírody a jejími uměleckými ohlasy v ČCE, došlo mezi jinými také na citáty z článku J. L. Hromádky *Umění v katolictví a protestantismu*, v němž autor přisuzuje katolickému umění snahu postihnout v řádu pozemského světa odlesk řádu světa božského a vydat se jen za pomoci svých přirozených poznávacích schopností na stupňovitou cestu od stvoření k Bohu. Byla řeč o tom, že v protestantství je takové pojetí z různých důvodů pochybné – barthián Hromádka vidí zejména problém propastné lidské hříšnosti, která Boha pozemskému světu nekonečně vzdaluje. Neprozkoumali jsme ale v úplnosti program, který v Hromádkově pojetí z uvedeného plyne pro evangelické umění: „Jen duše stále obviňovaná, kající a z odpuštění se radující rozumí božím řádu pravdy, zákona a milosti. Ale tento řád není protestantovi předmětem rozjímavého zření, měření a obdivu, nýbrž stálým předpokladem jeho pokání a radosti z odpuštění. Povaha, principy evangelického umění jsou docela odlišné od hieratického, liturgického umění katolického.“<sup>198</sup> Jakých konkrétních forem by principy takového umění měly nabývat, Hromádka ponechává k diskuzi s vědomím, že mnoho vhodných příkladů z dosavadní tvorby jmenovat nelze. Po publikování článku mělo uběhnout ještě několik desetiletí, než se vůbec začali objevovat první evangeličtí výtvarníci. Pokud se ale dnes rozhlédneme po oficiálním církevním umění, přece nakonec narazíme na interiérovou realizaci, která přes časový odstup vyrůstá z podobných východisek a mohla by být pozdní odpovědí na Hromádkův článek. Jde o mozaiku (obr. 31) s motivem biblického podobenství o milosrdném Samaritánovi (L 10,25-37), kterou nalezneme v evangelickém kostele v Jindřichově Hradci. Jejím autorem je farář a výtvarník Zbyněk Honzal (1925-2008).

### Okolnosti vzniku díla

Jindřichohradecká mozaika je ojedinělým příkladem interiérové realizace, kterou navrhl a vlastnoručně zhotovil místní farář pro vlastní sbor. U příležitosti sborového jubilea vzpomíná na Zbyňka Honzala tamní společenství ve výroční brožuře: „Jeho období je charakterizováno stavební činností, uplatněním výtvarného nadání a snahou o pastorační a evangelizační činnost, především mezi členy sboru (»vnitřní misii«).“<sup>199</sup> Stavební práce, které se nejprve týkaly úpravy farního bytu (1970) a renovace vnějšku budovy kostela a přilehlé fary (1972), pokračovaly v roce 1979 výměnou střešní krytiny a úpravou vnitřku kostela, v němž se nově objevila i naše titulní mozaika. Výtvarné aktivity Honzal velmi úzce propojoval se zmíněnou pastorační činností. „Farář svého výtvarného nadání využívá také při pravidelné tvorbě obrázků pro děti z Nedělní školy a svými obrázky obdarovává i farníky,“<sup>200</sup> vzpomíná výroční brožura. V jeho pozůstalosti se za těmito slovy skrývá obrovské množství drobných grafik, tvořených většinou jednoduchým, ornamentálně provedeným křesťanským

<sup>198</sup> HROMÁDKA, Josef Lukl. Umění v katolictví a protestantismu. *Křesťanská revue*. 1928, s. 25.

<sup>199</sup> BALCAR, David; HOJNÝ, Jaroslav; KOSTKA, Zdeněk. *Českobratrská církev evangelická v Jindřichově Hradci 1906-2006: 85 let samostatného sboru: 100 let kostela*. V Jindřichově Hradci: Sbor Českobratrské církve evangelické, 2006, s. 12.

<sup>200</sup> Tamtéž, s. 13.

motivem a biblickým veršem (obr. 32). Honzal tyto obrázky rozdával členům sboru při každé příležitosti, například spolu s kopiemi svých kázání či při různých svátcích a slavnostech, a volil tak mimo jiné i výtvarnou cestu k naplňování svého programu »vnitřní misie«. Tentýž program lze sledovat také v záměru jeho interiérových realizací.

V květnu 1978 vypracovali Zbyněk Honzal spolu se sborovým hospodářem Zdeňkem Kostkou projektovou dokumentaci pro úpravu interiéru jindřichohradeckého kostela. Kopii sbor zaslal synodní radě spolu s žádostí o finanční výpomoc. Příložená technická zpráva<sup>201</sup> zmiňuje nutnost vyměnit shnilou dřevěnou podlahu za trvanlivější dlažbu na betonovém podkladě. Červotočem napadenou kazatelnu a stůl Páně chtěli žadatelé nahradit jediným stolem s řečnickým pultem. Místo opotřebovaných židlí zamýšleli pořídit lavice s elektrickými vyhřevnými tělesy pod sedadly a vyřešit tak zároveň problém vytápění celého kostela (teplo do té doby obstarávala kamna). Za tím účelem potřebovali přebudovat elektroinstalaci a při té příležitosti také nově vymalovat. V závěru dodávají: „Dořešení interiéru po výtvarné stránce bude provedeno pomocí jednotlivých symbolů a textů a doplněno vhodnými osvětlovacími tělesy.“<sup>202</sup>

S plánovanou podobou interiéru se můžeme seznámit na výkresech přidružených k projektové dokumentaci (obr. 33 a 34). Tato původní varianta ale nakonec zůstala jen na papíře. Synodní rada totiž podmínila svůj příspěvek přepracováním návrhu. V dopise z listopadu 1978 cituje posudek svých poradců: „Je možné v podstatě souhlasit se stavebním záměrem a jeho zdůvodněním, méně však s návrhem úprav, především z výtvarného hlediska. Domníváme se, že návrhu chybí jednotící koncepce řešení celého prostoru.“<sup>203</sup> Posudek kritizuje zejména užití nesourodých materiálů, které by v této kombinaci celý interiér vizuálně roztržily: mobiliář z různých druhů dřeva, jekor na podlaze pod lavicemi, dřevotřískové obložení stěn. Hodnotitele udivilo také umístění osvětlovacích těles do různých výšek a šikmé natočení lavic. K samotné výzdobě poznamenávají: „Umístění symbolů v čele chrámové lodí rámuje apsidu i na bočních stěnách působí jako dodatečně »přilepené«, nesouvisející s vlastní architekturou interiéru. Symboly samotné jsou pěkně výtvarně řešeny, stylizovány, působí však v architektuře jako zvětšená knižní grafika či nálepky.“<sup>204</sup> Ovace nesklidilo ani asymetrické rozmístění nápisu a kříže v čele »apsidy«.

Lehce přepracovaný návrh s dílčími změnami technického rázu (sjednocení materiálů, kompaktnější usprádaní lavic a svítidel) odeslali Honzal s Kostkou synodní radě v lednu 1979;<sup>205</sup> v únoru pak Honzal písemně informoval jejího výtvarného poradce o své představě nové koncepce interiéru. Tímto poradcem nebyl nikdo jiný než Miroslav Rada, s nímž se přitom hned v příští kapitole setkáme jako s evangelickým autorem, který se ve sboru na pražských Vinohradech rovněž musel potýkat s problematickým přijetím svého díla. Honzal

---

<sup>201</sup> Farní sbor Českobratrské církve evangelické v Jindřichově Hradci, archivní fond (dále AF FS ČCE v Jindřichově Hradci). Kart. 17, III-C-4/3: Oprava modlitebny, *Technická zpráva* (květen 1978).

<sup>202</sup> Tamtéž.

<sup>203</sup> AF FS ČCE v Jindřichově Hradci. Kart. 17, III-C-4/3: Oprava modlitebny, dopis synodní rady ČCE staršovstvu sboru v Jindřichově Hradci ze dne 29. 11. 1978.

<sup>204</sup> Tamtéž.

<sup>205</sup> AF FS ČCE v Jindřichově Hradci. Kart. 17, III-C-4/3: Oprava modlitebny, dopis Zbyňka Honzala a Zdeňka Kostky synodní radě ČCE ze dne 17. 1. 1979.

mu píše: „Pokud jde o výzdobu přední stěny – řadu pěti symbolů jsme nahradili symbolem jediným /figurální kompozice milosrdného Samaritána/ a nápisem – na tom bych mohl pracovat již nyní. Vlastně se tím už zabývám dávno, protože to na mně chtěli před časem v jiném sboru.“<sup>206</sup> Práce s jednoduchými, ornamentálně provedenými symboly byla Honzalovi vlastní – kromě již prezentovaných obrázků rozdáváných členům sboru uplatnil tuto polohu své výtvarné práce například jako ilustrátor knihy *Plnost Ducha svatého v životě křesťana* od baptistického kazatele D. H. Dolmana (obr. 35).<sup>207</sup> Posudek synodní rady k původně plánované podobě jindřichohradeckého interiéru byl tedy možná přílehlavý, když poukázal na příbuznost návrhu symbolů s »knižní grafikou«. Zanedlouho však uvidíme, že díky odklonu od obecně křesťanské symboliky a návratu k »dávnému« námětu, jak o něm byla řeč v citovaném dopise, Honzal znovuotevřel velice osobní téma, které mu bylo vlastní v mnohem hlubší rovině.

Nový návrh zřejmě působil přesvědčivě. V březnu synodní rada vyslala přímo do Jindřichova Hradce dva své zmocněnce: Miroslava Radu a sekretáře Jana Potočka. Po osobním jednání se zástupci sboru bylo tentokrát dosaženo vzájemné dohody. Sbor se přizpůsobil všem dřívějším připomínkám (polevil i v případě hájeného obložení stěn a jekorové podlahy pod lavicemi), vyslanci synodní rady zase akceptovali výtvarný návrh. Na jejich zásah se sice opět měnilo umístění mozaiky a nápisů (variantu, se kterou sbor počítal před začátkem jednání, vzhledem k následujícímu citátu zřejmě zachycuje provizorní náčrtek na obr. 36), nicméně oproti svým dřívějším požadavkům na celkové zjednodušení interiéru jej vyslanci svolili obohatit dalšími výtvarnými prvky. Mezi jednotlivými usneseními jsou pro nás ze zápisu z jednání asi nejzajímavější následující body: „Výtvarné řešení apsidy změnit tak, aby symbol milosrdného Samaritána byl umístěn centrálně do apsidy včetně nápisu a prostor nad apsidou vyřešit umístěním tří křížů ve dřevě. Výtvarné řešení symbolů doporučeno doplnit vhodným třetím symbolem na postranní zdi.“<sup>208</sup> A u toho také zůstalo, když v dubnu až září 1979<sup>209</sup> po všech těchto komplikovaných přípravách konečně proběhla samotná rekonstrukce interiéru. Nad vstupem do »apsidy« tudíž dnes najdeme tři dřevěné kříže (obr. 37). Postranní zeď pak zdobí menší mozaika (obr. 38) kombinující v sobě hned několik obecně křesťanských symbolů, které tak jakoby upomínají na nejstarší, neuskutečněný návrh interiéru.

Mohlo by se zdát, že požadavky synodní rady, kterým museli jindřichohradečtí evangelíci svůj návrh přizpůsobit, jsou v rozporu s tvrzením z předchozích kapitol, že výtvarné řešení evangelických kostelů závisí zejména na místním společenství, které v čele se staršovstvem rozhoduje o sborových záležitostech do značné míry samostatně, nezávisle na zbytku církve. Sbory musí dodnes žádat Jeronýmovu jednotu o odborné stanovisko, pokud chystají opravy kulturních památek či budov uznaných za zvláště hodnotné objekty, jejichž

---

<sup>206</sup> AF FS ČCE v Jindřichově Hradci. Kart. 17, III-C-4/3: Oprava modlitebny, dopis Zbyňka Honzala Miroslavu Radovi ze dne 12. 2. 1979.

<sup>207</sup> DOLMAN, Dirk Hermanis. *Plnost Ducha svatého v životě křesťana*. 1. vyd. Praha: Ústřední církevní nakladatelství, 1990.

<sup>208</sup> AF FS ČCE v Jindřichově Hradci. Kart. 17, III-C-4/3: Oprava modlitebny, *Zápis o konzultaci zástupců stavebně-výtvarného PO synodní rady se seniorátním výborem jihočeského seniorátu* ze dne 14. 3. 1979.

<sup>209</sup> AF FS ČCE v Jindřichově Hradci. III-B-25, *Schůze staršovstva 1972-1982*, zápisy z 24. 4. – 18. 9. 1979.

seznam Jeronýmova jednota spravuje, i když jsou tyto stavby jinak vlastnictvím sboru.<sup>210</sup> S přísnějším hodnocením musí sbory samozřejmě počítat zejména v případech, kdy mají Jeronýmova jednota či samotná synodní rada jejich projekt finančně podpořit. Kromě těchto povinností ale *Církevní zřízení a řády ČCE* ukládají sborům samostatné hospodaření s majetkem.<sup>211</sup> Uplatnění tohoto pravidla v praxi jsme sledovali v průběhu všech předchozích kapitol. Záměr, ideový obsah a podoba konečného vyústění toho kterého námi zkoumaného projektu ani v jediném případě neopustily pomyslný prostor mezi staršovstvem a výtvarníkem. S důsledky přímého zásahu nadřazených církevních orgánů se setkáváme poprvé. Také v následující kapitole, kde budeme svědky sporů o umístění Radových obrazů do bohoslužebného sálu v Praze na Vinohradech, jsou aktéry příběhu (zjednodušeně řečeno) pouze staršovstvo v roli zastánců a běžní členové sboru v roli odpůrců. Případ Jindřichova Hradce je rozhodně ojedinělý. Ani zde ale nemůžeme synodní radě připsat nějaký vyloženě autorský zásah. Prostřednictvím svých posudků vystupuje nanejvýš v pozici jakéhosi korektora, který sice požaduje některé úpravy, ale nepředepisuje jejich závaznou podobu. Mozaika milosrdného Samaritána je dílem Zbyňka Honzala a jako takovou je třeba ji dále interpretovat. S původem boční mozaiky tomu pro stylovou totožnost není jinak a Honzalovo výhradní autorství tří dřevěných křížů nad »apsidou« mohou vzhledem k absenci písemných dokladů potvrdit pamětníci.<sup>212</sup> Zbyňka Kostku uvádějí archiválie jako původce návrhu lavic a stolu Páně;<sup>213</sup> jeho podpis nadto figuruje na výkresech a technických zprávách, a my mu tak můžeme přisoudit odpovědnost za zajištění praktických stránek projektu. To stejné se dá říct o tehdejšímu kurátorovi jindřichohradeckého sboru Františku Šejnohovi, s jehož jménem se můžeme na archivních dokumentech setkat především v podobě podpisu na smlouvách s dodavateli. Zástupcům synodní rady je z finální podoby návrhu možné přiznat podíl na prostorovém rozvržení jednotlivých prvků.

## Honzal jako kristocentrik

Na rozdíl od faráře a výtvarníka Jiřího Zejfarta, který svou tvorbu doprovázel teoretickými texty, nám Zbyněk Honzal zřejmě nezanechal žádné pojednání, které by se výslovně týkalo teoretických východisek jeho výtvarné činnosti. Naší pozornosti se tak nabízí aspoň drobný článek v *Českém bratru*, v němž Honzal píše o blížícím se pětasedmdesátém výročí vzniku kostela, referuje o stavebních úpravách, jež budova od té doby prodělala, a krátce se ohlíží za nedávnou proměnou interiéru.<sup>214</sup> Pozastavuje se nad symbolikou skutečnosti, že data zahájení a ukončení prací, vykonaných dva roky před samotným výročím, se téměř překrývají se dnem položení základního kamene stavby a jejího otevření. Vlivem pověstné autorovy skromnosti, o níž se dle mých zkušeností lehce rozvypráví každý pamětník, věnuje článek mnohem větší pozornost obětavosti brigádníků a přispěvatelů z řad členů sboru než výkladu samotného díla. Dozvíme se z něj ale aspoň o okolnostech slavnostního otevření kostela. Archiválie totiž

<sup>210</sup> *Církevní zřízení a řády ČCE* [online]. Praha: Synodní rada Českobratrské církve evangelické, 2013, 10. 7. 2013 [cit. 2014-05-12]. Dostupné z: <http://www.evangelnet.cz/cce/czr/index.html>. Řád hospodaření církve, oddíl D, čl. 17.

<sup>211</sup> Tamtéž, čl. 18.

<sup>212</sup> Marie Fírbasová (dcera Zbyňka Honzala), osobní sdělení (30. 11. 2013 v Praze-Horních Počernicích).

<sup>213</sup> AF FS ČCE v Jindřichově Hradci. Kart. 17, III-C-4/3: Oprava modlitebny, *Zápis o konzultaci zástupců stavebně-výtvarného PO synodní rady se seniorátním výborem jihočeského seniorátu* ze dne 14. 3. 1979.

<sup>214</sup> HONZAL, Zbyněk. Sbor v Jindřichově Hradci. *Český bratr: evangelický měsíčník*. 1981, roč. 57, s. 77.

o této události mlčí a zápisy z tehdejších zasedání staršovstva dosahují samého vrcholu stručnosti: nezmiňují víc, než že se sborové slavnosti plánují na 30. září a že součástí programu bude kromě bohoslužeb také „výklad symbolů.“<sup>215</sup> O průběhu akce, konané nadto v souvislosti s dalším výročím, které se tentokrát týkalo 75 let od založení sboru (či spíše vzniku kazatelské stanice spadající tehdy ještě pod sbor v Horních Dubenkách), Honzal píše: „Přítomní kazatelé seniorátu a kazatelé sesterských církví pozdravili tento den svědectvím, které navazovalo na poselství jednotlivých křesťanských symbolů uplatněných při výzdobě modlitebny. Zvláště symbol tří křížů a symbol milosrdného Samaritána inspiroval k úvahám, které vyzněly evangelizačně.“<sup>216</sup>

Sám autor tedy neváhá spojit »poselství« svého díla, od něhož se měly zmíněné úvahy odvíjet, s evangelizací. Dříve citovaná slova o jeho programu »vnitřní misie« lze doplnit jindřichohradeckým příspěvkem do publikace *Církev v proměnách času*, v níž jednotlivé sbory krátkými texty prezentují vlastní historii. Také v těchto kolektivních vzpomínkách Honzal „působí evangelizačně, především mezi členy sboru.“<sup>217</sup> Termín »vnitřní misie« se v rámci protestantství pojí především s probuzeneckým hnutím, na které v novodobých dějinách navazují zejména evangelikálně orientovaná společenství.<sup>218</sup> Nám se ale nabízí spíš spojitost s příbuzným hnutím pietismu, působícím uvnitř tradičních církví (samozřejmě jen v přeneseném slova smyslu vystihujícím ráz spirituality – původní pietismus je záležitostí minulých staletí)<sup>219</sup>. Právě uvnitř jindřichohradeckého sboru dokonce působil spolek Snaha, který se po vzniku ČCE snažil vyvažovat tendence přestupového hnutí pěstováním vyloženě pietistických hodnot: „Důraz byl kladen na zřetelné rozhodnutí a obrácení ke Kristu jako Pánu a Spasiteli, na misii, modlitební život, soustředěné čtení Písma a vydávání osobního svědectví o víře.“<sup>220</sup> Ohlasy působení tohoto spolku, rozpuštěného v padesátých letech, přetrvávaly až do Honzalových dob,<sup>221</sup> a pro své evangelizační záměry měl tedy farář silnou oporu v místní tradici.

Pietistické zaměření samotného Zbyňka Honzala vysvítá z jeho článků a kázání. Protože jednotlivá kázání představují vždy spíše dílčí ukázkou z jeho pastorační činnosti, můžeme se do jeho teologického myšlení nechat nejdříve uvést článkem výmluvného názvu *Okuste a vizte*,<sup>222</sup> v němž autor odbornému čtenářstvu *Křesťanské revue* předkládá systematičtější výklad svých věroučných důrazů. Honzal v textu nešetří s termíny, které jsou jinak typickými adjektivy charakterizujícími pietistickou zbožnost (byť přímo tohoto označení sám autor nikde neužívá). Víra má být »osobní«, »niterná« a »vroucí«. Článek vyzdvihuje potřebu individuální zkušenosti, plynoucí z prožitku vlastního obrácení, následovaného vděčným, důvěrným vztahem k Bohu, realizujícím se především v modlitbě. Autor vyjadřuje nedůvěru k postupům dogmatické teologie, která často mění skutečnosti živé víry v neživé

<sup>215</sup> AF FS ČCE v Jindřichově Hradci. III-B-25, *Schůze staršovstva 1972-1982*, zápis z 18. 9. 1979.

<sup>216</sup> HONZAL, Zbyněk. Sbor v Jindřichově Hradci. *Český bratr: evangelický měsíčník*. 1981, roč. 57, s. 78.

<sup>217</sup> BROŽ, Miroslav (ed.). *Církev v proměnách času 1969-1999: sborník Českobratrské církve evangelické*. Op. cit., s. 176.

<sup>218</sup> FILIPI, Pavel. *Malá encyklopedie evangelických církví*, s. 59.

<sup>219</sup> ŠOLTÉSZ, Štěpán. *Dějiny křesťanské církve*. 4. vyd. Praha: Ústřední církevní nakladatelství, 1990, s. 111.

<sup>220</sup> BALCAR, David. *Českobratrská církev evangelická v Jindřichově Hradci 1906-2006*. Op. cit., s. 11.

<sup>221</sup> Tamtéž, s. 12.

<sup>222</sup> HONZAL, Zbyněk. *Okuste a vizte. Křesťanská revue*. 1961, roč. 28, s. 67-69.

poučky: „Mnozí dovedou poučeně mluvit o vykoupení, odpuštění, spasení a jiných projevech Boží milosti. Ale kdo o těchto věcech dovede mluvit z vlastní zkušenosti, kterou učinil s tímto milostivým Bohem? Jde přece o to, aby se milost boží stala *naší* záležitostí a nikoli pouze *záležitostí visící mezi nebem a zemí*.“<sup>223</sup> Pod tímto zorným úhlem je také třeba přistupovat Písmu, které by pro čtenáře nemělo zůstat předmětem chladně rozumové exegeze: „Komu zůstane bible jen »knihou knih«, kdo se nedostane nad knižní a literární stránku bible, kdo neměl nikdy zkušenost živého promluvení, ten ještě nebyl stržen vírem skutečné víry.“<sup>224</sup> Veškeré tyto akcenty jsou také vlastním tématem Honzalovy kazatelské činnosti. Pro vhodný příklad bychom mohli sáhnout mezi jeho kázání snad i namátkou. Za všechny aspoň jeden úryvek: „Co by to bylo platné, kdybychom teoreticky věděli o Ježíši Kristu všecko, kdybychom měli sebevětší znalost Písma, kdybychom dovedli po dogmatické stránce sebe dokonaleji vyložit osobu a dílo Ježíše Krista, [...] kdyby Ježíš sám neopanoval naše srdce a zůstal pouze v našich představách, citech a názorech. [...] Chce do našeho srdce vejít a učinit si v něm svůj příbytek. O to jde. To je záměrem celého Písma.“<sup>225</sup>

Honzalova homiletická práce je zaměřena silně kristocentricky. Na tom by samozřejmě nebylo nic výjimečného – ke Kristu má podle *Agendy* poukazovat každé kázání. „Je třeba zvěstovat přítomnou Kristovu moc.“<sup>226</sup> Pastorační směřovaná k budování intenzivního vztahu k Ježíšově osobě ale není v ČCE až tak obvyklá. V dosavadních kapitolách jsme se přece jen setkávali spíše s dominantním, až výlučným důrazem na samotný text Písma – na jediný pramen zjevení, kolem něhož se církev srocuje, vedená zájmem o jeho exegetickou aktualizaci. Farář Petr Maláč publikoval ve sborovém měsíčníku jeho vlastního kazatelského působení část své studie o misijních aktivitách ČCE. Všimá si, že převládající biblická orientace církve vyplývá z návaznosti na dědictví tolerančního písmáctví, jež představuje nedílnou součást evangelické tradice: „Život ve sborech se soustřeďuje kolem slova Božího, které je zvěstováno v různých typech shromáždění. Naopak to, čím se [církev] ve své převážné většině z této tradice oslovit nenechala, je – důraz na osobní zbožnost, osobní vztah k Ježíši Kristu jako Spasiteli a cílevědomé vedení k němu. [...] Misie a evangelizace, za kterou v této chvíli považuji zacílené zvěstování a vedení, ono doprovázení člověka k obrácení a přijetí Krista, nebyla nikdy doménou naší církve.“<sup>227</sup> Maláč uzavírá, že evangelizační proudy v ČCE vždy zaujímaly menšinové postavení – v mnoha případech je však nakonec nebylo nemožné začlenit do jejího rámce. Takový je i případ Zbyňka Honzala, jenž přes některá specifika pastorační práce nikdy neopustil pozici českobratrského kazatele a ani v náznaku se tak nepřiblížil emancipačním tendencím probuzeneckého hnutí.

Mozaiku milosrdného Samaritána bychom tudíž jistě neměli vyjímat z kontextu našich předešlých poznatků o evangelickém umění. Kdybychom ji ale hned od začátku interpretovali z hlediska závěrů předchozích kapitol, mohli bychom unáhleně překrýt Honzalovy osobité důrazy. Před oči stavěný biblický motiv milosrdného Samaritána zavání pobídkou k exegezi,

<sup>223</sup> Tamtéž, s. 68.

<sup>224</sup> Tamtéž, s. 69.

<sup>225</sup> HONZAL, Zbyněk. Světlo v temnotách. *Sbírka kázání pro čtené služby Boží: homiletická příloha časopisu Český bratr*. 1985-1986, s. 242-243.

<sup>226</sup> *Agenda Českobratrské církve evangelické*. Op. cit., s. 22.

<sup>227</sup> MALÁČ, Petr. Vnitřní směřování ČCE (v oblasti misie a evangelizace). *ČCE Hošťálková: sborový časopis*. 2012, říjen, s. 3.

kteřá by dle našich dosavadních zkušeností měla mít vyústění ve všední skutečnosti vnímatele. Námět zachránce nesoucího zubožené tělo raněného, doprovázený slovy »miluj bližního svého«, bychom mohli automaticky považovat za nář�vědu, jak by takové vyústění mělo vypadat. Podobným interpretacím by se ovšem nář�adně lehce ztratila ze zřetele osoba Ježíše Krista.

## Mozaika a různé interpretační kontexty

Honzalův výklad podobenství o milosrdném Samaritánovi najdeme v jednom z ročníků příručky *Na každý den*. Tuto pomůcku pro denní četbu Písma sestavují každoročně různí českobratřští kazatelé a uplatňují přitom vlastní tematický plán. Honzal jako výhradní autor jednoho z čísel sjednotil vybrané biblické texty kristocentrickými úřahami. Také v postavě Samaritána vidí především obraz Krista. „Nemluví tu Ježíš vlastně nepřímó o sobě? Tak podobně si počínal. To je jeho způsob skutků milosrdenství, pomoci a záchřany.“<sup>228</sup> Jedině v Kristu se totiž bezesbytku zjevuje podstata dvojřřikázání lásky (L 10,27), jehož text vřoubí mozaiku. Člověk se může k tomuto archetypu vtělené solidarity upínat a svým jednáním se k němu přibližovat, sám se jím ale nikdy nemůže stát: „Jen on je s to naplnit zákon lásky. Jestliže pak my máme jiným posloužit skutky lásky a milosrdenství, nezbyvá nám, než zasednout s Marií u nohou Ježíšových a naslouchat mu.“<sup>229</sup> Pokud tedy tento výklad platí i pro mozaiku, pak také v tomto řřípade ř by měl divák chápat postavu Samaritána jako tematizaci Krista a sám se identifikovat s postavou raněného, který je Krisem metaforicky »nesen«. Před vlastními skutky solidarity je totiž třeba nechat nejřřve vykoupit sám sebe: „Nelze nic jiného učinit než řřijmout jeho lásku a milosrdenství, dát se obvázat a uzdravit, dát za sebe zaplatit. Dát se zachránit, abychom pak uměli obvazovat raněné a sloužit k záchřaně jiných.“<sup>230</sup>

K interpretaci mozaiky prostřednictvím tohoto drobného pramene, v němž mohou některé důřazy převážít nad jinými vřhledem k celku příručky, do níž je úřyvek začleněn, nás opravňuje autorský kontext. Podobnou interiřrovou realizaci totiž Honzal vytvořil také v nedalekém Strmilově (obr. 39). Motiv Dobřého pastýře je od raně křestřanských dob tradičním ikonografickým typem Krista, byť zvláště v reformovaném prostředí přeřla jeho symbolika šříše na kazatele, pečujícího o správné podání Písma svěřenému společenství.<sup>231</sup> Sgrafito ve strmilovském kostele ale nepřipouřtí jiný výklad, než že jde o samotného Krista – slova »Já jsem dobrý pastýř« s odkazem na biblický verř J 10,11 nemohou patřit nikomu jinému. Námět zachránce nesoucího v nářučí zřacenu ovci přitom pro nepřehlédnutelnou podobnost nepřipouřtí mnoho možností k interpretaci postavy Samaritána z jindřichohřadecké mozaiky v odlišném duchu.

Honzalova »pastýřská« činnost tedy směřuje pozornost vnímatele mozaiky opět především k Ježíšově osobě, k pravému Pastýři. Svě specifické důřazy tudíž autor neopouřtí ani zde. Způsob, jakým je Ježíš tematizován, nám ale dořuluje začlenit dílo do obecnějšřho

<sup>228</sup> HONZAL, Zbyněk. *Na každý den 1987: pomůcka pro denní četbu Písma*. 1. vyd. Praha : Úřřední církevní nakladatelství, 1986, s. 92.

<sup>229</sup> Tamtéž.

<sup>230</sup> Tamtéž.

<sup>231</sup> ROYT, Jan. *Slovník biblické ikonografie*. Op. cit., s. 129.

kontextu evangelického umění. Předně jde o tematizaci nepřímou – viditelným námětem je pouze biblické podobenství, které divák podobně jako Zejfartovo Podobenství o rozsévači rozpozná až po vynaložení určité námahy, když si text dvojpříkázání lásky spojí s příběhem, který se k němu v Lukášově evangeliu váže. Ježíš opět v podobenství figuruje jako vypravěč, rozpoznat jeho osobu v postavě Samaritána je už ale úkonem exegeze, které se Honzal jako evangelický kazatel přes všechny výhrady samozřejmě nevzdává. V příští kapitole uvidíme, jaké kontroverze mohou v evangelickém prostředí vzniknout kolem přímého zpodobení Ježíše. Jindřichohradecké mozaice nic takového nehrozí, neboť je v prvním plánu stále jen biblickou referencí.

Postavou raněného, s níž se divák může identifikovat, jako by mozaika navíc vycházela vstříc požadavkům, které na evangelické umění klade J. L. Hromádka v úvodním citátu této kapitoly. „Božímu řádu pravdy, zákona a milosti“ může dle něj rozumět jen „duše stále obviňovaná, kající a z odpuštění se radující.“<sup>232</sup> Ačkoliv Hromádka vychází z dogmatické a Honzal spíše z liberální teologie, v důsledcích pro uměleckou tvorbu se podivuhodně potkávají – první v roli teoretika, druhý v roli výtvarníka. K Bohu lze umělecky poukázat jen skrze niternou situaci člověka. Honzal zvláště akcentuje intenzivní prožitek z poznání vlastní hříšnosti. Takové poznání se ovšem může odehrát jen „tváří v tvář Kristu“ a projevuje se „otřesem a zkušeností. Jen tam se člověk skutečně setkal s Kristem, kde okusil svou ztracenost.“<sup>233</sup> Teprve z této perspektivy je možné rozpoznat v Kristu zachránce: „Současně s touto nejbolestnější zkušeností se dostaví zkušenost druhá. Věřící člověk okouší *moc milosti a odpuštění*.“<sup>234</sup> Pokud má tedy jindřichohradecká mozaika směřovat diváka ke Kristu, pak je identifikace s postavou raněného k její správné »funkci« dokonce nutná. Evangelík se tak vyhne nebezpečí, že se Hromádkovými slovy oddá »rozjímavému zření« božského řádu a upne se k problematické možnosti „dobrati se Božích sfér bez otřesu a přelomu hříšné, provinilé duše.“<sup>235</sup>

Protestantským pravzorem pro umělecké ztvárnění těchto předpokladů je jednoznačně Komenského *Labyrint světa a ráj srdce*. Motivem vnitřního obratu ke Kristu jakožto vysvoboditeli z marnosti se jindřichohradecká mozaika hlásí o začlenění do souvislosti s tímto stěžejním dílem českého protestantství. Nelze v tomto spojení nezmínit tvorbu Pavla Rejchrt (1942), s nímž jsme se již stačili seznámit jako s příležitostným teoretikem výtvarného umění, který je však zároveň jedním z nejvýznamnějších evangelických spisovatelů současnosti – a také výtvarníkem, což nás zajímá především. Existenciální tíha nekonečně marné pouti vezdejšího světem nezapře v jeho beletristických dílech námětovou příbuznost s *Labyrintem*. Postavy novodobých poutníků hledajících duchovní zakotvení v současném světě však dospívají nanejvýš k matnému tušení transcendentního smyslu. Literární historik Vladimír Novotný v doslovu jednoho z Rejchrtových románů dokonce výslovně umisťuje postavy do „labyrintu světa bez ráje srdce.“<sup>236</sup> Namáhavou duchovní pout' čtenáři sugeruje mimořádně

<sup>232</sup> HROMÁDKA, Josef Lukl. Umění v katolictví a protestantismu. Op. cit., s. 25.

<sup>233</sup> HONZAL, Zbyněk. Okuste a vizte. Op. cit., s. 68.

<sup>234</sup> Tamtéž.

<sup>235</sup> HROMÁDKA, Josef Lukl. Umění v katolictví a protestantismu. Op. cit., s. 24.

<sup>236</sup> NOVOTNÝ, Vladimír. V labyrintech světa bez ráje srdce. In: REJCHRT, Pavel. *Samochodci víry*. Vyd. 1. Jindřichův Hradec: Stefanos, 2004, s. 215.



obtížný sloh, kterým je nutné se spolu s postavami prodírat k podstatě příběhu. Dopřejme si aspoň malou ukázkou: „Kolikrát už za život se ploužil po Lví třídě / secesně látanou páteří Macechy měst / on sám jen zbloudilý do své současnosti / ach z jakých slohů až; v jich úlomcích / povědom jiných dob, odlišných ducha svodů / avšak i vskutku cest: ztichlých dnes výzev vyjdi –“.<sup>237</sup> Podobnými měřítky lze nahlížet také na Rejchrtovy ilustrace vlastních děl. Na první pohled připomínají cvičení z kubistické dekonstrukce předmětů. V souvislosti s ilustrovanými díly tomu ale může být i naopak – v nepřehledné změti tvarů můžeme tušit nezřetelné kontury vynořujících se výjevů (obr. 40 a 41). Jejich obtížná rozpoznatelnost dobře koresponduje s literárním výrazivem úpěnlivého hledání.

Rejchrt svou uměleckou tvorbou nedospívá k příslovečné »hlubině bezpečnosti«. Existenciální pocit ztracenosti je mu ale aspoň pobídkou a dokonce předpokladem k jejímu hledání. Ve svém příspěvku do sborníku *Výtvarné umění a křesťanská víra*, vydaném v 70. letech Synodní radou jako zcela ojedinělý oficiální dokument k našemu tématu, varuje před »ideologickým« vlivem politiky, filosofie, ale i teologie na moderní umění, které nemá být ničím než „citově formální odpovědí na konkrétní životní událost. Jediným étosem moderního umění je pravdivost vztahu mezi podnětem a výrazem.“<sup>238</sup> Přesto Rejchrt nezabránil až eschatologickému vyústění tohoto požadavku: umění „naráží na nevyslovitelnou postatu té které události a rozněcuje vlastní mocnost tvorby: obrazotvornost, odkazující z popele svých dalších a dalších opotřebovaných projektů k tomu, »co oko nevidalo a ucho neslychalo« a rozšiřující znavenou hrud' starého tvorstva nadějí, že »i ono vysvobozeno bude.«“<sup>239</sup> Chtě nechtě Rejchrt splňuje podmínky, abychom jej jako aktivního evangelíka (což pro něj platí minimálně v roli příležitostného kazatele a publicisty), stavějícího eschatologii uměleckých děl na vyjádření vnitřních (v jeho vlastní tvorbě značně neutěšených) stavů člověka, přiřadili k Hromádkovým a Honzalovým východiskům.

Po zohlednění těchto východisek se ovšem dále vnucuje otázka, zda jindřichohradecká mozaika, zasazená do provozu kalvinistické církve, dále neodkazuje k praktickým projevům víry ve všedním životě. Zvláště když se nabízejí i další možné výklady zobrazeného podobenství, které jsme pro účel interpretace mozaiky prozatím spíše upozadili. Mozaika přitom jistě nepomíná skutečnost, že ztvárněné podobenství je v rámci Lukášova evangelia Ježíšovou odpovědí na otázku, co má tazatel-zákoník činit, aby měl účast na věčném životě, a že ústí v závěrečná slova: „Jdi a jednej také tak.“<sup>240</sup> Apelativní vrstvy příběhu si všímá – byť jakoby nádavkem – i Honzalův výklad, když zdůrazňuje, že nejprve je třeba nechat zachránit sebe, „abychom pak uměli obvazovat raněné a sloužit k záchraně jiných.“<sup>241</sup> Namísto estetizace vnějších projevů víry ponouká reformovaná tradice spíše k důrazu na její etické manifestace v mezilidských vztazích a vešdejším světě. Taková manifestace má být ikonická sama o sobě, a nepotřebuje se tudíž – aspoň z hlediska evangelíků – nutně projevovat ve výtvarném umění. Přesto můžeme jmenovat několik výtvarných příkladů cílené práce s tímto

<sup>237</sup> REJCHRT, Pavel. *Labyrint země Sinear*. Vyd. 1. Praha: Cherm, 1999, s. 9.

<sup>238</sup> REJCHRT, Pavel. Několik poznámek k problematice umění XX. století. In: GRUBER, Jiří (ed.). *Výtvarné umění a křesťanská víra*. Praha: Synodní rada ČCE, 1976, s. 33.

<sup>239</sup> Tamtéž.

<sup>240</sup> Lukáš 10,37.

<sup>241</sup> HONZAL, Zbyněk. *Na každý den 1987*. Op. cit., s. 92.

důrazem. Aby odkazů na příští kapitolu nebylo málo, pozastavme se nad obrazem z »vinohradského cyklu« Miroslava Rady s názvem *Jedni druhých břemena neste* (obr. 44). Drastická pašijová scéna, kdy Ježíš klesá pod křížem a Šimon je násilím donucen vláčet kříž dále místo něj, je vyobrazena v útěšném duchu mezilidské solidarity – obě postavy se navzdory okolnostem usmívají. Dle autorova vlastního výkladu se obraz „obrací k nám všem, kdy máme dosvědčit svou víru v každodenním životě, kdy jsme odpovědní jeden za druhého; jeden druhému jsme bližním, to jest služebníkem.“<sup>242</sup> Dřevěnou sochu se stejným názvem vytvořil i Ivan Jilemnický, který díky námětu postavy nesoucí tělo bližního zabrousil do jinak zřídka navštěvované oblasti figurativní tvorby (obr. 42).

Hledat v jindřichohradecké mozaice přímý apel ke skutkům víry by mohlo být zavádějící. »Vírou bez skutků« Honzal přece jen rozumí něco jiného: jde v jeho podání o „víru bez zkušenosti [...], která »jen« věří a ničeho neokouší [...]“.<sup>243</sup> Protestantskému naturelu by ovšem mohlo být zvláště blízké »zakoušení« Kristovy přítomnosti právě v osobě bližního, který potřebuje pomoci. Je náhoda, že postava raněného má na mozaice (na rozdíl od postavy Samaritána) kristovské rysy? Celek mozaiky by pak vlastně byl komplexnějším obrazem Krista, než se zprvu zdálo. Luterskému prostředí by taková koncepce odpovídala dobře – Jaroslav Pelikan poukazuje na skutečnost, že Luther pomocí svého lidového, jaderného překladu Bible do němčiny vykreslil Ježíše natolik živým a sugestivním způsobem, až se čtenářům jevil jako jejich současník. Nejenže malíři z lutersky orientovaných zemí začali klást evangelijní příběhy do kulís svého vlastního světa – Lutherův vliv se projevil také zvýšeným důrazem na možnost prokázat Ježíši službu v osobě bližního.<sup>244</sup> Samozřejmě nejde o protestantský vynález – ani katolíci v Bibli nepřehlédli pasáže jako Mt 25,21-46, které k takovému jednání nabádají. Lze poukázat kupříkladu na spiritualitu sv. Vincence de Paul, na níž dodnes staví svou činnost některé řeholní kongregace, hledající mystickou cestu k Bohu prostřednictvím služby potřebným. Podobně již sv. Bernard z Clairvaux varoval před vynakládáním prostředků na výtvarná díla, pokud „pravý obraz Boží, věřící křesťan, zůstává nahý a chudý.“<sup>245</sup> Náhled na člověka jako na »Boží obraz« se v katolické teologii<sup>246</sup> zčásti týká problematiky analogie entis – podobnosti mezi Bohem a tvorstvem – která je v protestantském prostředí kontroverzní. Na názory Karla Bartha, jenž proti takovému pojetí zvláště brojil, navazuje mezi českými evangelíky například Jan Heller, který nastiňuje protestantské řešení dané otázky. Nejde o esenciální podobnost Boha a člověka: „Je-li člověk stvořen k Božímu obrazu, znamená to, že je určen k tomu, aby Boha zobrazoval, ale ovšem nikoliv vzhledem, ale rázem svého jednání. Tedy tak, aby v jeho jednání rozpoznávali všichni ostatní, s nimiž přichází do styku, jak s námi jedná Bůh.“<sup>247</sup> Připodobnění člověka k »Božímu obrazu« je tedy v protestantském pojetí spíše úkolem než čímkoliv jiným. Samozřejmě se

<sup>242</sup> RADA, Miroslav. *Cyklus obrazů pro vinohradský sbor ČCE*. Praha: Vinohradský sbor Českobratrské církve evangelické, 2000, s. [12].

<sup>243</sup> HONZAL, Zbyněk. Okuste a vizte. Op. cit., s. 68.

<sup>244</sup> PELIKAN, Jaroslav. *Ježíš v proměnách staletí: jeho vliv na dějiny, myšlení a kulturu*. Op. cit., s. 215-216.

<sup>245</sup> HORNÍČKOVÁ, Kateřina; ŠRONĚK, Michal (eds.). *Umění české reformace: (1380–1620)*. Op. cit., s. 67.

<sup>246</sup> *Katechismus katolické církve*. Op. cit., s. 29 (čl. 41).

<sup>247</sup> HELLER, Jan; PRUDKÝ, Martin. *Obtížné oddíly knih Mojžíšových*. Vyd. 2. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2007, s. 19-20.

však k tomuto úkolu váže vědomí, že je pro člověka nemožné zcela mu dostat a pravý obraz Boha má lidstvo jedině v Ježíši.

Alegorický výklad postavy Samaritána z jindřichohradecké mozaiky nám tento »Boží obraz« dle autorova záměru prostředkuje. Máme ale nadto Krista jaksi ambivalentně vidět i v postavě raněného? Pokud chceme prozkoumat kontexty, do nichž výtvarná díla v ČCE vstupují, pak očima evangelického diváka je taková interpretace jistě legitimní. Například Amedeo Molnár vidí zásadní výdobytek reformačního boje proti kultickému obrazu v poznání, že „stvořenost člověka k obrazu Božímu zavazuje naši mravní odpovědnost za bližního“ a jako doklad pro přisouzení tohoto postoje husitské reformaci cituje *Historií dvanácte o bratru Janu Palečkovi*, který spolu se zbídačeným člověkem nalezl „v hnoji zakopaného samého Pána Krista.“<sup>248</sup> Popularita, které se tomuto úryvku z drobného slovesného dílka husitské proveniencie dostává i dnes a díky níž byl úryvek (jako jediný historický text) začleněn i do zmíněného sborníku *Výtvarné umění a křesťanská víra*,<sup>249</sup> svědčí o jeho přetrvávající aktuálnosti pro evangelické sebeurčení na poli výtvarného umění, spočívající na všednodenních alegorizacích. Byla by tedy jistě škoda, kdybychom se aspoň nepozastavili nad možností příbuzného výkladu jindřichohradecké mozaiky.

## Závěr

Všechny tyto druhotné výklady jsou ovšem jen podpůrnými prostředky k uchopení mozaiky jakožto alegorického obrazu Krista. Způsob, jakým je tato alegorie vystavěna, přitom odráží některé specificky evangelické důrazy. Tradiční zdrženlivosti v otázce přímého zpodobení Kristovy osoby se podvoluje námět referující pouze k biblickému podobenství, zatímco po obsahové stránce přibírá dílo k účasti osobní zkušenost diváka. Kromě Hromádkova programu evangelické tvorby tak naplňuje i Zejfartovy teologické podmínky správně uchopeného umění, které má postihovat „*lidskou* situaci svědků zjevení.“<sup>250</sup> Pro umělce, vězícího v hříchem porušeném stvoření, není jiná cesta k tematizaci otázek víry myslitelná: „Vždyť *vidět* v uměleckém díle projev stvoření, lkajícího po vykoupení, může opravdu jen ten, kdo sám lká, kdo o vykoupení ví a je z víry v ně živ [...].“<sup>251</sup> Podstatnou část evangelického umění, s nímž jsme se dosud setkávali, můžeme odznačit za manifestaci reformační teze »*sola scriptura*«. Honzal je nově příkladem umělce, jehož pastorační program, orientovaný na pěstování osobního vztahu ke Kristu a projevující se i v koncepci mozaiky, zcela v souladu s pravidly citovaných evangelických teoretiků nabízí příklad uměleckého ztvárnění reformační teze »*sola fide*«, tedy ospravedlnění člověka pouhou vírou.

<sup>248</sup> MOLNÁR, Amedeo. Umění na soudu reformace. Op. cit., s. 24.

<sup>249</sup> Historií dvanácte o bratru Janu Palečkovi. In: GRUBER, Jiří (ed.). *Výtvarné umění a křesťanská víra*. Praha : Synodní rada ČCE, 1976, s. 27-29.

<sup>250</sup> ZEJFART, Jiří. K otázce křesťanského umění. Op. cit., s. 23.

<sup>251</sup> ZEJFART, Jiří. Co má křesťan z umění? Op. cit., s. 215.

## Miroslav Rada: cyklus obrazů v bohoslužebném sále v Praze na Vinohradech. Spor o legitimitu výtvarného díla.

Počínaje příkladem kostela ve Sněžném, na kterém jsme sledovali proměnu dřívějších ikonoklastických tendencí v cílenou práci s prázdným prostorem, jsme se v dalších kapitolách zabývali čím dál výraznějšími výtvarnými prvky pronikajícími do bohoslužebných prostor ČCE. Zkoumali jsme přitom důvody, pro něž je výtvarné umění v reformovaném prostředí legitimizováno, a jakých podob přitom nabývají jednotlivá díla. Po figurální kompozici z předchozí kapitoly, tematizující Krista jen nepřímou, se dostáváme k samotnému vrcholu této cesty, k zobrazení Krista dle jeho kanonické podoby. Cyklus obrazů malíře, grafika a ilustrátora Miroslava Rady (1926) v kostele na pražských Vinohradech (obr. 43-48), jemuž na ústředním obraze dominuje variace na ikonografický typ Krista Pantokratora, však vyvolal v tamním sboru natolik silné kontroverze, že na příkladu tohoto odvážného výtvarného počínu budeme moci zřetelně sledovat překážky, s nimiž se výtvarné umění může na půdě ČCE potýkat.

### Dějiny vinohradského sporu

Debata nad záměrem umístit do kostela (či spíše do bohoslužebného sálu v multifunkčním sborovém domě) Radovy obrazy poprvé pronikla do oficiálních zápisů ze schůzí staršovstva z kraje roku 1996.<sup>252</sup> Šlo přitom pouze o takzvanou »rozšířenou« schůzi, která měla spíše diskusní charakter „bez nároku na rozhodování.“<sup>253</sup> Znovu zde staršovstvo otevřelo téma mnohem staršího data, Radův zamítnutý „původní návrh výzdoby kostela před 15 lety, příjezd Krista do Jeruzaléma na oslátku.“<sup>254</sup> Přestože se zúčastnění diskutěři klonili k přehodnocení dřívějšího zamítavého stanoviska, oficiální zápisy dále o problematickém tématu raději příznačně mlčí až do doby, kdy byly obrazy již hotové a bylo třeba projednat jejich instalaci a slavnostní odhalení. Z dalších pramenů je ovšem patrné, že mezitím stačily ve významné části sboru vyklíčit nesouhlasné reakce. Staršovstvo mluvilo o tom, že „instalace obrazů vzbudí ve sboru určité napětí,“<sup>255</sup> probíraly se „obavy z nepřijetí díla.“<sup>256</sup> Farář Martin T. Zikmund, který měl do sboru zakrátko nastoupit jako nový kazatel, se v dopise staršovstvu dokonce obává rozpolcení tamního společenství a nedlouho před plánovaným slavnostním odhalením obrazů navrhuje: „Pokud sbor ještě není dostatečně zralý na přijetí této novoty, proč nepočkat ještě rok či dva?“<sup>257</sup> I bývalý vinohradský farář Jaromír Dus, který se za dob svého kazatelského působení pro obrazy silně angažoval, a píše tedy z pozice jejich zastánce,

<sup>252</sup> Farní sbor Českobratrské církve evangelické Praha 2 - Vinohrady, archivní fond (dále AF FS ČCE na Vinohradech). Kart. Sbor ČCE 1991-2000, složka 1996, B1, podklady *Pro „rozšířenou“ schůzi staršovstva* s datem 7. 1. 1996.

<sup>253</sup> AF FS ČCE na Vinohradech. Kart. Sbor ČCE 1991-2000, složka 1996, B1, *Poznámky ze schůze rozšířeného staršovstva 7. 1. 1996.*

<sup>254</sup> Tamtéž.

<sup>255</sup> AF FS ČCE na Vinohradech. Kart. Sbor ČCE 1991-2000, složka 2000, *Zápis z mimořádné porady staršovstva 20. 2. 2000.*

<sup>256</sup> AF FS ČCE na Vinohradech. Kart. Sbor ČCE 1991-2000, složka 2000, *Zápis ze schůze staršovstva 9. března 2000.*

<sup>257</sup> AF FS ČCE na Vinohradech. Kart. Sbor ČCE 1991-2000, složka 2000, C4, dopis Martina T. Zikmunda staršovstvu sboru na Vinohradech ze dne 6. 3. 2000.

vyjadřuje v dopise staršovstvu své znepokojení nad zjištěním, že obrazy oproti původním plánům nebudou moci být v kostele zatím jen »na zkoušku« – nebylo by je nakonec pro značné rozměry kam jinač umístit: „[...] bojím se, že to někteří členové sboru neponesou lehce. Moc Vás prosím, abyste se modlili a abyste jednali tak, aby nedošlo k rozdělení mezi námi.“<sup>258</sup>

Odpůrci obrazů zřejmě neseptisovali žádné filipiky, které by zde mohly být ocitovány a z nichž bychom si mohli utvořit určitější obrázek o důvodech tak silné nevole. Napoví nám ale argumentace Radových zastánců, kteří na odpůrce reagují. Diskuze se výrazně točí kolem principiální otázky, zda jakýkoliv obraz vůbec patří do reformovaného kostela. Tento problém musela řešit už »rozšířená« schůze staršovstva z roku 1996. Na podporu obrazů byly uváděny příklady jiných sborů se silným důrazem na reformovanou tradici, kde se Radovy obrazy přes počáteční rozpaky nakonec ujaly: kromě Vršovic například také „v Kobylisích platila střízlivost a soustředění na Slovo. Ale dnes je tam nápis i obraz – zve k hlubšímu ponoru, zve k přemýšlení.“<sup>259</sup> Potřeba obhájit nesamozřejmou možnost novodobého přehodnocení některých praktických důsledků kalvínské reformace svědčí o ohledu na výraznou skupinu konzervativních vykladačů helvetského dědictví, kterou je třeba teprve přesvědčit. To se zřejmě před odhalením obrazů nepodařilo a velikonoční sborový dopis, informující členy o akcích kolem nastávajících svátků, do nichž bylo odhalení obrazů zakomponováno, se ještě snaží konzervativce oslovit a na poslední chvíli zmírnit očekávané rozepře: „Někomu se ale možná Radových pět obrazů líbit nebude. Jiný poukáže na to, že např. Heidelberský katechismus obrazy v kostele výslovně odmítá, neboť v nich vidí náběh k modlářství. [...] Obrazy se nás budou ptát, oč jde našemu křesťanství na počátku 21. století, v čem spočívá věrnost dědictví reformace [...]. Mají sloužit a zvěstovat, ne rozdělovat a zarmucovat.“<sup>260</sup>

Již dříve jsme se zabývali zjištěním, že modloslužba je v ČCE stále živým a aktuálním tématem, a zkoumali jsme teologické pozadí »reformované prázdnoty« čekající na naplnění. Vinohradský spor o obrazy ale jistě neprobíhal v teologické rovině. Širokou skupinu odpůrců netvořily řady teologů sofistickovaně argumentujících ve prospěch věroučně podloženého vyprázdnění kostela, ale běžní členové sboru. Obrazy spíše nezapadaly do konceptu evangelické identity. Výlučný důraz na Slovo plynoucí z »věrnosti dědictví reformace« pak můžeme chápat nejen prizmatem věrouky, ale i evangelického sebeurčení. V tradičních sborech, které se mohou – tak jako Vinohrady<sup>261</sup> – hlásit k helvetské tradici sahající až před vznik ČCE, to platí dvojnásob. Nedůvěra se pak dá a priori očekávat vůči každému obrazu, který by chtěl do takového prostředí proniknout – právě na Radových obrazech lze ale navíc dobře poukázat na rysy, které z nich od počátku tvořily výrazné kandidáty na exemplární odmítnutí.

<sup>258</sup> AF FS ČCE na Vinohradech. Kart. Sbor ČCE 1991-2000, složka 1999, C8, dopis Jaromíra Dusa staršovstvu sboru na Vinohradech ze dne 9. 12. 1999.

<sup>259</sup> AF FS ČCE na Vinohradech. Kart. Sbor ČCE 1991-2000, složka 1996, B1, *Poznámky ze schůze rozšířeného staršovstva 7. 1. 1996.*

<sup>260</sup> AF FS ČCE na Vinohradech. Kart. Sbor ČCE 1991-2000, složka 2000, B5, velikonoční sborový dopis k 5. neděli postní roku 2000.

<sup>261</sup> NEŠPOR, Zdeněk R. *Encyklopedie moderních evangelických (a starokatolických) kostelů Čech, Moravy a českého Slezska.* Op. cit., s. 367-368.

## Problematické vnější rysy vinohradského cyklu

Obrazy byly dokončeny teprve krátce před instalací a protesty se vlastně začaly ozývat ještě dříve, než si mohli zájemci v Radově ateliéru prohlédnout jejich skutečnou podobu. Přesto si o nich vinohradský evangelík mohl předem utvořit celkem určitou představu. Za prvé měl stále na očích původně »slepá« okna v čelní stěně bohoslužebného sálu, do nichž měly být obrazy zasazeny. Mohl tedy počítat s jejich vsutku impozantními rozměry – menší, postranní obrazy mají na výšku téměř tři metry a ústřední, středový obraz, sahající až na podlahu kazatelny, výškou přesahuje šest a půl metru.<sup>262</sup> Za druhé musel dobře znát Radův osobitý styl. Nejenže zde Rada jako místní rodák a někdejší člen vinohradského sboru nebyl někým neznámým – jako výtvarníka jej nadto bezpečně zná prakticky celá ČCE. V této roli výrazně vstoupil do života církve již svými ilustracemi široce rozšířeného zpěvníku *Bud' tobě sláva* z počátku osmdesátých let, obsahujícího sice především písně pro mládež, ale určeného i pro běžné užití při bohoslužbách;<sup>263</sup> podobně jako dnešní, navazující zpěvník *Svítá* tedy v církvi plnil úlohu jakési vedlejší liturgické knihy. Do církevních publikací, na ilustrace do té doby vesměs velmi chudých, tehdy asi poprvé pronikla náročněji pojatá výzdoba, sestávající ze zářivě barevných figurálních kompozic. Mezi interiérovými realizacemi, kde Rada platí za jednoho z nejznámějších autorů, nalezneme jeho neméně nápadné prvky, zřetelně vystupující z kontextu evangelíky proklamované strohosti. Vedle kostelů, modliteben a sborových prostor v Chebu, Broumově, Lounech či Kroměříži lze vyzdvihnout zejména obrazy v Kutné Hoře (obr. 49), vyplňující na šířku téměř veškerý prostor čelní stěny kostela, který nestačila zabrat kazatelna, a demonstrující Radovo tíhnutí k monumentalitě. Vinohradskému evangelíkovi dále jistě nebyly v době sporů o obrazy neznámé zmíněné realizace v Praze-Vršovicích a zejména v Praze-Kobylisích (obr. 10), kde Rada na svém obraze tvoří z dezintegrovaných figurálních námětů výraznou strukturu a nedává divákovi sebemenší příležitost k pomyšlení, že by bylo možné tuto svébytnou a výsostně malířskou formu sdělení jakkoliv upozadit v prostoru, který má přece skromně čekat na své naplnění bohoslužebným shromážděním a kázaným slovem. Vzhledem ke všem těmto skutečnostem mohl vinohradský evangelík správně předpokládat, že bohoslužebná prostora jeho sboru bude nově opanována naprosto nepřehlédnutelným výtvarným dílem, dožadujícím se značného dílu návštěvníkovy pozornosti.

K těmto poznatkům, obtížně slučitelným s přísně nahlíženými kritérii vnějších projevů evangelické identity, přistupuje další problém, který může obrazy v očích evangelíka stavět do ještě nepříznivějšího světla. Mnohá Radova díla totiž nezaprou podobnost s barokním uměním – nepopírá ji ostatně v rozhovorech ani sám autor<sup>264</sup> – a o vinohradském cyklu, jehož podobu znali tamní evangelíci z Radova ateliéru ještě před samotnou problematickou instalací, to platí obzvláště. Expresivní výraz a gesto plačícího Jeremiáše, dynamicky rozevlátý Mojžíšův plnovous, kontrast světla a stínu v záhybech drapérie Marie Magdaleny, klečící u kříšeného Lazara, náběhy k šerosvitu či jenom objemnější, plnokrevná modelace postav nemohou diváka neupomenout na barokní malbu. Taková upomínka pak mezi

<sup>262</sup> RADA, Miroslav. *Cyklus obrazů pro vinohradský sbor ČCE*. Op. cit., s. [14].

<sup>263</sup> REJCHRT, Luděk (ed.). *Bud' tobě sláva: zpěvníček pro rodinné služby Boží českobratrské církve evangelické*. 1. vyd. Praha: Synodní rada českobratrské církve evangelické, 1981, s. 9.

<sup>264</sup> ŠANDA, Martin. Rozhovor s malířem Miroslavem Radou. *Bratrská rodina*. 2004, č. 12.

evangelíky dosti pravděpodobně vzbudí notnou dávku nelibosti. Baroko je v evangelickém podání často pokleslou kulturou nejnejpřijatelnějších forem katolictví, je násilným popřením hodnot, které světu přinesla reformace, a její umělecké projevy jsou zejména nástrojem protireformační propagandy. Zalistujeme-li ve výtiscích *Protestanta* z devadesátých let, můžeme lehce nabýt dojmu, že prvorepublikový »spor o smysl českých dějin« ještě zdaleka neskončil. Výrazně se k tématu vyjadřuje také filosofka Božena Komárková, jejíž autoritu ve vlastní církvi upevňuje široký respekt, kterého se jí dostává i za těmito hranicemi. Souhlasí s Josefem Pekařem, jenž přisuzuje husitům epochu gotiky, vyznačující se pokornou a asketickou zbožností; rozchází se s ním ale v hodnocení barokní epochy. „Na rozdíl od gotiky barok k hodnotám naší doby nic nepřidal, je naopak v mnohém jejich opakem. Gotice se nepodobá. Nebyl pokorně zbožný, ale teatrálně patetický. Víc než o slávu boží mu šlo o slávu instituční církve a o její mocenský triumf nad kacíři. [...] Monumentální umění, kterým se obklopil, je výrazem bohatství a lesku privilegované vrstvy [...]“.<sup>265</sup> Z umělecko-historického hlediska obvykle řadíme k širokému pojmu baroka i umělce z protestantských zemí, které jinak evangelíci uvádějí s Rembrandtem v čele jako příklady úspěchů protestantského výtvarnictví – lze uvést například *Zamyšlení nad Rembrandtem* Jiřího Zejfarta<sup>266</sup> nebo níže citovanou přednášku Amedeo Molnára<sup>267</sup>. Z evangelického úhlu pohledu se ovšem »protestantské baroko« může ve vztahu k tomu »katolickému« stát zcela odlišným a naprosto nesouvisejícím fenoménem. Prvorepublikové spory kolem hodnocení baroka řeší už počátkem čtyřicátých let literární historik J. B. Čapek vytěsněním tohoto pojmu z dalšího bádání o protestantském umění, když „se ohrazuje proti tomu, aby byli čeští (Komenský) a evropští (Milton, Bach, Rembrandt) umělci protestantského vyznání označováni za barokní: barok je podle jeho soudu výhradně katolický!“<sup>268</sup> Další setrvání evangelíků v této tendenci můžeme dobře pochopit z faktu, že prakticky každý barokní artefakt, se kterým se můžeme volně setkat v našich končinách, je výlučně katolické provenience. Evangelickým prismaťem jde navíc vždy především o relikť doby »temna«. Veškerý tento kontext dovoluje farářu Pavlovi Keřkovskému, častému interpretovi díla Boženy Komárkové, obohatit jednu svou recenzi – která se jinak zabývá jiráskovskou studií literárního historika Alexandra Sticha – vložením vlastního, originálního postřehu, či spíše upozornění, „abychom při hodnocení barokních umělců neupadli ve stejný omyl jako při dnešním vzpomínání na seriály Jaroslava Dietla,“ které jsou přes svou popularitu „přece geniální normalizační lži.“<sup>269</sup> Není tedy divu, že v prostředí, kde se pojem baroka nezřídka pojí s těmi nejhöršími asociacemi, odpůrce Radova vinohradského cyklu barokní výrazivo jistě nijak neobměkčilo.

Po slavnostním odhalení obrazů vydal sbor katalog s jejich reprodukcemi. Nezbytnou součástí většiny doprovodných textů, psaných iniciátory celého projektu, je stále obhajoba

<sup>265</sup> KOMÁRKOVÁ, Božena. „Česká otázka“ v průběhu století. *Reflexe*. 1990, č. 1, s. 1/5.

<sup>266</sup> ZEJFART, Jiří. *Zamyšlení nad Rembrandtem*. *Křesťanská revue*. 1957, roč. 24, s. 71-72.

<sup>267</sup> MOLNÁR, Amedeo. Křesťanova angažovanost v umění. In: GRUBER, Jiří (ed.). *Výtvarné umění a křesťanská víra*. Praha : Synodní rada ČCE, 1976, s. 21.

<sup>268</sup> PUTNA, Martin C. Místo osobností z protestantského prostředí v české kultuře po roce 1918. *Lidé města: revue pro etnologii, antropologii a etologii komunikace*. 2008, roč. 10, č. 3, s. 71.

<sup>269</sup> KEŘKOVSKÝ, Pavel. Alexandr Stich – od Karla Havlíčka k Františku Halasovi. *Protestant: nezávislý evangelický měsíčník*. 1997, č. 7, s. 16.

Radových děl ať už před skutečným, nebo – a to spíše – prostě jen potenciálním odpůrcem. Katalog se totiž neobrací jen ke členům sboru, ale k nejširší veřejnosti. Některé texty s pomyslným obrazoborcem rovnou polemizují, jiné nejprve přebírají jeho pravděpodobnou argumentaci: „Vstoupíte-li do rozlehlé místnosti, v níž se evangelický sbor v Praze-Vinohradech shromažďuje k pravidelným bohoslužbám, překvapí vás, že na průčelní stěně užití obrazy, a to obrazy figurální. [...] Jakému smyslovému opojení tvarem, figurou, barvou tu vinohradští evangelíci kalvinistického původu podlehli [...]?“<sup>270</sup> Problémem na jednu stranu subtilnějším, než je obecná otázka po přípustnosti obrazu v kostele, avšak na druhou stranu elementárnějším, než jsou užití výrazové prostředky, se tedy zdá být záležitost figurálního, realistického zobrazení – ať už kohokoliv, ale zejména Krista. V probíraném materiálu jsme se dosud nikde nesetkali s kanonickou podobou Ježíše, jak jí křesťané užívají od prvních staletí dodnes. Možné by takové setkání bylo, například v kostele plzeňského Korandova sboru najdeme kopii Thorvaldsenovy sochy Krista v nadživotní velikosti.<sup>271</sup> Absence dalších podobných příkladů v předchozím textu ale není zapříčiněna kritérii mého výběru jako spíš tím, že by bylo dosti obtížné jmenovat další. Jak jsme viděli, se symboly kříže se už dnes můžeme v evangelických modlitebnách setkat poměrně běžně. Těžko na nich ale najdeme ukřižované Ježíšovo tělo. Zřídka, a o to příznačnější výjimkou je interiér modlitebny v České Lípě (obr. 50) od Ondřeje Rady (1974), syna titulního výtvarníka této kapitoly, který ve své tvorbě rozhodně nezapře otcův vliv. Miroslav Rada umísťuje do čela vinohradského sálu Krista s jeho tradičními rysy, s nimiž jej potkáme kdekoli od sinajských sbírek až po poslední katolický kostel v Česku. V rámci ČCE jde ale o nezvyklý jev. Evangelík hejdánkovského ražení může vznést námitku, že spolu se sedimentovanou podobou Krista tuhne i naše pojetí Spasitele v neživotnou modlu. Spíše ale může jeho kanonické zpodobení evangelickému publiku silně připomínat prvek katolické zbožnosti. Zřejmě právě proto Radovi katalogoví apologeti vyzdvihují důraz na jeho lidskou podstatu: „Ten chudý Ježíš na oslu, žehnající světu jako Vševládce, Pantokrator z ravennských mozaik – to je teologicky dobře podepřená ikonografická zvláštnost Miroslava Rady – to je jeho vklad do křesťanské ikonografie.“<sup>272</sup> A v jiném článku: „Nepřichází sem, aby nás ohromoval a drtil svou vznešeností. Solidární s námi v naší lidskosti a nízkosti.“<sup>273</sup> Nepřímo tak poukazují na tradici protestantského malířství, která se zpodobení Krista nevyhýbá, ale zasazuje jej do obyčejných, často až nuzných kulis, jako je tomu například u zmiňovaného Rembrandta nebo z mladších malířů u Fritze von Uhdeho. Usnadňují tak přijetí Radova Ježíše evangelickým publikem.

Mohli bychom i nadále pokračovat výčtem vnějších rysů, které vinohradský cyklus staví do souladu či rozporu s evangelickou tradicí. Z těch nejpodstatnějších se ještě pozastavme nad složitě prokomponovaným, až nepřehledným množstvím různých výjevů, které vidíme na pozadí hlavních postav. Komplikovaná struktura ponouká diváka ke svému rozluštění a podobně jako v případě Zejfartovy malby v Miroslavi může vybízet k individuální exegezi vyobrazených biblických motivů. Nemusí být ovšem v souladu

<sup>270</sup> RADA, Miroslav. *Cyklus obrazů pro vinohradský sbor ČCE*. Op. cit., s. [6].

<sup>271</sup> NEŠPOR, Zdeněk R. *Encyklopedie moderních evangelických (a starokatolických) kostelů Čech, Moravy a českého Slezska*. Op. cit., s. 352.

<sup>272</sup> RADA, Miroslav. *Cyklus obrazů pro vinohradský sbor ČCE*. Op. cit., s. [5].

<sup>273</sup> Tamtéž, s. [7].



s požadavkem na strohý, přehledný a srozumitelný ráz reformovaných bohoslužeb a nenaplnuje tak jeden z hlasů na rozšířeném staršovstvu z roku 1996, že v rámci reformované tradice „každé výtvarné řešení má mluvit jasnou řečí.“<sup>274</sup> Cyklus také vyjadřuje některé obecně křesťanské obsahy, které samy o sobě nejsou v žádném rozporu s evangelickou věroukou. Jednotlivá biblická »zastavení« se narativně odvíjejí zleva doprava od starozákonních motivů po ty novozákonní s eschatologickým vyvrcholením uprostřed na hlavním obraze, kde nad přijíždějícím Kristem andělé troubí k poslednímu soudu a kde poslední večere v dolní části obrazu je zároveň zvěstí nadcházející věčné hostiny. Obrazem Šimona pomáhajícího nést Kristovi kříž jsme se samostatně zabývali už v předchozí kapitole – tato výtvarná pobídka ke skutkům solidarity pomáhá z vinohradského cyklu vytvořit jakousi evangelickou verzi křížové cesty, v jejímž rámci se mezi ostatními zastaveními setkáváme se stejným námětem. V eucharistickém motivu na ústředním obraze lze nadto spolu s výpravným provedením celého díla spatřit upomínku na staré utrakvistické malby. »Diagramové« rozvržení motivů může navíc posloužit ke snadnějšímu vštípení biblických výjevů do paměti po vzoru výzdoby některých středověkých kostelů.

Jak vidíme, je více důvodů, pro které by vinohradský cyklus mohl získat sympatie evangelického diváka. Možná i proto nakonec proběhla slavnost odhalení obrazů bez výrazných problémů. Uskutečnila se dokonce v rámci nejvýznamnějších křesťanských svátků – Velikonoc. Původní návrh, aby slavnost proběhla na Zelený čtvrtek, zamítnul na schůzi staršovstva ředitel Ekumenického institutu ETF UK Pavel Filipi s poukazem na skutečnost, že „společně s Velkým pátkem [jde o] nejméně vhodný termín k odhalování obrazů, je to okamžik vrcholícího půstu, katoličtí bratři obrazy v tuto dobu naopak zahalují [...]“<sup>275</sup> Staršovstvo tedy slavnost naplánovalo na Velikonoční neděli 23. 4. 2000.<sup>276</sup> Slavnost proběhla ve večerních hodinách, mimo bohoslužby. Přestože zmiňovaný katalog stále argumentuje proti odpůrcům, texty nezapřou radostný tón nad zjištěním, že dobrá věc se podařila. Na atraktivní téma vinohradského sporu o obrazy vznikla před dvěma lety na půdě Ústavu dějin křesťanského umění Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy bakalářská práce Martiny Kamenářové s výmluvným názvem *Co nám to tu „pro-Boha“ visí na zdi: reflexe obrazů z cyklu Miroslava Rady členy Českobratrského sboru na Vinohradech*.<sup>277</sup> Autorčin průzkum vedl k závěru, že s dvanáctiletým odstupem od instalace obrazů hodnotí většina respondentů proměnu interiéru již spíše pozitivně.<sup>278</sup> V rozhovorech se členy sboru se autorka přes některé přetrvávající vyloženě nesouhlasné postoje nejčastěji setkávala s „odezvou přinejmenším smířenou.“<sup>279</sup> Potvrzuje se tedy, že hlavním problémem byl od počátku nezvyk, cizorodost Radova výrazného, monumentálního stylu v reformovaném prostředí, protože zásadní teologické námitky by čas nezhojil. Už Martin T. Zikmund se v dopise staršovstvu zmiňuje, že ve

<sup>274</sup> AF FS ČCE na Vinohradech. Kart. Sbor ČCE 1991-2000, složka 1996, B1, *Poznámky ze schůze rozšířeného staršovstva 7. 1. 1996*.

<sup>275</sup> AF FS ČCE na Vinohradech. Kart. Sbor ČCE 1991-2000, složka 2000, *Zápis z mimořádné porady staršovstva 20. 2. 2000*.

<sup>276</sup> AF FS ČCE na Vinohradech. Kart. Sbor ČCE 1991-2000, složka 2000, *Zápis ze schůze staršovstva 9. března 2000*.

<sup>277</sup> KAMENÁROVÁ, Martina. *Co nám to tu „pro-Boha“ visí na zdi: Reflexe obrazů z cyklu Miroslava Rady členy Českobratrského sboru na Vinohradech*. Praha, 2013. Bakalářská práce. Univerzita Karlova v Praze, Katolická teologická fakulta, Ústav dějin křesťanského umění. Vedoucí práce prof. PhDr. Ing. Jan Royt, Ph.D.

<sup>278</sup> Tamtéž, s. 35.

<sup>279</sup> Tamtéž, s. 36.

sporu o obrazy se střetávají tři názorové proudy: „jednoznačný souhlas s instalací obrazů, jednoznačné odmítnutí obrazů, a pak – snad nejčastěji – jakési rozpaky, pochybnosti, nejistota, jestli to bude nebo nebude dobré.“<sup>280</sup> Za těmito pocity, převažujícími pomyslný jazýček vah na stranu odmítavých postojů bez konkrétně formulovaných námitek, se ovšem skrývá otázka, která nás zajímá především, kterou si klademe napříč celou diplomovou prací a pro niž musíme hledat odpověď spíše v pečlivě vystavěné argumentaci zastánců obrazů než v reakcích členů sboru: jakou funkci mají vlastně obrazy mít v běžném životě církve, ve vztahu ke sborovému společenství?

## Otázka funkce a smyslu

Rozpaky dosti pravděpodobně souvisejí i s tím, že jasná odpověď, s níž by se vinohradští evangelíci mohli ztotožnit nebo se proti ní vymezit, vlastně nevyplývá z argumentace zastánců příliš zřetelně. Dva jejich hlavní argumenty jsou totiž spíše odpověďmi na trochu jinou otázku. První z nich je výtvarný: holá čelní zeď se »slepými« okny působila nevyváženě oproti ostatním stěnám, členěným neogotickými arkádami. Sám Rada mluvil na schůzi staršovstva o tom, že obrazy mají „odčinit lehkost přední stěny proti zadní.“<sup>281</sup> Jiné hlasy na staršovstvu zase tvrdily, že „to, jak je nyní kostel vymalován, je nedodělané“<sup>282</sup> a podobně. Obrazy tedy mají vizuálně dotvořit prostoru sborového shromaždiště. Mluvíme však o náboženských obrazech, ne o pouhých dekoracích. Jejich funkce tudíž ve vztahu k běžnému provozu sboru není tímto vyčerpána. Zde se hlásí o slovo druhý argument: cyklus má mít zvěstnou funkci. Na prvním místě jsou jako adresáti této zvěsti ovšem uváděni návštěvníci sborových prostor, kteří nepatří mezi tamní členy. Takoví hosté nejsou ve vinohradském sborovém domě ničím neobvyklým, protože multifunkční budovu sbor běžně poskytuje k pronájmům a často se v ní konají různé kulturní a jiné akce. Přípravné materiály k první schůzi staršovstva, na které byla problematika obrazů řešena, obsahují nepodepsanou poznámku: „Rád bych, aby bylo každému, kdo do kostela vstoupí, zřejmé, že je v kostele a nikoli na př. v nahrávacím studiu, dále mám důvod předpokládat, že v našem kostele bude častěji televize a myslím si, že výzdoba kostela může být »dobré vyznání a svědectví o naději« [...]“<sup>283</sup> Jaromír Dus mluví ve svém dopise staršovstvu o tom, že obrazy budou mít „velký význam misijní a ekumenický.“<sup>284</sup> Velikonoční sborový dopis oznamuje: „Obrazy budou kázat hudebníkům, kterým kostel pronajímáme, školám, které zde mívají koncerty, hostům odjinud – i nám samotným.“<sup>285</sup> Katalog dodává: „Naše rozhovory o »obrazech« probíhaly v letech, kdy jsme si mohli častěji uvědomovat, že do našeho kostela přicházejí cizinci, nebo dokonce lidé s takovým omezením, že se číst naučit nemohou. Těm české slovo mnoho neřekne. Probíhaly v letech, kdy se také v našem kostele uskutečnila řada koncertů, některé přenášela i televize, další přenosy se plánovaly, a my si uvědomovali, jak chudičké svědectví o naší naději

<sup>280</sup> AF FS ČCE na Vinohradech. Kart. Sbor ČCE 1991-2000, složka 2000, C4, dopis Martina T. Zikmunda staršovstvu sboru na Vinohradech ze dne 6. 3. 2000.

<sup>281</sup> AF FS ČCE na Vinohradech. Kart. Sbor ČCE 1991-2000, složka 1996, B1, *Poznámky ze schůze rozšířeného staršovstva 7. 1. 1996.*

<sup>282</sup> AF FS ČCE na Vinohradech. Kart. Sbor ČCE 1991-2000, složka 1996, B1, podklady *Pro „rozšířenou“ schůzi staršovstva s datem 7. 1. 1996.*

<sup>283</sup> Tamtéž.

<sup>284</sup> AF FS ČCE na Vinohradech. Kart. Sbor ČCE 1991-2000, složka 1999, C8, dopis Jaromíra Dusa staršovstvu sboru na Vinohradech ze dne 9. 12. 1999.

<sup>285</sup> AF FS ČCE na Vinohradech. Kart. Sbor ČCE 1991-2000, složka 2000, B5, velikonoční sborový dopis k 5. neděli postní roku 2000.

náš kostel vydává.“<sup>286</sup> Svědectví se tedy obrací především směrem k mimoevangelické veřejnosti, za hranice sboru. Překvapivě tak plní funkci, kterou bychom od evangelického umění očekávali asi nejméně – totiž funkci reprezentativní, byť samozřejmě nejde o oslnění návštěvníka, ale o sdělení obsahů víry. Stále jsme se však mnoho nedověděli o tom, jak mají obrazy fungovat uvnitř sborového společenství, zejména v jeho bohoslužebném životě.

Odpověď už naznačil citát ze sborového dopisu, byť platí pro vinohradské evangelíky až jakoby nádavkem – i jim mají obrazy především kázat. Také v katalogu se dočteme, že „biblické obrazy jsou přece kázáním.“<sup>287</sup> Pro legitimizaci obrazů a pro ozřejnění jejich smyslu je v evangelickém prostředí přirozené uvést výtvarné umění do souvislosti s kázaným slovem, tedy se samotnou podstatou bohoslužeb. O obrazech jako jiné formě kázání ostatně často mluví sám Rada, například v časopiseckých rozhovorech.<sup>288</sup> V předchozích kapitolách jsme viděli, že jinak než pobídkou ke kontemplaci – samozřejmě se zachováním patřičné distance ze strany diváka pro vyloučení modloslužby – obrazy ani vstupovat do evangelických bohoslužeb nemohou. Na druhou stranu může být právě průnik výtvarného umění a práce se Slovem mimořádně citlivým tématem, protože jde pro evangelíky koneckonců o nejvlastnější bohoslužebný projev, o jehož čistotu je třeba zvláště pečovat. Žádná z interiérových realizací, kterými jsme se dosud zabývali, přitom nezasahovala do této sféry natolik výrazně. Projekty Marie Jiříčkové v Uhříněvsi i Barbory Veselé v Prostějově sice také opanovaly celou čelní stěnu tamějších modliteben, aniž by ale jejich symbolistní forma ohrožovala kázané slovo v jeho výsadním postavení. Nástěnná malba Jiřího Zejfarta v Miroslavi má ve vztahu ke kázání podpůrnou a vlastně zcela podřízenou funkci. Podobně i hádankovitá mozaika Zbyňka Honzala v Jindřichově Hradci vyžaduje další exegetickou aktualizaci. Vinohradský cyklus ovšem podává biblické příběhy natolik komplexně a sugestivně, že tato jejich výtvarná interpretace zcela obstojí i samostatně, bez dalšího dovysvětlení kázaným slovem.

Možná i proto se v materiálech publikovaných vinohradským sborem dočteme o roli obrazů, kterou zaujímají v rámci bohoslužeb, jen okrajově a nepřímou. V archivních pramenech se o ní nedočteme prakticky vůbec. Nápadné přitom je, jak často jsou v této souvislosti zmiňováni lidé, kteří běžnému kázání nemohou rozumět – výše byla řeč o cizincích a hendikepovaných návštěvnících, jiný článek katalogu pamatuje na děti.<sup>289</sup> Sám Miroslav Rada s několikaletým odstupem vzpomíná na okolnosti »vinohradského sporu« v tomtéž duchu: „Třeba tady [na Vinohradech] trvalo asi dvanáct let, než se ty obrazy podařilo díky faráři Dusovi prosadit. Přitom do sboru přichází spousty cizinců, kteří nerozumějí kázání, tak mají obrazy.“<sup>290</sup> Argumentace vinohradských zastánců obrazů se znovu a v úplnosti, bod po bodu objevuje i v pozdějším článku Ondřeje Rady, hájícím výtvarné umění v bohoslužebných prostorách. Zakončuje jej tvrzení, že „případným zahraničním návštěvníkům bohoslužeb (ale i malým dětem) by výtvarné dílo mělo poskytnout adekvátní alternativu ke slovu mluvenému.“<sup>291</sup>

Z čistě výtvarného hlediska není obtížnost úkolu začlenit Radovy obrazy v teoretické rovině do rámce bohoslužeb, aniž by byli na předních příčkách mezi jejich »uživateli« zmiňováni

<sup>286</sup> RADA, Miroslav. *Cyklus obrazů pro vinohradský sbor ČCE*. Op. cit., s. [3].

<sup>287</sup> Tamtéž, s. [5].

<sup>288</sup> ŠANDA, Martin. Rozhovor s malířem Miroslavem Radou. *Bratrská rodina*. 2004, č. 12.

<sup>289</sup> RADA, Miroslav. *Cyklus obrazů pro vinohradský sbor ČCE*. Op. cit., s. [5].

<sup>290</sup> ŠANDA, Martin. Rozhovor s malířem Miroslavem Radou. Op. cit.

<sup>291</sup> RADA, Ondřej. Patří výtvarné dílo do evangelického kostela? *Český bratr: evangelický měsíčník*. 2010, č. 10, s. 38.

cizinci, hendikepovaní, děti nebo mimoevangeličtí hosté, nikterak špatným vysvědčením. Naopak svědčí o suverénním uchopení biblické látky, o autonomní existenci díla, která se neomezuje na bohoslužebnou pomůcku. Nedopustím se snad příliš velkého prohřešku proti pravidlům odborného textu, když prohlásím, že obrazy vinohradského cyklu jsou z kunsthistorického hlediska jednoznačně nejzajímavějšími objekty ke studiu, s nimiž jsme se mezi titulními realizacemi jednotlivých kapitol dosud setkali. Pokud jsme se ale snažili na příkladech těchto realizací vymezit kritéria evangelického umění užitého v provozu církve, pak zde už narážíme na hranice tohoto vymezení. Díla, s nimiž jsme se dosud setkávali, by bylo stěží možné vyvázat z bohoslužebných souvislostí. Některá dokonce ke své funkci nutně vyžadovala pomyslné »dotvoření« ze strany diváka. Jak ale naložit s nezávislým dílem? Jaký mu přiřknout význam? Amedeo Molnár si všímá omezujícího evangelického důrazu na »užitkovou« funkci církevního umění: „Nerad bych se dotkl záslužného díla bratří, kteří na církevně užitkovém umění pracují, ale přesto bych rád řekl, že význam umění je v jeho možnostech světských a profánních.“<sup>292</sup> Samostatnou uměleckou hodnotu tedy Molnár od církevního umění příliš neočekává. Přetrvává-li takové pojetí i v současnosti, je rozruch kolem svébytné, ryze výtvarné interpretace Písma, vyvázané z běžného řádu bohoslužeb, a přece dominující celému kostelu, o to pochopitelnější. Ostatně i Martina Kamenárová si v rámci svého průzkumu všímá, že přes spíše pozitivní reakce respondentů „stále přetrvává lítost z rozptýlení, které obrazy dle jejich slov zapříčiňují během kázání.“<sup>293</sup> Vinohradský cyklus, slovy samotného autora „poselství víry, naděje a lásky,“ které „mluví svou vlastní výtvarnou řečí,“<sup>294</sup> je nicméně dokladem, že interpretace obrazu jako výtvarné alternativy kázání je v evangelickém prostředí sice záležitostí problematickou, přece však možnou.

## Závěr

Není asi úplně šťastné končit diplomovou práci kapitolou, která by mohla ČCE vykreslit jako prostředí, jež výtvarnému umění nepřeje. Nebyla by to samozřejmě pravda. V předchozích kapitolách jsme se setkali s velkým množstvím výtvarných děl, které takový závěr bezpečně vyvracejí. Pokud je ale cílem práce prozkoumat nejčastější kontexty, do kterých umění na půdě ČCE vstupuje, pak zdrženlivost v přijímání některých jeho forem nelze vynechat. Se zkušenostmi z předchozích kapitol nás jistě nepřekvapí, že cesta výrazného díla, jakým je monumentální vinohradský cyklus, do reformované bohoslužebné prostory nemusí být jednoduchá. Je otázka, nakolik je toto velkolepé, figurální, expresivní dílo, čerpající z obecně křesťanské ikonografie, ještě evangelické. Přestože se cyklus po formální stránce v mnohém vymyká z kontextu ostatní evangelické tvorby, zachovává si mnohé její typické atributy. Důsledně se přidržuje Písma a vybízí k jeho dalšímu promýšlení. Víru tematizuje jejími projevy v pozemském světě, obrazy jsou slovy autora „svědectvím o dynamické víře čínorodé, která je činem v našem životě každý den, hodinu i minutu, která má smysl, když se projevuje ve službě bližnímu [...]“<sup>295</sup> A především – do vznešeně a velkolepě podaných námětů mísí nádech všednosti a zemitosti. Navazuje tak na zahraniční tradici protestantského malířství (jež ale může v ČCE paradoxně působit cizorodě) a naplňuje předpoklady, které výše citovaný Molnár hledá především v mimocírkevním umění

<sup>292</sup> MOLNÁR, Amedeo. Křesťanova angažovanost v umění. Op. cit., s. 20.

<sup>293</sup> KAMENÁROVÁ, Martina. *Co nám to tu „pro-Boha“ visí na zdi: Reflexe obrazů z cyklu Miroslava Rady členy Českobratrského sboru na Vinohradech*. Op. cit., s. 36.

<sup>294</sup> RADA, Miroslav. *Cyklus obrazů pro vinohradský sbor ČCE*. Op. cit., s. [10].

<sup>295</sup> Tamtéž.

a které demonstruje na vzorovém příkladu evangelíky ctěného Rembrandta, akcentujícího Kristovo lidství: „Míšenost slohu, řekl bych, vznešeného se slohem nízkým charakterizuje jednu linii křesťanského umění a tato linie se mi zdá být i teologicky nosná [...]. Písmo jako celek zve vlastně křesťana k participaci na této nové vznešenosti, která jde dolů, k obyčejným lidem. Na tomto motivu je, myslím, možno založit křesťanovu činnost uměleckou.“<sup>296</sup>

---

<sup>296</sup> MOLNÁR, Amedeo. Křesťanova angažovanost v umění. Op. cit, s. 24.

## Závěr

Úkolem diplomové práce bylo sledovat kontexty, do nichž výtvarné umění vstupuje v prostředí bohoslužebných prostor Českobratrské církve evangelické, zkoumat předpoklady, jimž se přizpůsobuje, a všimnout si podob, jichž nabývá. Možnosti interpretace takových děl, úzce vázaných na provoz církve, měla práce demonstrovat na příkladech šesti interiérových realizací. V souhrnném ohledu vyplývají z nashromážděných poznatků tyto nejdůležitější závěry:

Renovace interiéru kostela ve Sněžném, realizovaná podle návrhu Daniela Balabána, nám dala na srozuměnou, že strohá modlitebna zdaleka nemusí zračit rezignaci na náročnější výtvarné řešení, ale že může být záměrným a přitom ryze výtvarným projevem evangelictví. Nepochybně to platí pro zhodnocování tradice – obecně navazuje většina sborů na tradici reformovanou, nicméně nejstarším sborům, ke kterým náleží i Sněžné, se nabízí také možnost zdůraznění tolerančních prvků v jejich kostelech a modlitebnách. Kromě tohoto pozitivního vztahu k minulosti se ale může na bohoslužebných prostorách podepsat také přetrvávající nedůvěra k výtvarným dílům. Ačkoliv je někdejší reformační obrazoborectví dávno zažehnáno, přece má v evangelickém náhledu náboženský obraz stálý potenciál nepatřičně nahrazovat hláсанé Slovo. Není tedy divu, že se mnohé modlitebny bez výtvarného umění obejdou. Prázdnota se ale také může, tak jako ve Sněžném, stát stěžejní součástí výtvarné koncepce bohoslužebné prostory, která počítá s nepostižitelným Bohem a implicitně se k němu vztahuje. V návaznosti jsme si povšimli, že stěny modliteben často zdobí texty a symboly. Ty jsou většinou provedeny tak jednoduše, aby nemohly být chápány jinak než jako jednosměrné odkazy. Diagramové provedení vylučuje možnost, aby se vnímateli prolнула fyzická podoba těchto odkazů s jejich denotátem. Není tedy divu, že tyto symboly nejčastěji odkazují ke Kristu, kterého je zvláště záhodno neuzavírat do statických forem.

Uhříněveská mozaika Marie Jiříčkové, čerpající ze symboliky kříže, nám ale posloužila za příklad díla, jehož provedení je naprosto určující pro celkové vyznění výjevu. Dospěli jsme k závěru, že exemplifikační rozměr díla se v evangelických interpretačních kontextech vztahuje na ztvárněné kérygma až skrze prvotní zohlednění vnímatele. V teoretické rovině nám pomohl tuto myšlenku ukotvit Jiří Zejfart, který, opíraje se o východiska reformované teologie, odmítl prostřednictvím umělecké tvorby rušit nepřekročitelnou propast mezi Bohem a člověkem: umění náleží pouze profánní tematika. A to i tehdy, pokud zpracovává biblický námět. Praktickou ukázkou takového přístupu je Zejfartova malba v Miroslavi, která sice znázorňuje biblické podobenství o rozsévači, ale nesnaží se prostředkovat samotnou podstatu evangelia. Tematizuje spíše pozemskou situaci jeho příjemce: vybízí jej k upřímnému slyšení Slova a k dotvoření příběhu podobenství vlastním životem.

Takový postup je vlastně výsledkem obzvláštní péče, kterou evangelíci věnují důsledně profanaci svých výtvarných projevů. Je-li dílo bez aktivní spoluúčasti diváka neúplné, těžko se může stát samostatnou artikulací kérygmatu, jehož zvěstování je v evangelickém prostředí určeno spíše sluchu než zraku. Proto i reliéf Barbory Veselé

v Prostějově, ztvárňující podobenství o hořčičném zrně, vynikne v evangelickém interpretačním kontextu až v souvislosti s bohoslužebným shromážděním, které pomáhá dotvořit eschatologický rozměr námětu. Nepřímá řeč biblických podobenství se jako vhodná látka pro evangelické výtvarné realizace osvědčuje také v podání Zbyňka Honzala, jenž při svém silném kristocentrickém zaměření nemohl Krista netematizovat ani na své mozaice v Jindřichově Hradci. Činí tak dokonce pomocí figurálního výjevu: Krista je ovšem nutno exegeticky vyčíst za námětem podobenství o milosrdném Samaritánovi. Pro správné »fungování« díla je nadto opět nutný divákův podíl na dotvoření díla, spočívající ve ztotožnění se s postavou raněného, aby mohl v postavě Samaritána vyniknout Kristus-zachránce, jak vystupuje v Honzalových kázáních. Přímé zpodobení Krista, jež najdeme na obrazech Miroslava Rady v Praze na Vinohradech, však způsobilo v tamním sboru rozruch.

Zjistili jsme, že výrazné, natož monumentální dílo může v prostředí tradičně strohých evangelických modliteben vyvolávat rozpaky. Především jsme ale došli k méně nápadnému závěru: dílu, které suverénně, čistě malířskými prostředky zpracovává biblickou látku a obstálo by jako samostatný artefakt a autonomní výrazový prostředek, je v evangelickém prostředí obtížné přiřadit nějakou legitimní funkci. Lze sice poukázat například na výstavy pořádané sborem v Soběhrdech, které v tamním tolerančním kostele probíhají i během bohoslužeb a převážně sestávají z »cizorodých« děl, nezamýšlených pro prostor kostela, a tedy zcela samostatných – v tomto případě jde ale spíše o experiment, pokus o dialog mezi odlišnými světy světského umění a bohoslužebného provozu. Nás ovšem vede zájem o umění, které se o funkci v bohoslužebných prostorách od počátku hlásí. A právě v těchto případech může být samostatný výtvarný projev, který má v případě vinohradských obrazů dokonce zastávat »kazatelskou« funkci, problematickou záležitostí – ne však neschůdnou, jak jsme viděli opět na vinohradském příkladě.

Základní problém spočívá v obavách, že by obraz mohl nahradit samotné Slovo. Zatímco nová a nová kázání plynou v čase a přizpůsobují se aktuálnímu okolnostem, obraz zůstává stále týž, a může tak evangelickému oku uzavřít své sdělení do ztuhlé, neměnné formy. Dílo se tak může v evangelickém pojetí lehce stát modlou, aniž by k tomu bylo zapotřebí nějakých idolatrických úkonů. V rámci vinohradského sporu o obrazy však zazněly argumenty vyzdvihující lidskou podstatu zobrazeného Krista, »solidárního s naší nízkostí«. Radova výtvarná řeč je totiž příliš explicitní, než aby se její zvěstovatelský rozměr obešel bez určitého legitimizujícího dovysvětlení. I zde se tudíž opět setkáváme s interpretačním kontextem, který vtahuje do děje diváka – obraz mu zpřítomňuje kérygma připomínkou jeho vlastní, pozemské situace, a zabraňuje mu tak ulpět na samotném obraze. Tento interpretační moment, implikovaný více kontextem evangelického prostředí než samotnými obrazy, se zdá být stěžejním principem evangelického přístupu k umění.

Dalšímu výzkumu se nabízí především srovnání výtvarných projevů tuzemského evangelictví se zahraničním kontextem. Nejstarší interiérové realizace vznikaly v ČCE za dob totality, kdy se výtvarníci a objednatelé – členové jednotlivých sborů – mohli jen ve velmi omezené míře inspirovat příklady z ciziny. Tendence, jež u nás klíčily samostatně, by tudíž bylo zajímavé srovnat s paralelním vývojem v západních reformovaných církvích. Současná produkce pak

vzbuzuje otázku, zda lze v českobratrském výtvarném projevu vysledovat oproti zahraničním církvím nějaká národní specifika.

Nezměrný materiál ke studiu se ovšem nachází také v dalších českobratrských kostelech, jakož i ve volné tvorbě evangelických výtvarníků. Dalšímu bádání, zaměřenému na výtvarné projevy evangelictví spolu s kontexty, v nichž jsou tyto projevy rozpoznatelné právě jako evangelické, může tato diplomová práce posloužit jako případný základ.



## Resumé

Práce se zabývá otázkou, jaké místo náleží v českobratrských bohoslužebných prostorách výtvarnému umění, donedávna tabuizovanému vlivem kalvinistické tradice.

Zjišťuje důvody, pro něž se umění v posledních desetiletích do modliteben navrácí. Zkoumá kontexty, do kterých výtvarná díla v evangelickém prostředí vstupují. Studuje předpoklady a očekávání, jimž se přizpůsobují. Všimá si podob, jichž při tom nabývají. Obecné tendence, vysledovatelné napříč církví, se práce snaží demonstrovat na šesti vybraných interiérových realizacích, které zároveň poodhalují odlišné přístupy šesti evangelických výtvarníků: Daniela Balabána, cíleně pracujícího s prázdným prostorem (Sněžné); Marie Jiříčkové, posouvající typickou řeč evangelické vizuality, jež sestává z jednoduché symboliky, do expresivní roviny (Praha-Uhřetěves); Jiřího Zejfarta, vybízejícího k pozornější recepci kázaného slova prostřednictvím výtvarného přepisu biblického podobenství o rozsévači (Miroslav); Barbory Veselé, naznačující eschatologický rozměr bohoslužeb skrze ztvárnění podobenství o hořčičném zrně (Prostějov); Zbyňka Honzala, tematizujícího Krista raději jen nepřímo pomocí podobenství o milosrdném Samaritánovi (Jindřichův Hradec); a Miroslava Rady, tematizujícího Krista přímo, ovšem s problematickým přijetím ze strany místního sboru (Praha-Vinohrady).

## **The Role and Purpose of Fine Arts in the Chapels of the Evangelical Church of the Czech Brethren since 1945**

The thesis focuses on the following question: what is the role of fine arts in the Czech Brethren's chapels, which until recently had been taboo in the Calvinist tradition.

The thesis investigates the reasons for the return of fine arts during recent decades. It examines the contexts into which works of art are put. It analyses the conditions and expectations which the works of art meet and conform to. It observes the artistic forms which they take due to this process. General artistic tendencies observed across the whole of the Evangelical Church are demonstrated by six examples of chapel interiors made by six evangelical artists: Daniel Balabán, who deliberately works with empty space (in Sněžné); Marie Jiříčková, who works with both basic Christian symbols and the typical visual aspects of evangelical chapels and transfers them to an expressive level (in Praha-Uhřetěves); Jiří Zejfart, whose pictorial representation of *The Parable of the Sewer* invites us to a more perceptive reception of the homily (in Miroslav); Barbora Veselá, who indicates the eschatological significance of prayers by depicting *The Parable of the Mustard Seed* (in Prostějov); Zbyněk Honzal, who refers to Christ indirectly with *The Parable of the Good Samaritan* (in Jindřichův Hradec); and Miroslav Rada, who refers to Christ directly, but at the cost of a problematic reception on the part of the local congregation (in Praha-Vinohrady).

## **La funzione e il significato delle arti visive negli oratori della Chiesa evangelica di Fratelli Boemi (o moravi) dal 1945.**

La mia tesi esamina la questione della posizione delle arti visive nell'ambiente liturgico della Chiesa evangelica di Fratelli Boemi (o moravi). Tale questione è stata, fino a poco tempo fa, tabuizzata per effetto della tradizione calvinista.

Il presente lavoro cerca, in primo luogo, di scoprire le ragioni per cui le arti visive hanno fatto ritorno negli oratori evangelici nel corso degli ultimi decenni, studiando in particolare il contesto in cui queste arti agiscono. Sono inoltre analizzate le aspettative alle quali tale produzione figurativa si deve adattare. La presente tesi cerca quindi di presentare alcune tendenze generali, focalizzandosi in particolare su sei esempi precisi osservati in seno alla chiesa evangelica. Tali esempi possono nel contempo essere esemplativi per l'approccio di sei artisti evangelici: Daniel Balabán che lavora intenzionalmente con i spazi vuoti (Sněžné); Marie Jiříčková che modifica il tipico linguaggio visuale evangelico – fatto di semplice simbolica – in un'estetica espressiva (Praha-Uhřetěves); Jiří Zejfart che, attraverso la trascrizione visuale della parabola del seminatore, invita a una più attenta ricezione della predica (Miroslav); Barbora Veselá che – mediante la parabola del granello del senape – cerca di sottolineare la dimensione escatologica della liturgia (Prostějov); Zbyněk Honzal che interpreta indirettamente, tramite la parabola del buon samaritano, la figura del Cristo (Jindřichův Hradec); e Miroslav Rada che esprime la figura del Cristo direttamente, una scelta accettata in maniera problematica da parte degli evangelici locali (a Praha-Vinohrady).

## Použité zdroje

### Archivní fondy:

- Farní sbor Českobratrské církve evangelické Praha 2 – Vinohrady.
- Farní sbor Českobratrské církve evangelické Praha 10 – Uhřetěves.
- Farní sbor Českobratrské církve evangelické v Jindřichově Hradci.
- Farní sbor Českobratrské církve evangelické v Miroslavi.
- Farní sbor Českobratrské církve evangelické v Prostějově.
- Farní sbor Českobratrské církve evangelické ve Sněžném na Moravě.
- Ústřední archiv Českobratrské církve evangelické, Archivní fond Synodní rada Českobratrské církve evangelické, Farní sbor Českobratrské církve evangelické Praha-Uhřetěves 1950-1984.

### Časopisecké články:

- ALTOVÁ, Blanka. Možnosti studia evangelické sakrální architektury. *Lidé města: revue pro etnologii, antropologii a etologii komunikace*. 2009, č. 3, s. 493-552.
- BALABÁN, Daniel. Slovo autora návrhu Daniele Balabána. *Českobratrské Horácko: oblastní časopis evangelických sborů*. 1996, č. 3, s. 1.
- BALABÁN, Milan. Nepředmětný Bůh. *Reflexe*. 1990, č. 1, s. 3/1-20.
- BALABÁN, Milan. Zvěstovatelská služba přírody. *Křesťanská revue*, 1992, roč. 59, č. 4, s. 79-80.
- BAŤOVÁ, Eliška. Protestantská liturgie jako otevřená otázka: hledání liturgické praxe. *Český bratr: evangelický měsíčník*. 2012, č. 1, s. 30-31.
- BOLOM-KOTARI, Sixtus. Evangelické umění mezi neexistencí a zapomněním. *Protestant: nezávislý evangelický měsíčník*. 2012, roč. XXIII, č. 5, s. 5-7.
- BROŽ, Miroslav. Sborový sál na Mělníku. *Český bratr: časopis Českobratrské církve evangelické*. 1987, roč. 63, č. 8, s. 128.
- DANTO, Arthur. Svět umění. *Aluze: revue pro literaturu, filozofii a jiné*. 2009, č. 1, s. 66-74.
- HEJDÁNEK, Ladislav. Ježíš jako výzva. *Souvislosti*. 1990, č. 4, s. 62-66.
- HONZAL, Zbyněk. Okuste a vizte. *Křesťanská revue*. 1961, roč. 28, s. 67-69.
- HONZAL, Zbyněk. Sbor v Jindřichově Hradci. *Český bratr: evangelický měsíčník*. 1981, roč. 57, s. 77-78.
- HONZAL, Zbyněk. Světlo v temnotách. *Sbírka kázání pro čtené služby Boží: homiletická příloha časopisu Český bratr*. 1985-1986, s. 239-244.
- HROMÁDKA, Josef Lukl. Umění v katolictví a protestantismu. *Křesťanská revue*. 1928-1929, roč. 2, s. 21-25.
- KEŘKOVSKÝ, Pavel. Alexandr Stich – od Karla Havlíčka k Františku Halasovi. *Protestant: nezávislý evangelický měsíčník*. 1997, č. 7, s. 15-16.
- KEŘKOVSKÝ, Pavel. Kalich versus kříž? *Protestant: nezávislý evangelický měsíčník*. 1991, č. 9, s. 14-15.

- KEŘKOVSKÝ, Pavel. Umění a osobní odpovědnost: rozhovor s malířem Antonínem Střížkem. *Protestant: nezávislý evangelický měsíčník*. 1994, č. 7, s. 3-7.
- KIRSCHNER, Jan. Evangelické Valašsko: toleranční modlitebna i moderní kostelík připomínají bohatý život v oblasti. *Český bratr: evangelický měsíčník*. 2013, č. 7+8, s. 51-52.
- KOMÁRKOVÁ, Božena. „Česká otázka“ v průběhu století. *Reflexe*. 1990, č. 1, s. 1/1-28.
- KRPÁLKOVÁ, Jindřiška. Kostel v Praze 10 – Uhřetěvesi. *Český bratr: časopis Českobratrské církve evangelické*. 1987, roč. 63, č. 4, s. 64.
- LINDAUROVÁ, Lenka. Daniel Balabán: rozhovor. *Art & Antiques*. 2006, listopad, s. 52-65.
- MALÁČ, Petr. Vnitřní směřování ČCE (v oblasti misie a evangelizace). *ČCE Hošťálková: sborový časopis*. 2012, říjen, s. 1-3.
- MOLNÁR, Amedeo. Umění na soudu reformace. *Protestant: nezávislý evangelický měsíčník*. 1990, červenec-srpen, s. 23-25.
- NEUBAUER, Zdeněk. Kalich versus kříž?: nezávislé úvahy o symbolice novověkého schizmatu. *Souvislosti*. 1990, č. 4, s. 36-41.
- Poradní odbor teologický. K chápání symbolu kříže v českém evangelictví. *Český bratr: evangelický měsíčník*. 2003, roč. 79, č. 4, s. 8.
- PUTNA, Martin C. Místo osobností z protestantského prostředí v české kultuře po roce 1918. *Lidé města: revue pro etnologii, antropologii a etologii komunikace*. 2008, roč. 10, č. 3, s. 45-81.
- RADA, Ondřej. Patří výtvarné dílo do evangelického kostela? *Český bratr: evangelický měsíčník*. 2010, č. 10, s. 37-38.
- ŠANDA, Martin. Rozhovor s malířem Miroslavem Radou. *Bratrská rodina*. 2004, č. 12.
- ŠEVČÍKOVÁ, Jana; ŠEVČÍK, Jiří. Heretické obrazy Daniela Balabána. *Ateliér*. 1993, roč. 6, č. 5, s. 5.
- ŠORM, Zdeněk. Víra a výtvarné umění I.: pokušení a řádné užívání. *Protestant: nezávislý evangelický měsíčník*. 1993, č. 7, s. 8-10.
- ŠORM, Zdeněk. Víra a výtvarné umění II.: vysvětlování nevysvětlitelného? *Protestant: nezávislý evangelický měsíčník*. 1993, č. 8, s. 10.
- VESELÝ, Josef. Království Boží a řeč našeho kázání. *Protestant: nezávislý evangelický měsíčník*. 2007, č. 10, s. 5.
- ZEJFART, Jiří. Co má křesťan z umění? *Křesťanská revue*. 1956, roč. 23, s. 209-216.
- ZEJFART, Jiří. K otázce křesťanského umění. *Křesťanská revue*. 1959, roč. 26, s. 38-39.
- ZEJFART, Jiří. Víra a umění, jejich harmonie a napětí. *Křesťanská revue*. 1960, roč. 27, s. 53-55.
- ZEJFART, Jiří. Zamyšlení nad Rembrandtem. *Křesťanská revue*. 1957, roč. 24, s. 71-72.
- ŽENATÁ, Daniela. Člověk má být bystrý, nachystaný slyšet: rozhovor s Barborou Veselou. *Český bratr: evangelický měsíčník*. 2010, č. 10, s. 12-14.

- ŽENATÁ, Daniela. Úvodník: všudypřítomné výtvarno. *Český bratr: evangelický měsíčník*. 2010, č. 10, s. 3.

## Literatura:

- *Agenda Českobratrské církve evangelické: bohoslužebná kniha: díl první*. 1. vyd. Praha: Synodní rada Českobratrské církve evangelické, 1983.
- Augsburské vyznání. In: ŘÍČAN, Rudolf (ed.). *Čtyři vyznání: vyznání augsburské, bratrské, helvetské a české: se čtyřmi vyznáními staré církve a se Čtyřmi články pražskými*. V Praze: Komenského evangelická fakulta bohoslovecká, 1951, s. 53-110.
- BALABÁN, Daniel; ŠEVČÍKOVÁ, Jana; ŠEVČÍK, Jiří. *Daniel Balabán: Obrazy, objekty: [Kat. výstavy.] Galerie výt. umění Ostrava, 10.-19.9.1993*. Ostrava: Galerie výtvarného umění, 1993. ISBN 80-85091-26-7.
- BALABÁN, Daniel. *Zpráva 2013 = report 2013*. V Brně: Moravská galerie, 2013, [100] s. ISBN 978-80-7027-263-3.
- BALCAR, David; HOJNÝ, Jaroslav; KOSTKA, Zdeněk. *Českobratrská církev evangelická v Jindřichově Hradci 1906-2006: 85 let samostatného sboru: 100 let kostela*. V Jindřichově Hradci: Sbor Českobratrské církve evangelické, 2006, 16 s. ISBN 80-254-1982-7.
- BALCAR, Lubomír (ed.). *Církev v proměnách času: sborník k 50. výročí spojení českobratrské církve evangelické*. 1. vyd. Praha: Kalich, 1969, 313 s.
- BARTLOVÁ, Milena. *Skutečná přítomnost: středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2012, 407 s. ISBN 978-80-257-0542-1.
- BESANÇON, Alain. *Zakázaný obraz: intelektuální dějiny obrazoborectví*. 1. vyd. Brno: Barrister & Principal, 2013, 405 s. ISBN 978-80-87474-95-2.
- BOLOM, Sixtus; KOTLÍKOVÁ, Martina. *Neučíš sobě rytiny: evangelické umění toleranční doby 1781-1861*. Vyd. 1. Brno: Sbor Českobratrské církve evangelické Brno I, 2010, [28] s. ISBN 978-80-254-7206-4.
- BROŽ, Miroslav (ed.). *Církev v proměnách času 1969-1999: sborník Českobratrské církve evangelické*. 1. vyd. Praha: Kalich, 2002, 413 s. ISBN 80-7017-697-0.
- BŘEZINA, Aleš. *Řetěz bláznů*. 1. vyd. Benešov: Eman, 2012, 335 s. ISBN 978-80-86211-78-7.
- *Církevní zřízení a řády ČCE* [online]. Praha: Synodní rada Českobratrské církve evangelické, 2013, 10. 7. 2013 [cit. 2014-05-12]. Dostupné z: <http://www.evangnet.cz/cce/czr/index.html>
- DOLMAN, Dirk Hermanis. *Plnost Ducha svatého v životě křesťana*. 1. vyd. Praha: Ústřední církevní nakladatelství, 1990, 107 s.
- DOSTÁL, Martin (ed.). *Antonín Střížek: obrazy*. Praha: Kant, 2012, 292 s. ISBN 978-80-7437-064-9.
- Druhé helvetské vyznání. In: ŘÍČAN, Rudolf (ed.). *Čtyři vyznání: vyznání augsburské, bratrské, helvetské a české: se čtyřmi vyznáními staré církve a se Čtyřmi články pražskými*. V Praze: Komenského evangelická fakulta bohoslovecká, 1951, s. 179-262.

- DVOŘÁK, Josef; DVOŘÁK, Velimír. *Českobratrské Prosečsko*. 2. vyd. Benešov: EMAN, 2006, 557 s. ISBN 80-86211-49-5.
- ECO, Umberto. *Opera aperta*. 6 ed. Milano : Tascabili Bompiani, 2004, 306 s. ISBN 8845245454.
- ELIADE, Mircea. *Posvátné a profánní*. 1. vyd. Praha: Česká křesťanská akademie, 1994, 155 s. ISBN 80-85795-11-6.
- *Evangelický zpěvník*. 1. vyd. V Karlsruhe: Synodní rada českobratrské církve evangelické, 1979, 917 s.
- FILIPI, Pavel. Co všechno bylo u kolébky Českobratrské církve evangelické? In: *Evangelická identita: sborník příspěvků z kurzu pro kazatele ČCE, pořádaného Spolkem evangelických kazatelů v Praze 21.-25. ledna 2008*. 1. vyd. Benešov: EMAN, 2008, s. 7-17. ISBN 978-80-86211-61-9.
- FILIPI, Pavel. *Křesťanstvo: historie, statistika, charakteristika křesťanských církví*. 4. dopl. vyd. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2012, 201 s. ISBN 978-80-7325-280-9.
- FILIPI, Pavel. *Malá encyklopedie evangelických církví*. 1. vyd. Praha: Libri, 2008, 159 s. ISBN 978-80-7277-378-7.
- GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2007, 213 s. ISBN 978-80-200-1519-8.
- HÁJEK, Miloslav. *Evangelický katechismus 88*. 1. vyd. Praha: Ústřední církevní nakladatelství, 1989, 78 s. ISBN 80-7017-048-4.
- HELLER, Jan; PRUDKÝ, Martin. *Obtížné oddíly knih Mojžíšových*. Vyd. 2. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2007, 182 s. ISBN 978-80-7195-186-5.
- Historií dvanácte o bratru Janu Palečkovi. In: GRUBER, Jiří (ed.). *Výtvarné umění a křesťanská víra*. Praha: Synodní rada ČCE, 1976, s. 27-29.
- HONZAL, Zbyněk. *Na každý den 1987: pomůcka pro denní četbu Písma*. 1. vyd. Praha: Ústřední církevní nakladatelství, 1986, 175 s.
- HORNÍČKOVÁ, Kateřina; ŠRONĚK, Michal (eds.). *Umění české reformace: (1380-1620)*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2010, 555 s. ISBN 978-80-200-1879-3.
- HORYNA, Mojmír. Umělecké dílo jako rozvrh. In: BARTLOVÁ, Milena. *Dějiny umění v české společnosti: otázky, problémy, výzvy: příspěvky přednesené na Prvním sjezdu českých historiků umění*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2004, s. 74-90. ISBN 80-7203-624-6.
- KALVÍN, Jan. *Institute: učení křesťanského náboženství*. V Praze: Komenského evangelická fakulta bohoslovecká, 1951, 342 s.
- KAMENÁROVÁ, Martina. *Co nám to tu „pro-Boha“ visí na zdi: Reflexe obrazů z cyklu Miroslava Rady členy Českobratrského sboru na Vinohradech*. Praha, 2013. Bakalářská práce. Univerzita Karlova v Praze, Katolická teologická fakulta, Ústav dějin křesťanského umění. Vedoucí práce prof. PhDr. Ing. Jan Royt, Ph.D.
- *Katechismus katolické církve*. Vyd. 2. dopl. a opr., v Karmelitánském nakl. 1. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2002, 793 s. ISBN 80-7192-473-3.

- KEŘKOVSKÝ, Pavel. Evangelická tvář. In: MACEK, Ondřej (ed.). *Zpytování: studie a eseje k evangelické identitě*. 1. vyd. Středokluky: Zdeněk Susa, 2007, s. 78-89 ISBN 978-80-86057-46-0.
- MOLNÁR, Amedeo. Křesťanova angažovanost v umění. In: GRUBER, Jiří (ed.). *Výtvarné umění a křesťanská víra*. Praha : Synodní rada ČCE, 1976, s. 11-26.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. Praha: Fr. Borový, 1936.
- NEŠPOR, Zdeněk R. *Encyklopedie moderních evangelických (a starokatolických) kostelů Čech, Moravy a českého Slezska*. 1. vyd. Praha: Kalich, 2009, 561 s., [13] s. obr. příl. ISBN 978-80-7017-129-5.
- NOHAVICA, Jan. *Evangelický katechismus pro dospělé*. Vyd. 2. V Olomouci : Sbor Českobratrské církve evangelické, 2003, 107 s.
- NOVOTNÝ, Vladimír. V labyrintech světa bez ráje srdce. In: REJCHRT, Pavel. *Samochodci víry*. Vyd. 1. Jindřichův Hradec: Stefanos, 2004, s. 215-220. ISBN 80-903102-5-7.
- OSOLSOBĚ, Ivo. *Ostenze, hra, jazyk: sémiotické studie*. 1. vyd. Brno: Host, 2002, 398 s. ISBN 80-7294-076-7.
- OTTO, Rudolf. *Posvátno: iracionalita v ideji božství a její poměr k racionalitě*. Vyd. 1. Praha: Vyšehrad, 1998, 157 s. ISBN 80-7021-260-8.
- PELIKAN, Jaroslav. *Ježíš v proměnách staletí: jeho vliv na dějiny, myšlení a kulturu*. 1. české vyd. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2008, 343 s. ISBN 978-80-7195-091-2.
- PRUDKÝ, Martin. Dekalog v biblické teologii: text Desatera a jeho význam pro bibli a její teologii. In: *Život Dekalogu, život Písma*. V Jihlavě: Pro Univerzitu Karlovu v Praze, Evangelickou teologickou fakultu vydává nakl. Mlýn, 2010, s. 3-23. ISBN 978-80-86498-40-9.
- RADA, Miroslav. *Cyklus obrazů pro vinohradský sbor ČCE*. Praha: Vinohradský sbor Českobratrské církve evangelické, 2000, [28] s. ISBN 80-238-5319-8.
- REJCHRT, Luděk. *Na úpatí hory: 26 esejů o biblických pojmech*. 2. vyd. Praha: Ústřední církevní nakladatelství, 1990, 157 s. ISBN 80-7017-120-0.
- REJCHRT, Luděk (ed.). *Bud' tobě sláva: zpěvníček pro rodinné služby Boží českobratrské církve evangelické*. 1. vyd. Praha: Synodní rada českobratrské církve evangelické, 1981, 157 s.
- REJCHRT, Pavel. *Labyrint země Sinear*. Vyd. 1. Praha: Cherm, 1999, 127 s. ISBN 80-902521-3-3.
- REJCHRT, Pavel. Několik poznámek k problematice umění XX. století. In: GRUBER, Jiří (ed.). *Výtvarné umění a křesťanská víra*. Praha : Synodní rada ČCE, 1976, s. 30-37.
- REJCHRT, Pavel. O ctění i boření obrazu. In: BLAHOTA, Jiří. *Na kopci v Hrachovci: setkání se sochami Ivana Jilemnického*. Pelhřimov: Nová tiskárna, 2004, s. 118-121. ISBN 80-86559-28-9.
- ROYT, Jan. *Slovník biblické ikonografie*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2006, 342 s. ISBN 80-246-0963-0.



- SOUKUP, Jiří; JIŘIČKOVÁ, Marie. *Jiří Soukup: Sklo. Marie Jiříčková: Textil: [katalog výstavy]: Muzeum středního Pootaví ve Strakonících, červen 1986.* Strakonice: Muzeum středního Pootaví, 1986, [16] s.
- ŠOLTÉSZ, Štěpán. *Dějiny křesťanské církve.* 4. vyd. Praha: Ústřední církevní nakladatelství, 1990, 158 s.

## Seznam vyobrazení

Obr. 1 a 2: Foto Tomáš Mazáč (prosinec 2013).

Obr. 3: BALABÁN, Daniel. *Suma víry*, 1992. In: BALABÁN, Daniel; ŠEVČÍKOVÁ, Jana; ŠEVČÍK, Jiří. *Daniel Balabán: Obrazy, objekty: [Kat. výstavy.] Galerie výt. umění Ostrava, 10.-19.9.1993*. Ostrava: Galerie výtvarného umění, 1993.

Obr. 4: Foto poskytl Benjamín Skála z osobního archivu.

Obr. 5: Foto poskytl Benjamín Skála z osobního archivu.

Obr. 6-8: Foto poskytl Jiří Ort (farář v Uhříněvsi).

Obr. 9: VÁVRA, David. Návrh přístavby kostela v Praze-Braníku. Foto poskytl Jaroslav Pechar (farář v Braníku).

Obr. 10: POLÁK, Jan. Kostel U Jákobova žebříku - hlavní sál.jpg. In: Wikimedia Commons [online]. [cit. 11.5.2014]. Dostupné z WWW: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kostel\\_U\\_J%C3%A1kobova\\_%C5%BEeb%C5%99%C3%ADku\\_-\\_hlavn%C3%AD\\_s%C3%A1l.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kostel_U_J%C3%A1kobova_%C5%BEeb%C5%99%C3%ADku_-_hlavn%C3%AD_s%C3%A1l.jpg).

Obr. 11: Kdo jsme. *Farní sbor Českobratrské církve evangelické v Brně II* [online]. 2014 [cit. 2014-05-14]. Dostupné z: <http://brno-ii.evangnet.cz/>

Obr. 12: Foto poskytl Benjamín Skála z osobního archivu.

Obr. 13: BALABÁN, Daniel. *Zpráva 2013 = report 2013*. V Brně: Moravská galerie, 2013.

Obr. 14: BŘEZINA, Aleš. *Řetěz bláznů*. 1. vyd. Benešov: Eman, 2012, s. 254.

Obr. 15: Foto Tomáš Mazáč (listopad 2013).

Obr. 16-18: Obrazy ze soukromých sbírek. Foto Tomáš Mazáč (listopad 2013).

Obr. 19: STRÍŽEK, Antonín. *Nábřeží*. 2000. In: DOSTÁL, Martin (ed.). *Antonín Strížek: obrazy*. Praha: Kant, 2012, s. 141.

Obr. 20: BALABÁN, Daniel. *God-dog*. 1993. In: BALABÁN, Daniel. *Daniel Balabán: Obrazy, objekty*. Op. cit.

Obr. 21: Valašské Meziříčí - kostel zevnitř. *Východomoravský seniorát ČCE* [online]. 2009 [cit. 2014-05-14]. Dostupné z: <http://vychodomoravsky-seniorat.evangnet.cz/obrazky/vala%C5%A1sk%C3%A9-meziri%C3%ADki-kostel-zevnit%C5%99>

Obr. 22 a 23: Foto Tomáš Mazáč (březen 2014).

Obr. 24: VESELÁ, Barbora. *Modlitebna ČCE v Prostějově: návrh interiéru*. Farní sbor Českobratrské církve evangelické v Prostějově, archivní fond. Foto Tomáš Mazáč (březen 2014).

Obr. 25 a 26: VESELÁ, Barbora. *Návrhy vitráží*. Farní sbor Českobratrské církve evangelické v Prostějově, archivní fond. Foto Tomáš Mazáč (březen 2014).

Obr. 27: Foto Tomáš Mazáč (listopad 2013).

Obr. 28. ŠPLÍCHAL, Jan. Fotografie. In: REJCHRT, Luděk. *Na úpatí hory: 26 esejů o biblických pojmech*. 2. vyd. Praha: Ústřední církevní nakladatelství, 1990, obr. 15.

Obr. 29. Otevření nového sborového domu na Mikulůvce. *Východomoravský seniorát ČCE* [online]. 2009 [cit. 2014-05-14]. Dostupné z: <http://vychodomoravsky-seniorat.evangnet.cz/kalendar/otev%C5%99en%C3%AD-nov%C3%A9ho-sborov%C3%A9ho-domu-na-mikul%C5%AFvce>.

Obr. 30. JILEMNICKÝ, Ivan. *Teofanie*. In: BLAHOTA, Jiří. *Na kopci v Hrachovci: setkání se sochami Ivana Jilemnického*. Pelhřimov: Nová tiskárna, 2004, obr. 59.

Obr. 31. JILEMNICKÝ, Ivan. *Bouře*. In: BLAHOTA, Jiří. *Na kopci v Hrachovci: setkání se sochami Ivana Jilemnického*. Pelhřimov: Nová tiskárna, 2004, obr. 5.

Obr. 32: Foto Tomáš Mazáč (leden 2014).

Obr. 32: Soukromá sbírka. Foto Tomáš Mazáč (listopad 2013).

Obr. 33 a 34: Projektová dokumentace z archivu v Jindřichově Hradci. Farní sbor Českobratrské církve evangelické Jindřichově Hradci, archivní fond. Foto Tomáš Mazáč (březen 2014).

Obr. 35: DOLMAN, Dirk Hermanis. *Plnost Ducha svatého v životě křesťana*. 1. vyd. Praha: Ústřední církevní nakladatelství, 1990, s. 3.

Obr. 36: Projektová dokumentace z archivu v Jindřichově Hradci. Farní sbor Českobratrské církve evangelické Jindřichově Hradci, archivní fond. Foto Tomáš Mazáč (leden 2014).

Obr. 37 a 38: Foto Tomáš Mazáč (leden 2014).

Obr. 39: Foto poskytla Marie Firbasová.

Obr. 40: REJCHRT, Pavel. *Labyrint země Sinear*. Vyd. 1. Praha: Cherm, 1999, s. 2 a 92.

Obr. 42: JILEMNICKÝ, Ivan. *Jedni druhých břemena neste*. In: BLAHOTA, Jiří. *Na kopci v Hrachovci: setkání se sochami Ivana Jilemnického*. Pelhřimov: Nová tiskárna, 2004, obr. 57.

Obr. 43-47: RADA, Miroslav. *Cyklus obrazů pro vinohradský sbor ČCE*. Praha: Vinohradský sbor Českobratrské církve evangelické, 2000, [28] s.

Obr. 48: Foto Tomáš Mazáč (březen 2014).

Obr. 49: RADA, Miroslav. *Starý zákon*. In: Galerie. *Miroslav Rada - ateliér* [online]. 2013 [cit. 2014-05-14]. Dostupné z: <http://www.rada-atelier.com/obrazy.php?base=realizace>.

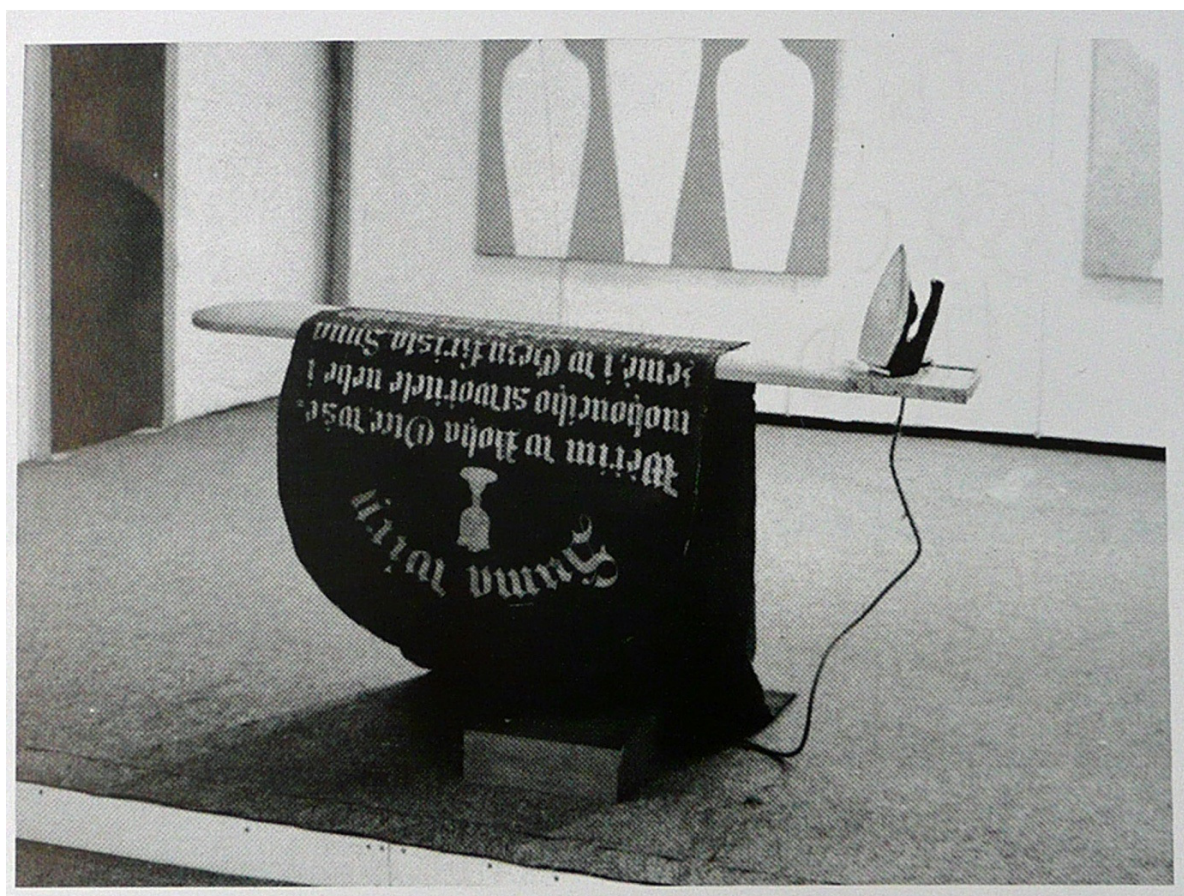
Obr. 50: Historie sboru. *Farní sbor Česká Lípa – Nový Bor* [online]. 2012 [cit. 2014-05-14]. Dostupné z: <http://ceska-lipa.evangnet.cz/fotky.htm>.

## Obrazová příloha

Obr. 1 a 2: interiér kostela ve Sněžném.



Obr. 3: Daniel Balabán – *Suma víry*.



Obr. 4: interiér kostela v Miroslavi.



Obr. 5: interiér modlitebny v Brně-Husovicích.



Obr. 6: interiér kostela v Praze-Uhřetěvesi.



Obr. 7: mozaika Marie Jiříčkové.



Obr. 8: interiér kostela v Praze-Uhříněvsi.





Obr. 9: David Vávra – návrh přístavby kostela v Praze-Braníku.



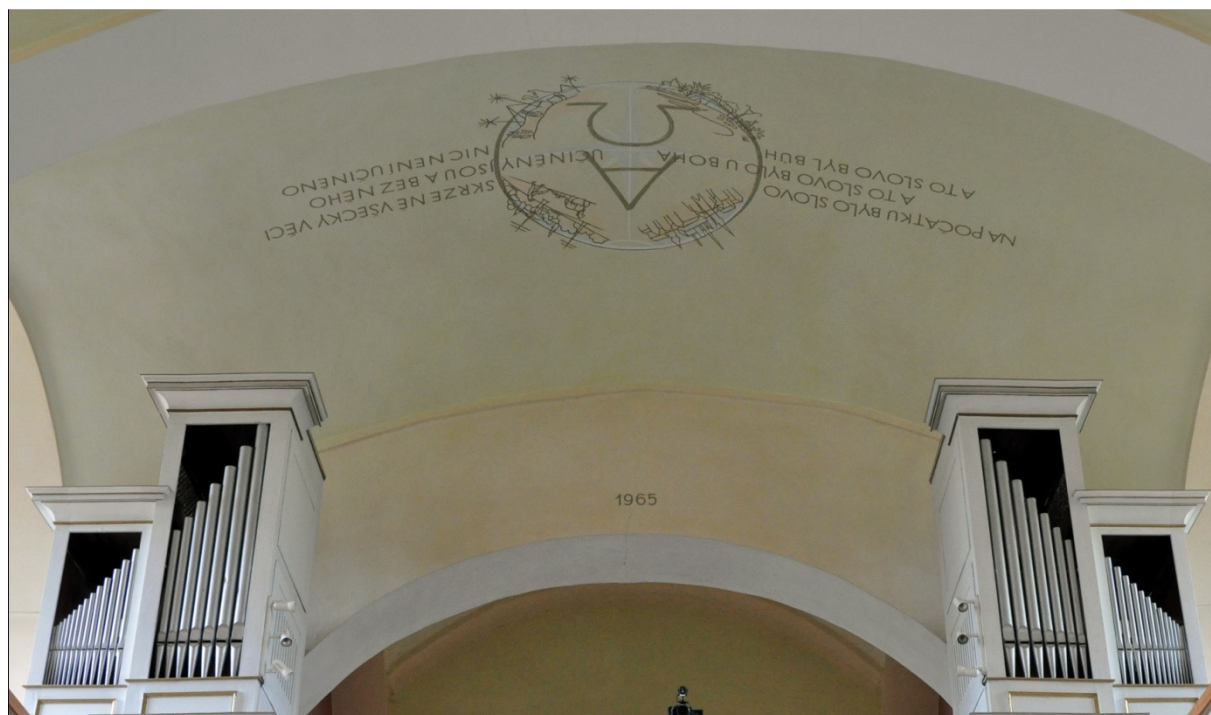
Obr. 10: interiér kostela v Praze-Kobylisích.



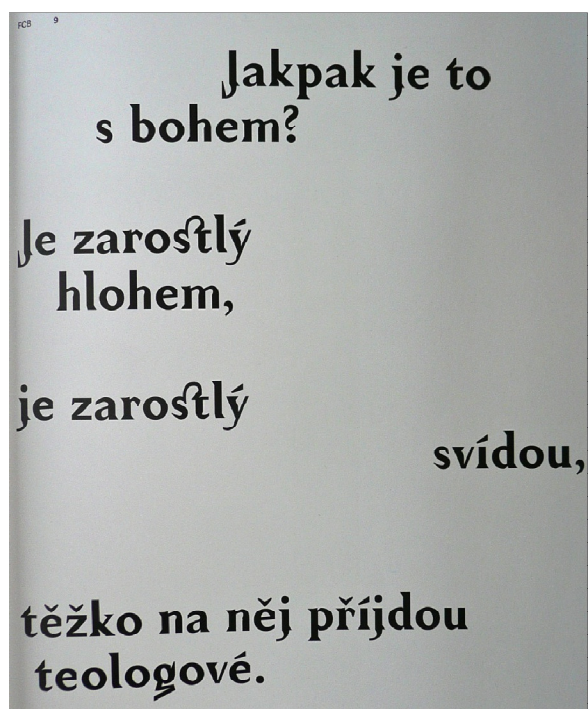
Obr. 11: interiér Blahoslavova domu v Brně.



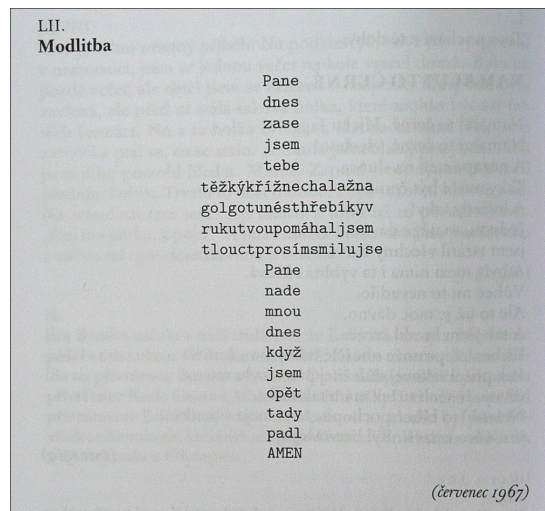
Obr. 12: Jiří Zejfart – výzdoba kostela v Proseči u Skutče.



Obr. 13: Daniel Balabán – výstava *Zpráva 2013* v Moravské galerii.



Obr. 14: Aleš Březina – typogram.



Obr. 15: Jiří Zejfart – malba s motivem podobenství o rozsěvači v kostele v Miroslavi.



Obr. 16: Jiří Zejfart – obraz.



Obr. 17 (vlevo): Zbyněk Honzal – obraz.



Obr. 18 (vpravo): Jan Blahoslav Horký – linoryt.



Obr. 19: Antonín Střížek – *Nábřeží*.



Obr. 20: Daniel Balabán – *God-Dog*, 1993



Obr. 21: interiér kostela ve Valašském Meziříčí.

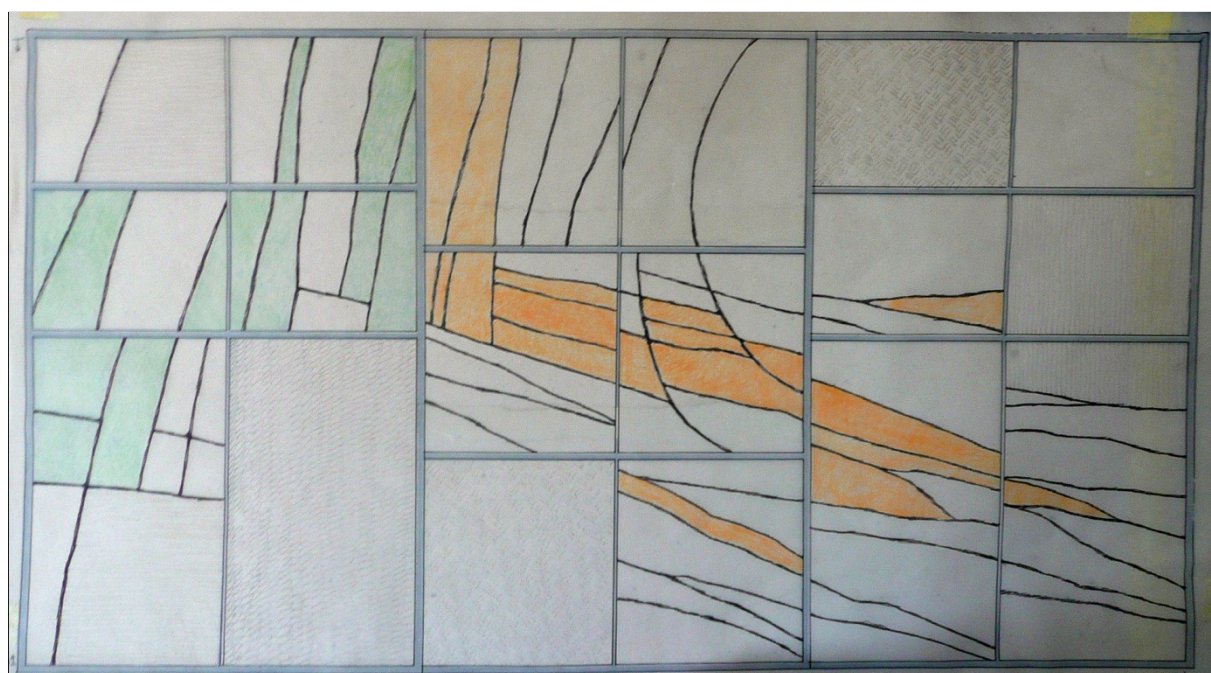
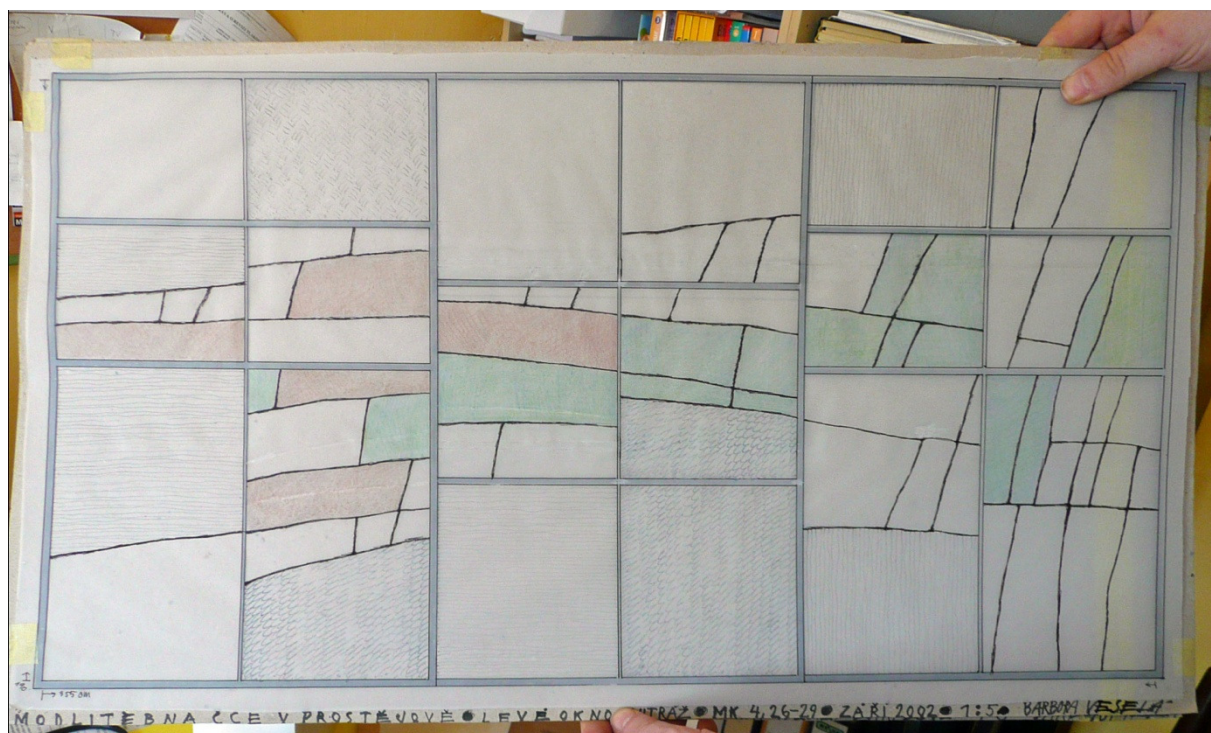


Obr. 22: interiér modlitebny v Prostějově.





Obr. 25 a 26: Barbora Veselá – návrhy vitráží.





Obr. 27: Jiří Zejfart – interiér modlitebny v Bohuticích.



Obr. 28: Jan Šplíchal – fotografie.



Obr. 29: okno modlitebny v Mikulůvce.



Obr. 30: Ivan Jilemnický – socha *Teofanie* v Hořicích.



Obr. 31: Ivan Jilemnický – *Bouře*.



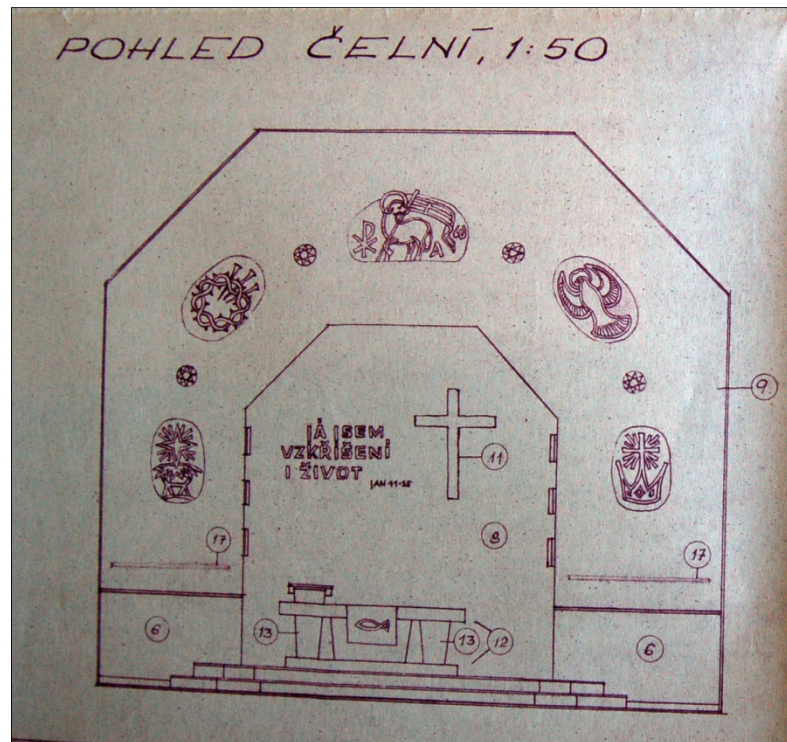
Obr. 32: Zbyněk Honzal – mozaika s motivem milosrdného Samaritána v Jindřichově Hradci.



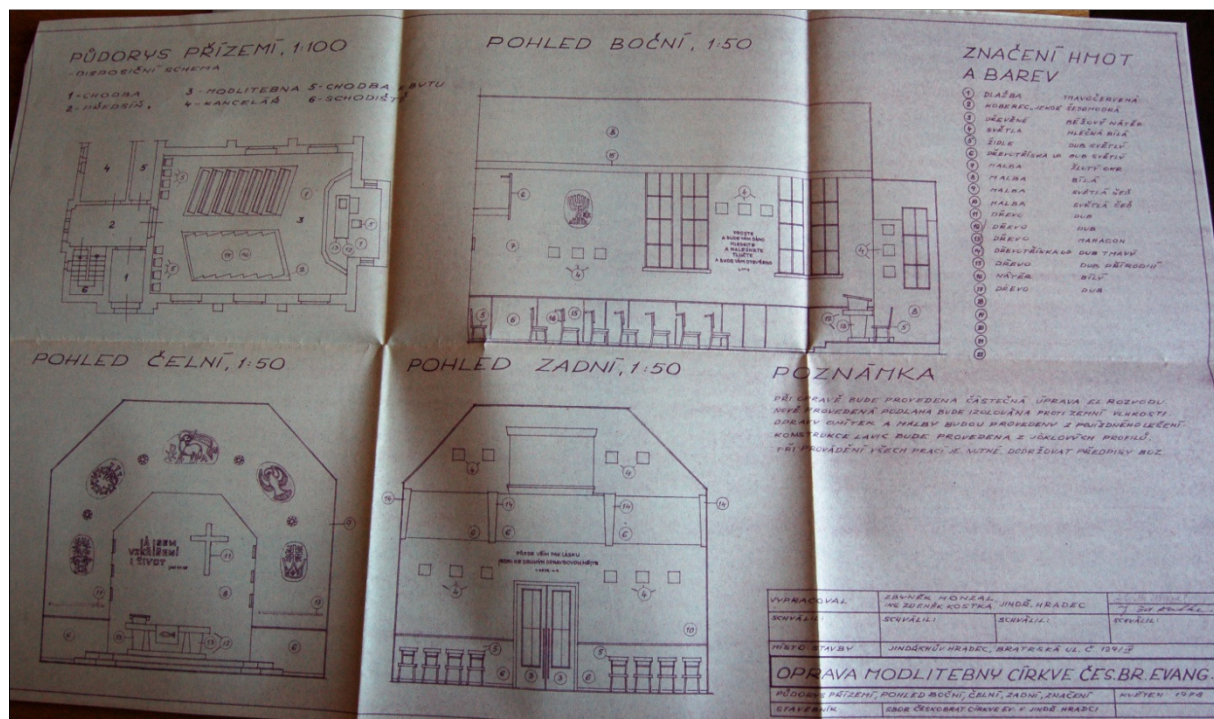
Obr. 32 (vlevo): Zbyněk Honzal – obálka kázání.



Obr. 33 (vpravo): Projektová dokumentace z archivu v Jindřichově Hradci.



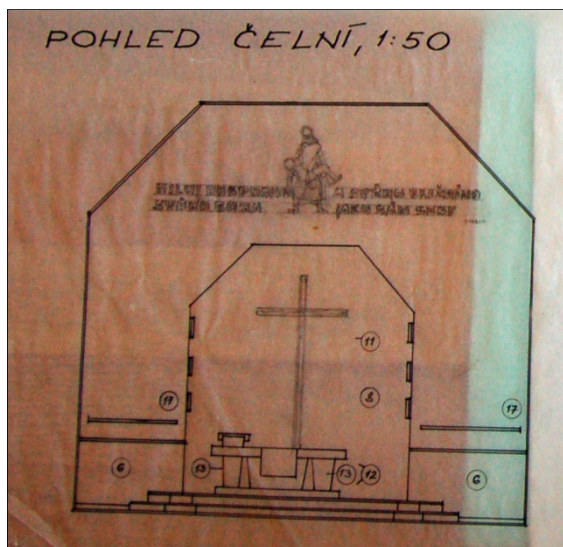
Obr. 34: Projektová dokumentace z archivu v Jindřichově Hradci.



Obr. 35 (vlevo): Zbyněk Honzal – knižní ilustrace.



Obr. 36 (vpravo): Projektová dokumentace z archivu v Jindřichově Hradci.



Obr. 37: interiér modlitebny v Jindřichově Hradci.



Obr. 38: interiér modlitebny v Jindřichově Hradci.



Obr. 39: Zbyněk Honzal – sgrafito s motivem Dobrého pastýře ve Strmilově.



Obr. 40 a 41: Pavel Rejchrt – knižní ilustrace.



Obr. 42: Ivan Jilemnický. *Jedni druhých břemena neste.*



Obr. 43-47: Miroslav Rada – cyklus obrazů pro vinohradský sbor.







Obr. 48: interiér bohoslužebného sálu v Praze na Vinohradech.



Obr. 49: Miroslav Rada – obraz *Starý zákon* v kostele v Kutné Hoře.



Obr. 50: Ondřej Rada – interiérová realizace v České Lípě.

