



Umění a transcendence

Diplomová práce

Studijní program:

N8208 Design

Studijní obor:

Design prostředí

Autor práce:

BcA. Petra Hůlová Majerčíková

Vedoucí práce:

Mgr. Filip Šenk, Ph.D.

Katedra dějin výtvarného umění a architektury





Zadání diplomové práce

Umění a transcendence

Jméno a příjmení: **BcA. Petra Hůlová Majerčíková**
Osobní číslo: A17000015
Studijní program: N8208 Design
Studijní obor: Design prostředí
Zadávací katedra: Katedra umění
Akademický rok: **2019/2020**

Zásady pro vypracování:

Anotace:

V diplomové práci se zabývám specifickou oblastí umění, jakou je současné umění v sakrální architektuře, jejíž smyslem je především snaha hledat nové cesty k setkávání, diskusím a zamyšlení na poli sdílené kultury. V teoretické rovině tedy sleduji některé soudobé umělecké intervence v této oblasti a současně v prostoru římskokatolického chrámu navrhují a vytvářím uměleckou instalaci zaměřenou na téma umění a transcendence, jako interakci fyzické stopy konkrétního pochopení prostoru z doby minulé a současné.

Klíčová slova: Sakrální architektura, současné umění, transcendence, umělecká instalace

1. Koncept
2. Vizualizace, fotodokumentace, videodokumentace
3. Průvodní teoretická zpráva ve formátu A3 nebo A4 (minimum 60 normostran A4) v pevné vazbě, včetně zadání práce a prohlášení o autorském právu. Zpráva obsahuje mezi jinými úvod, přehled literatury a zdrojů, výsledky a diskuzi a řídí se specifikacemi v dokumentu „Požadavky na vypracování diplomové práce – KUM“. Zdroje musí být citované dle Harvard systému. Dále dle Směrnice rektora TUL č. 5/2018.
4. Elektronická podoba všech částí bakalářské práce (akceptovatelné formáty pdf, pdf/A).
5. V systému STAG (Moje studium-Kvalifikační práce-Doplnit údaje o práci) vložit veškerá data o práci a soubor obsahující kompletní výkresovou i textovou dokumentaci, průvodní zprávu, technickou zprávu a doplnit související textová pole.

Rozsah grafických prací:
Rozsah pracovní zprávy:
Forma zpracování práce:
Jazyk práce:

tištěná/elektronická
Čeština



Seznam odborné literatury:

CHALUPECKÝ, Jindřich. Umění a transcendence. *Revolver Revue* 2001, č. 45.
RECHLÍK, Karel, HANUŠ, Jiří, VYBÍRAL, Jan. *Sensorium Dei. Člověk – prostor – transcendence*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2013.
MENNEKES, Friedhelm. *Nadšení a pochybnost*. Praha: Triáda, 2012.
RYŠKOVÁ, Mireia. *Seeking God's face*. Praha: Karolinum Press, 2018.
POLÁKOVÁ, Jolana. *Perspektiva naděje. Hledání transcendence v postmoderní době*. Praha: Vyšehrad, 1995.
RYŠKOVÁ, Mireia, MIKULICOVÁ, Mlada. *Myšlení o transcendenci*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2013.
TURNER, Steve. *Imagine. A Vision for Christians in the Arts*. Downers Grove: IVP Books, 2001.

Vedoucí práce:

Mgr. Filip Šenk, Ph.D.
Katedra dějin výtvarného umění a architektury

Datum zadání práce:

24. února 2020

Předpokládaný termín odevzdání:

29. května 2020

Ing. arch. MgA. Osamu Okamura
děkan

L.S.

doc. MgA. Jan Stolín
vedoucí katedry

V Liberci dne 24. února 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že svou diplomovou práci jsem vypracovala samostatně jako původní dílo s použitím uvedené literatury a na základě konzultací s vedoucím mé diplomové práce a konzultantem.

Jsem si vědoma toho, že na mou diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb., o právu autorském, zejména § 60 – školní dílo.

Beru na vědomí, že Technická univerzita v Liberci nezasahuje do mých autorských práv užitím mé diplomové práce pro vnitřní potřebu Technické univerzity v Liberci.

Užiji-li diplomovou práci nebo poskytnu-li licenci k jejímu využití, jsem si vědoma povinnosti informovat o této skutečnosti Technickou univerzitu v Liberci; v tomto případě má Technická univerzita v Liberci právo ode mne požadovat úhradu nákladů, které vynaložila na vytvoření díla, až do jejich skutečné výše.

Současně čestně prohlašuji, že text elektronické podoby práce vložený do IS/STAG se shoduje s textem tištěné podoby práce.

Beru na vědomí, že má diplomová práce bude zveřejněna Technickou univerzitou v Liberci v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb., o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších předpisů.

Jsem si vědoma následků, které podle zákona o vysokých školách mohou vyplývat z porušení tohoto prohlášení.

29. května 2020

BcA. Petra Hůlová Majerčíková

Bibliografická citace

Umění a transcendence – Kostel nalezení svatého Kříže v Liberci:

diplomová práce / Petra Hůlová Majerčíková;

vedoucí práce: Mgr. Filip Šenk, Ph.D. -- Liberec, 2020. —68s.

ANOTACE

V diplomové práci se zabývám specifickou oblastí umění, jakou je současné umění v sakrální architektuře, jejíž smyslem je především snaha hledat nové cesty k setkávání, diskusím a zamyšlení na poli sdílené kultury. V teoretické rovině tedy sleduji některé soudobé umělecké intervence v této oblasti a současně v prostoru římskokatolického chrámu navrhuji a vytvářím uměleckou instalaci zaměřenou na téma umění a transcendence, jako interakci fyzické stopy konkrétního pochopení prostoru z doby minulé a současné.

Klíčová slova:

Sakrální architektura, současné umění, transcendence, umělecká instalace

ABSTRACT

In my diploma thesis I deal with a specific area of art, such as contemporary art in sacral architecture, the purpose of which is primarily to seek new ways to meet, discuss and reflect on the field of shared culture. On a theoretical level, I follow some contemporary artistic interventions in this area and at the same time in the space of the Roman Catholic church I design and create an artistic installation focused on the theme of art and transcendence, as an interaction of physical traces of concrete understanding of space from the past and present.

Keywords:

Sacral architecture, contemporary art, transcendence, art installation

Ráda bych poděkovala svému vedoucímu práce za vytrvalou podporu při konzultacích a poskytnutý čas. Dále bych chtěla poděkovat mé rodině za vytrvalou intenzivní pomoc. Zvláštní poděkování patří také panu arciděkanovi P. Radku Jurněčkovi a Biskupství Litoměřickému, zejména Mons. Martinu Davídkovi za poskytnutí prostoru kostela pro instalaci. Děkuji také firmě Orpa s. r. o. za vstřícné jednání a panu Martinu Drägerovi za pomoc s technickým řešením.

OBSAH

ANOTACE	1
ABSTRACT	2
OBSAH	4
ÚVOD	5
1. KONCEPT DÍLA	7
1.1. Prvotní úvahy a myšlenky	7
1.2. Cestou k vlastnímu uměleckému dílu	9
2. HLUBŠÍ TEORETICKÁ REFLEXE	19
2.1. Pojem a projevy transcendence	19
2.2. Transcendence v teologické reflexi	23
2.3. Umění a transcendence v myšlení Romana Guardiniho	27
2.6. Barokní prostor kostela Nalezení sv. Kříže v Liberci	29
2.7. Stopy transcendence v dílech vybraných současných umělců	30
2.3.1. Young-Jae Lee:	31
2.3.2. Morio Nišimura	33
2.3.3. Eduardo Chillida: Gurutz Aldare	34
2.3.4. James Lee Byars: The White Mass	35
2.4. Umělecké intervence v liturgickém prostoru	37
2.5. Friedhelm Mennekes: Nové umění ve starém kostele	37
3. TECHNICKÝ POPIS	40
ZÁVĚR	41
SEZNAM LITERATURY A PRAMENŮ	43
Jiné zdroje	44
Bibliografie	44
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	46
Portfolio	58
Profesní životopis	58

ÚVOD

„Tvůrčí aktivita nespočívá v tom, že by člověk tvořil věci, ale že je především odhaluje...“

Leo Zerhau

Domnívám se, že jen člověk vědomý si neopominutelnosti transcendentního horizontu lidského života, na jehož pozadí se vyjevuje povaha, krása a velikost daru světa, stejně jako jeho zranitelnost, ohroženost a křehkost, může život přijímat s pokorou a odvahou k novým tvůrčím činům.

Inspirována myšlenkami v úvodu přednášky *Umění a transcendence* Jindřicha Chalupického k sympoziu *Marcel Duchamp – Rupture de la tradition ou Tradition de la rupture* pořádaném v Cerisy-La-Salle, v níž „*umělec není než svědkem transcendence*“, navazuji jistým způsobem na svou dosavadní tvorbu, když v prostoru konkrétního barokního chrámu navrhuji umístění umělecké instalace. Pro svou velikost, tajemnost, stejně jako každodenní aktuálnost a ze své podstaty jen obtížnou uchopitelnost vnímám téma práce *Umění a transcendence: Kostel Nalezení svatého Kříže v Liberci*, zabývající se transcendencí v různých aspektech života a ztvárněním transcendence v uměleckém díle a uměleckých dílech současnosti, jako důstojný pokus o završení vlastní umělecké tvorby na Fakultě umění a architektury v Liberci.

Cílem této teoretické části práce není téma transcendence v souvislosti s uměním vyčerpat, ale s vlastním návrhem uměleckého díla nabídnout některé postřehy, které jej pomohly zformovat. Nesnažím se zde vytvořit ucelený přehled všech teorií a poznatků o transcendenci, jak byly v dějinách po současnost postupně odhalovány a znovu promýšleny. To by bylo bezpochyby velmi zajímavé a jistě také značně obsáhlé. Co zde v relaci umění a sakrálního prostoru mohu předložit je několik zajímavých způsobů uchopení transcendence v oblasti filosofie, psychologie, umění a zvláště křesťanské teologie a víry.

Možná se v této práci budou čas od času prolínat obecně platné výroky s těmi křesťanskými, je to dáno subjektivním nahlížením problematiky, ve kterém se mísí náboženské a sekulární podmíněnosti a souvislosti, stejně tak to může být použitými výroky převážně křesťanských myslitelů, ale nakonec to plyne z podstaty tématu samého. Konkrétně se takové prolínání může projevit na některých pojmech nebo skrytých důrazech.

Ráda bych ponechala čtenáři prostor k tomu, aby si do pojmů jako je právě transcendence a jiných smyslově zabarvených míst, mohl dosadit vlastní představy či přesvědčení, bez ohledu na konfesi. Tím by se z výkladu či monologu stal jakýsi zvláštní literární dialog, vždy s tázáním, otazníkem i respektem v pozadí. Této univerzální myšlence koneckonců odpovídá i zpracovávané téma, se kterým ze své povahy zkrátka nikdy nikdo nemůžeme být zcela hotový.

V první kapitole se budeme věnovat konceptu a procesu navrhování uměleckého objektu. Ujmu se této části jako „průvodce cestou k vrcholu“, cestou vlastního navrhování díla s různými výzvami, překážkami a zastaveními nad hlubší reflexí. Na onom pomyslném vrcholu cesty bychom poté před sebou měli spatřit konkrétní podobu navrhovaného objektu.

V druhé kapitole nazvané *Hlubší teoretická reflexe vybraných témat* se společně zastavíme u pojmu transcendence a jejích projevů, rozlišíme zde dvojí transcendování osoby v horizontálním a vertikálním směru. V ose vertikálního směru na to navážeme tématem transcendence z pohledu některých teologických myslitelů. Narazíme zde na nevyhnutelné propojení imanence s transcendencí nesené touhou po participaci na stvoření ve vztahu k transcendenci jako Jinému – Bohu. A tuto korelaci budeme dále hlouběji promýšlet. Bezpochyby nejzajímavějším momentem této části budou tři pokusy odpovědět na otázku: kde lze Boha vidět? Půjde o konkrétní zkušenosti a projevy transcendence, jak je nahlíží křesťanští autoři C. S. Lewis a R. Guardini.

U Guardiniho se ještě zdržíme v následující kapitole nazvané *Umění a transcendence v myšlení Romana Guardiniho*, kde budeme umělecké dílo nazírat jako lidskou zkušenost a zcela jedinečný zvláštní prostor jako zrcadlo pravdy.

Barokní prostor kostela Nalezení svatého Kříže v Liberci nás podrobněji seznámí se svou historií a uměleckými a liturgickými prvky zvláště v prostoru presbyteria. A následně se společně podíváme na několik způsobů, jak si vybraní současní umělci poradili s výzvami sakrálního prostoru.

Konečně v závěru druhé kapitoly ještě stručně představím iniciativu uměleckých intervencí v liturgickém prostoru Friedhelma Mennekese a několik jeho zásad pro pokus o znovuvvedení moderního umění do kostelů.

V přílohách poté nalezneme ještě několik vlastních projektů vztahujících se k tématu přesahu nebo k sakrálnímu prostoru a profesní životopis.

1. KONCEPT DÍLA

V této kapitole nejprve v krátkosti uvedu některé myšlenky, které byly součástí mým prvotních úvah o tématu a konceptu díla diplomové práce, a které přede mne jako tvůrce a umělce zároveň položily a stále pokládají nesnadný úkol. V tomto ohledu, k vlastnímu navrhování a popisu konceptu, který bude následovat, budou podstatné myšlenky Jindřicha Chalupeckého. V průběhu teoretické reflexe se k některým zásadním tématům vrátím a jednotlivě je hlouběji rozvedu. Nyní se ale už můžeme vydat cestou k vlastnímu uměleckému dílu...

1.1. Prvotní úvahy a myšlenky

Pocit ztráty transcendentního a možná obecně duchovního horizontu patří v našem prostředí k charakteristikám současnosti. Zejména pokud se tímto horizontem rozumí boží či božská skutečnost. Je jistě velký okruh lidí, kterým tážení a odpovědi na otázky po existenci něčeho, co může být nebo je „nad“ tímto světem, v běžném životě nijak nechybí. Jsou ale samozřejmě lidé, kteří si otázku po přesahu kladou a pátrají po tom, co člověka transcenduje v pozemském, náboženském či spirituálním smyslu. Vědomí transcendence člověka zakotvuje jako součást nějakého komplexnějšího řádu, v němž není jako jedinec středem vesmíru, ale nadán schopností sebepřesazení je uschopněn dávat se k dispozici, neztrácet se v utilitarismu. Absence transcendentního vědomí a jisté vděčnosti za dary, které člověku dovolují psát básně, tvořit umělecká díla, nahlížet a kontempletovat tajemství bytí, obdivovat krásy přírody a života, odhalovat netušené souvislosti, milovat a žít v přátelství, činí život plochý a vydaný pomíjivosti věcí.

Josef Buys v rozhovoru s Friedhelmem Mennekesem o tématech jeho tvorby v knize *Nadšení a pochybnost/ Nové umění ve starém kostele* vyjadřuje myšlenku, že úkolem pro dnešní dobu je „přehodit kormidlo“ a zmobilizovat poslední zbytky vnitřní duchovní vnímavosti, proto, aby bylo možné uvést v soulad, jak lidskou potřebu získávat exaktní poznatky a potřebu ovládnout sám sebe, tak také dnešní svět v jeho otázkách. Překonat jednostrannost vývoje lidstva směrem k materialismu, který je tím škodlivější, když lidé nechápou, co vlastně je, je třeba s ohledem na velkou ztrátu, jež

tkví právě v naprostém odloučení od všeho duchovního, jakkoli je tento pojem exaktního myšlení jinak sám o sobě hodnotný.¹

Část tohoto dialogu mezi umělcem a knězem nám poskytuje cenný důkaz o tom, jak k sobě mají náboženská a umělcova zkušenost na individuální úrovni stále blízko. A jedna druhou, každá svým způsobem, zároveň přesahuje. Obě zkušenosti jsou otevřením vůči onomu velkému neznámému. A jak se děje toto setkání člověka s transcendentem na jedné a s uměním na druhé straně, tak se i smysl ustavuje vždy jinak a individuálně. Každý nalezne vlastní cestu a každý se také bude dívat jiným způsobem na umělecké dílo. Nicméně prostředkem vyjádření vlastním náboženstvím i umění je symbolická řeč, díky které byla již v minulosti vzájemná symbióza obvykle pro obě strany nejen prospěšná, ale i snadná.

Změnou paradigmatu to, „čemu jsme si navykli říkat umění, ztratilo v dnešní společnosti smysl. Stalo se něčím postradatelným. A to, co zřejmě smysl má, se pohybuje v něčem nedefinovatelném, téměř neuchopitelném. Umělecké dílo vnímá Chalupický jako znamení, jež odkazuje ‚někam jinam‘, jako průhled do něčeho, co je mimo. Jako svědectví, záznam dotyku s neznámým, nevýslovným, s něčím, co už nemá původ v člověku, co ho přesahuje, s oním Duchampovým ‚nevím‘. Pro Duchampa bylo to, že maloval mostem, jak se dostat někam jinam. Kam, nevím. Nechtěl jsem to vědět, poněvadž to bylo v podstatě tak převratné, že se to nedá vyslovit. ‘Transcendence, říká jinde Chalupický, je ono ‚nepředstavitelné a nemyslitelné, odkud všechno je‘. To, co prosvítá. To, co lze zahlédnout jen štěrbinou, trhlinou. Umělecké dílo jako cesta k transcendenci. Rozrýhnutí prázdna. Čirá ‚nepřítomnost něčeho stále přítomného‘, Lévinasovo ‚sousto vzduchu‘...Ano, je nutno začít znovu. Překročit hranice, jež v tom okamžiku proměny mizí, rozpouštějí se. Je zapotřebí rozbít tu zeď, prolomit skořápku prostoru a času. Otevřít se jiné zkušenosti, s totálním osobním nasazením. Jde o totální proměnu řeči, člověka, vesmíru. O rozevření trhliny v prázdnu.“²

¹ Srov. MENEKES, Friedhelm. *Nadšení a pochybnost*. Praha: Triáda, 2012, s. 73 – 74.

² CHALUPECKÝ, Jiří. Umění a transcendence (4.9.2002) [2020-11-20]. <http://monoskop.org/images/8/84/Chalupecky_Jindrich_1977_Umeni_a_transcendence.pdf>

1.2. Cestou k vlastnímu uměleckému dílu

„Doufal jsem, že srdce skutečnosti je takové povahy, že ho nejlépe můžeme symbolicky vyjádřit jako místo.“

C. S. Lewis

Křesťanský chrám vnímám jako místo vytržené z obvyklého užívání. Je to prostor, který se vysvěcením jinému použití odjímá, aby se z něj stalo prostor posvátný. Jako takový je místem, kde symbolicky dochází k setkání časnosti s věčností prostřednictvím liturgické anamnéze, tedy vzpomínky na ustanovení eucharistie, která se vztahuje k minulé události, ale stává se znovu přítomnou v lidské obrazotvornosti a svými účinky též reálně. *„Stává se svatyní tím, že se v něm opakovaně projevuje moc, nebo že ji tam opakovaně projevují lidé.“*³ Obecně chrámy člověku umožňují vystoupit z optického ruchu a akustického hluku a přebývat v prostoru, v němž panuje mlčení, a kde proto lze skutečně naslouchat a slyšet. Na takových místech vždy hrálo v souvislosti se zprostředkováním transcendence umění nezastupitelnou roli. Kromě toho, že kostely mají být předobrazem nebe, jsou v křesťanském chápání příbytkem Boha a ukázkou spolupráce Boha a člověka.

Pro mne jako věřícího i umělce, který s prostory chrámů z dřívější doby již měl malé zkušenosti, tedy nebylo obtížné se rozhodnout, kam umělecké dílo, které by mělo být jako *„cesta k transcendenci“*, jako *„znamení, jež odkazuje někam jinam“*, jako *„průhled do něčeho, co je mimo... co prosvítá...co lze zahlédnout jen štěrbínou“* umístit. Stála jsem před volbou pokusit se umělecké dílo jako „nový prostor“ někde uměle vytvořit, anebo využít potenciálu místa, které už pro takový účel bylo vytvořeno, i s daleko širšími možnostmi a souvislostmi.

Ze své zkušenosti si troufám tvrdit, že v našem prostředí není mnoho takových míst, jako jsou prostory chrámů, o kterých bychom mohli říci, že mají silnou atmosféru, která by svým způsobem mohla tak „pozvedat“ ducha. Spojení časnosti a věčnosti je zde hmatatelnější, než kde jinde, protože jako velké komplexy odolávají kostely staletím, a přitom v sobě ukrývají drobné měřítko umění, které není někde za výkladní skříní, ale je doslova na dosah ruky. Ovšem stejně tak v sobě chrámy nesou křehké

³ RECHLÍK, Karel; HANUŠ, Jiří, VYBÍRAL, Jan. *Sensorium Dei. Člověk-prostor-transcendence*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2013, s. 197.

měřítka lidskosti v podobě konkrétních myšlenek, nadějí, proseb, chval, přání, obav a jiných lidských gest nebo projevů zcela konkrétních lidí napříč kulturami, původem i časem. Je zřejmé, že to nejsou jednotlivosti, které tak fascinují.

Projděme se však nyní společně cestou navrhování vlastního uměleckého díla až k subjektivnímu uchopení transcendence. Pro svou tvorbu jsem si vybrala kostel Nalezení svatého Kříže v Liberci. Dnešní barokní podoba chrámu pochází z roku 1753. Výstavbou byl tehdy pověřen stavitel Johann Josef Kunze. Kostel byl postaven na místo malého kostelíka, přičleněného k morovému hřbitovu, z něhož dodnes zůstaly zachovány presbytář a sakristie. Pro znamenitou ukázkou barokního stavitelství patří kostel v současnosti mezi nejvýznamnější sakrální památky v Liberci. U výběru místa pro práci s uměleckým objektem pro mne byla rozhodující dostupná poloha chrámu a zejména bohatě zdobená barokní výzdoba interiéru, která se mi stala uměleckou výzvou.

Když jsem ve své koncepci uměleckého díla vloženého do barokního kostela dospěla k přesvědčení, že by jeho formou měl být „jiný“ prostor nebo přinejmenším iluze „jiného, tajuplného a mystického“ prostoru, prostřednictvím kterého bychom se mohli pokusit nahlédnout „někam jinam“ za horizont prostoru a času, hledala jsem pro něj uvnitř chrámu vhodnou pozici.

Žádné místo nemá z pohledu sakrality takový význam a není tak exponované jako presbyterium, které zaujímá v liturgickém dění ústřední postavení. Je centrálním místem kostela, kde dochází k transsubstanciaci. Jeho hodnota je obvykle ještě podpořena takovým uspořádáním prostoru, jako je částečné vyvýšení, oddělení nebo úprava výzdoby, díky kterým je kněžiště dobře viditelné ze všech míst prostoru pro věřící. Součástí presbytáře je triumfální oblouk, který od sebe odděluje prostor presbyteria a lodi kostela. Jeho symbolika byla převzata z oslavných antických oblouků, ale jeho význam se posunul, ve spojení s postavami světců, k vyjádření Kristova vítězství a brány Edenů.⁴

Reforma liturgického prostoru, k níž došlo po druhém vatikánském koncilu⁵, posunula těžiště liturgického dění, od hlavního oltáře, kde kněz sloužil zády k lidu, blíže ke středu kostela. To ovšem pro většinu chrámů znamenalo vytvoření jakéhosi liturgického „schizmatu“ prostoru mezi obětním stolem a hlavním oltářem. Ve svém návrhu s touto skutečností pracuji způsobem, že stejně jako se přesouvá centrální

⁴Srov. DUDÁK, Vladislav. *Encyklopedie světové architektury*. Praha: Miloš Uhlíř - Baset, 2002, s. 948.

⁵ 1962 – 1965

pozornost slavení a celkového duchovního významu blíže transeptu, posouvá se s ní směrem do vítězného oblouku také mnou navrhovaný objekt „jiného prostoru“. Ten je touto skutečností současně částečně formován. Jak? To se nyní pokusím objasnit v komplexnějších úvahách nad výstižným ztvárněním „černé díry“, „díla prostoru“, jež má odkazovat k transcendenci, ať už je za ní myšlené nebo ne-myšlené cokoliv.

Myšlenky Jindřicha Chalupického obsahují zajímavý moment v popisu uměleckého díla jako obrazu podstaty transcendence. Je jím jakási vnitřní konverze k popření nebo paradoxu. Ukazuje se to zejména ve spojení výrazů jako „*rozrýhnutí prázdna... čirá ,nepřítomnost něčeho stále přítomného‘*, nebo „*sousto vzduchu*““. Tento okamžik v souvislosti s barokním prostorem, který je mimo transcendenci hlavním předmětem mého pokusu o invenční umělecké uchopení, což je zároveň třeba mít stále na zřeteli, nabízí bohatou škálu interpretací, z nichž některé podstatné pro proces navrhování tvaru a podoby uměleckého objektu vyberu a blíže popíšu. Na tomto místě se tedy zastavíme, abychom jednotlivé aspekty mohli hlouběji prozkoumat.

Jestliže jsem výše uvedla, že barokní prostor představuje pro tuto práci jednu z konstant, pak je třeba více se zaměřit na vnímání a pojmání transcendence z doby jeho zrodu. Je to důležité z hlediska formování architektonické podoby a výzdoby liturgického prostoru, které ovlivnily navrhování.

Představa Boha byla pro baroko základní představou, která určovala jeho myšlenkový rámec. Hmotný svět v něm nebyl něčím okrajovým, ale představoval cestu k proniknutí do jiného světa, světa metafyzického, k transcendenci. Baroko bylo charakterizováno především velkým vnitřním napětím, způsobeným vleklými válečnými konflikty, bídou a nemocemi a na druhé straně úspěchy zámořských výprav. Bůh v této době představoval jedinou jistotu.

V sakrální architektuře se baroko vyznačuje monumentálními rozměry a velkorysým pojetím, které mají na prostého člověka působit velkolepě a vzbuzovat v něm pocit respektu z Boží velikosti a přesahu. Vše je zde podřízeno dojmu. Baroko v sobě nese protiklady a paradoxy pozemského a nadzemského, hmotného a duchovního, času a věčnosti, konečného s nekonečným, které jsou patrné v pohybu, sensualitě a času. Baroko v prostoru usiluje o maximalizaci, vystupňování a dosažení k nadzemskému, a to pomocí iluze a světla.⁶

⁶ Srov. KALISTA, Zdeněk. *Česká barokní pout'. K religiozitě českého lidu v době barokní*. Žďár nad Sázavou, 2001. s. 159 – 180.

Linie významy, barvami, formami, hrou světla a napětím nasyceného prostoru chrámu Nalezení svatého Kříže v Liberci mi položila otázku po podobě vlastního díla, které by se mělo k místu těsně vztahovat, ale zároveň se od něj oddělit. Tento rozměr skrýval nárok, jak na hmotové, tak vizuální řešení.

Každému, kdo vstoupí do tohoto barokního prostoru, je na první pohled zřejmé, že je naplněn mnoha různými předměty. Nechtěla jsem k nim ze své iniciativy pouze přidat další. Proto jsem byla odhodlaná s prostorem kostela a jeho výzdobou pracovat v mnohem užším vztahu.

Klíčem k vyřešení vizuálního a tvarového, zároveň však hluboce významového, vymezení se, nebo kontrastu uměleckého díla vůči baroknímu prostoru se stal zmíněný moment „popření“ známého prostoru u Chalupického: „*nepřítomnost něčeho stále přítomného*“, „*rozrýhnutí prázdna*“, „*sousto vzduchu*“. Tato hesla v jeho citátu chápu jako pokus o popis cesty k transcendentnímu, a nikoli podoby transcendence samé. Stejným způsobem vnímám také své dílo, což mne přivedlo k jedinému možnému tvarovému symbolickému vyjádření, jakým je vertikála. Ta částečně opisuje pojetí prostoru křesťanského chrámu, odvozeného od stoupajícího významu sakrality, směrem od pozemských skutečností, až k těm nebeským, obvykle zobrazeným v klenbě kostela. Takto je tedy naznačena i cesta ducha člověka směrem k absolutní Transcendenci.

Nyní se zaměříme detailněji na výsledný tvar vertikály a vztáhneme ho ke konkrétnímu prostoru a výzdobě Křížového kostela v Liberci. Opět nám při tom pomůže výňatek z Chalupického citátu, v němž se píše: „*Je zapotřebí rozbít tu zeď, prolomit skořápku prostoru a času.*“ Převáděno doslova, do souvislosti se záměrem dosažení kontrastu mého objektu, je třeba tímto objektem vizuálně rozbít či narušit prostor chrámu.

Tento problém jsem uchopila způsobem, že jsem úzkou vertikálou, jako „šterbinou, za níž prosvítá neznámé“, vizuálně středem rozdělila celý prostor presbyteria ve dvě. Jako příměr, zde neuvádím nic menšího, než byla událost roztržení chrámové opony, jak se to můžeme dočíst v Matoušově evangeliu: „*Ježíš znovu hlasitě vykřikl a vypustil duši. V té chvíli se chrámová opona roztrhla vedví odshora až dolů*“.⁷ Tento úryvek křesťanům připomíná, že Kristus byl onou oponou, která vedla k nejsvětější svatyni, a skrze jeho smrt mají nyní věřící přístup k Bohu.

⁷ Mt, 27, 50-51a

Rozdělení presbytáře začíná u klenební fresky, kde prochází středem kříže, ústředního motivu kostela, zobrazeného ve svatozáří za holdu andělů, pokračuje směrem dolů a zakrývá motiv nalezení kříže svatou Helenou na hlavním oltářním obrazu, dále po celé šíři zakrývá skleněnou skříň se soškou Bolestné Matky Boží a svatostánek a končí na podlaze v místě, kde obvykle stojí obětní stůl. Vizualně *vertikála* protíná pouze triumfální oblouk, ale ideově nekončí klenbou nebo podlahou, ale překonává je za hranice poznání. Takové narušení posvátného prostoru symbolicky vnímám, jako podobně radikální událost, jaká se stala v Šalamounově chrámu v okamžiku Ježíšovy smrti. Představuji si tento Boží zásah, jako pevný a jasný „řez“ vedený proti strnulému upínání se k pomíjivému nebo domněle skutečně hodnotnému. S tím, co jsme si nyní řekli, se můžeme v krátkosti zastavit u materiálového řešení navrhované *vertikály*.

Inspirována příběhem chrámové opony a současně s pocity vážnosti a upřímnosti, rozhodla jsem se ve volbě matérie *vertikály* pro jasné, pevné a čisté hmotné ztvárnění, které odpovídá záměru uchopit v této práci, nikoli transcendenci, ale cestu k ní, která začíná už zde na tomto světě. Jinak řečeno, přiznávám dílu hmotnou podstatu, vlastně váhu. Nemůže se proto jednat například o látku, kterou lze snadno zmačkat, manipulovat, roztrhnout a která záhyby a svými vlastnostmi z mého pohledu odpovídá spíše představě „hravého, rozevlátého, živého, dynamického nebo iluzivního“ baroka.

Zde můžeme shrnout, že už známe námět pro vytvoření uměleckého díla, známe jeho umístění v presbytáři kostela, a víme, že se má jednat o úzkou hmotnou vertikálu. Nezapomínejme však, že se současně má jednat o *dílo prostoru*, čili o vytvoření jakéhosi „prostoru v prostoru“, díla, které má být jako „pootevřené dveře, kde skrze štěrbinu nebo klíčovou díрку můžeme zahlédnout transcendenci“. Svou pozornost proto znovu zaměříme k *vertikále*, která není plošným prvkem, který má prostor pouze vizuálně rozdělit nebo částečně překrýt, ale sama o sobě je prostorem s „nekonečnou“ hloubkou, kam lze nahlédnout. Má tedy tvar válce s úzkou štěrbinou, která se táhne téměř po celé jeho výšce a směrem nahoru se postupně rozevívá. Zůstává otázka, jak při navrhování naložíme s onou „nekonečnou“ hloubkou? Jak jí v díle dosáhneme?

Při výstupu, na jehož pomyslném vrcholu bychom měli prostřednictvím uměleckého díla v mém podání symbolicky spatřit transcendenci, plní dojmů z toho, co

jsme dosud měli možnost poznat, projdeme nyní s velkou postavou španělského barokního mystika oproštěním a očištěním nejen mysli.

V souvislosti s Chalupeckého citátem jsme poukázali na prvek „popření“ naší pozemské skutečnosti, který je třeba v tvorbě učinit, abychom se mohli setkat s oním „nepředstavitelným a nemyslitelným“. Jak za okamžik zjistíme, nebyl tento motiv vlastně ani v minulosti ničím novým. V bouřlivé době, která se nám otiskla do podoby živého, pulzujícího a dynamického barokního slohu, který vždy chtěl své diváky šokovat odvážnými tvary, průniky, průhledy, velkolepými prostory a iluzivním uměním, překypujícím pohybem a hravostí. Na prahu baroka, které by se s nadsázkou dalo přirovnat k rozbouřenému moři, se objevuje velká postava křesťanské mystiky, Jan od Kříže. Vlastním jménem Juan de Yepes se narodil v roce 1542 ve Fontiveros u Ávily, kde v 21 letech vstoupil do řádu karmelitánů. Setkal se zde s Terezií z Ávily, rovněž významnou mystičkou, a toto setkání v něm vzbudilo zájem o vnitřní reformu řádu. Mnozí spolubratři se mu stavěli na odpor. Napětí uvnitř řádu vyvrcholilo násilím na představených reformy a zvláště na Janovi. Po devět měsíců byl držen ve vězení toledského konventu, kde napsal své nejkrásnější básně. Pro individuální stav takové duchovní otřesenosti a očekávání nemožného našel svatý Jan výstižný název *Temná noc*.

Tento termín později použila Elisabeth Ottová v netradičním rozšíření na nadindividuální duchovní situaci v době post-moderního ohrožení lidstva. Kdy je podle ní dnes „temná noc“ jednotlivce ponořena do kolektivní noci – do půlnoční hodiny světa. V „temné noci“ dnes člověk poznává, že jeho vlastní vykoupení je těsně spjata s vykoupením světa.⁸ Vraťme se ale zpět k Janovi.

Jan s Terezií z Ávily vytvořili styl duchovní nauky, který je považován za klenot v oblasti mystické spirituality. Základem Janova učení je *zkušenost*, v níž Bůh je Všechno a stvoření je nic.⁹ Aby člověk dosáhl sjednocení s Transcendencí/Bohem, musí projít očišťováním těla a duše. Ve svých dílech v tomto ohledu rozlišuje temnou noc smyslů (vyskytující se především v díle *Výstup na horu Karmel*) a temnou noc ducha (*Temná noc*).

⁸ POLÁKOVÁ, Jolana. *Perspektiva naděje: Hledání transcendence v postmoderní době*. Praha: Vyšehrad, 1995, s. 67.

⁹ Srov. ALTRICHTER, Michal. *Krátké dějiny křesťanské spirituality*. Olomouc: Refugium Velehrad-Roma s.r.o., 2013. s. 122 – 123.

„K tomu, aby člověk poznal Boha a sám sebe, je prostředkem tato temná noc svými vyprahlostmi a prázdnotami.“¹⁰ Úkolem ducha člověka je zbavit se vlastního já, vzdát se svévole a zcela odevzdat svůj život Bohu pro jakýkoli úděl. Bůh chce přitom člověka vést a být jeho světlem.

Tohoto tématu se ve dvacátém století dotýká filozof Peter Wust, když říká: „V mystikově ‚temné noci‘ máme před sebou nejstrašnější situaci nejistoty, do níž může být přenesen nejen člověk vůbec, ale především jako homo religiosus“.¹¹ Duše musí prožít nejzazší opuštěnosti Bohem. Je jako postižena smrtelným spánkem. Je jí zdánlivě odňata veškerá půda pod nohama, takže se cítí být v prázdnu a bezednu. Pociťuje dokonce, jak se v jejím nitru probouzí temné, démonické síly. Musí trpět bezpráví ze strany světa. A teprve, když v tomto nejzazším ohrožení vydrží, nastane náhle vykoupení a její nitro pronikne nové světlo (po getsemanské noci následuje proměnění na hoře Tábor).¹²

Temná noc způsobí radikální otevření omezené lidské bytosti k transcendentnímu Bohu, který není jednoduše tím, jenž pouze plní přání člověka, ale je Tím, který sám člověka pověřuje úkolem, pozvedá ho k účasti na svém Božském životě a podílí se s ním na s-tvoření. Celá cesta ke spojení s Bohem je „noc“, protože duše člověka putuje v temnotě víry. Cílem je Bůh, který je v tomto životě také temnou nocí.¹³

Když jsem svému dílu, *vertikále* přisoudila hmotnou podobu, měla jsem na mysli v podstatě toto. „K transsubstanciaci má teprve dojít“. To však nevylučuje, že bychom transcendenci, tak jak se nám dává poznat, nemohli nahlížet už zde v tomto čase. Proč je ale v Janově učení Bůh v tomto pozemském životě také temnou nocí? A v čem nám vlastně Janovy básně při navrhování uměleckého díla mohou pomoci?

V křesťanském pojetí je Bůh, zřídlo veškerých perfekcí, mimo jiné také Světlem. Světlo je součástí jeho esence a vyjadřuje excelence jeho dobroty. Pravděpodobně nejzajímavější výpověď o tom nalezneme v první Janově epištole: „A toto je zvěst, kterou jsme od něho slyšeli a vám ji zvěstujeme: Bůh je světlo a není v něm žádná tma.“¹⁴ Jako přírůbek pro vysvětlení Janova učení bychom mohli použít přísloví „Pod

¹⁰ JAN OD KŘÍŽE. *Temná noc*. Přeložil Věra Anežka Michaela KOFROŇOVÁ. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1995, s. 61.

¹¹ WUST, Peter. *Nejistota a odhodlání*. Praha: Vyšehrad, 1970, s. 136.

¹² Srov. WUST, Peter. *Nejistota a odhodlání*. Praha: Vyšehrad, 1970, s. 134 – 137.

¹³ Srov. JAN OD KŘÍŽE. *Temná noc*. Přeložil Věra Anežka Michaela KOFROŇOVÁ. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1995, s. 61 – 107.

¹⁴ 1 Jan 1,5

svícem bývá největší tma“. Druhá otázka po relevanci výpovědi *Temné noci* vlastně v konceptu směřuje k další, jiné otázce. K otázce po povrchu či barvě navrhovaného *objektu prostoru*. Jan od Kříže nám na ni už ve své době dává odpověď. Je jí „noc“ – „temnota“. Řečeno prakticky, co nejtemnější povrch a barva, které z *vertikály* učiní výrazný kontrastní prvek vprostřed barokního prostoru a zároveň na povrchu a zejména uvnitř objektu vytvoří temný, „tajuplný“ prostor, o který nám celou dobu šlo a který má být oním „*neznámým*“¹⁵. A nově, *dílo prostoru* stojí osamocené namísto obětního stolu.

Obětní stůl již z hlediska historie náboženství a liturgie nenavazuje na „staré oltáře“, ale nachází svůj nový smysl v oddanosti Ježíše Krista Bohu Otci a pozemskému světu, a to až k smrti – na kříži. Vzpomínka, na tuto oddanost se slaví při mši. Obětní stůl přitom z hlediska funkce představuje prostý stůl podobný tomu u poslední večeře Krista. Při slavnosti bohoslužby se stává *stolem Páně* a v tomto určení nachází svůj smysl i mimo čas slavení.

Obětní stůl tedy v Křížovém kostele není, ovšem stejně jako není obětní stůl v kostele za symbol Boha/Krista prohlášen, ale prostě jím je, hluboký obsah i význam na místě zůstávají. „*Odtud vychází hlubší smysl oltáře i celého Božího domu, odtud se odvíjejí všechny linie zvěstování slovem a svátostmi. O takovýchto bodech se ve filosofii tvrdí, napsal Heinrich Heil v průzkumu téže tematiky při výstavě Jamese Lee Byarse, jež se ve Stanici umění konala roku 1996, že jsou pro myšlení nutné a že teprve přijetím jejich existence a platnosti se přispívá k věci myšlení.*“¹⁶ *Vertikála* je tedy ve své formě tím, co obsahově ukazuje – neboť tento „ne-obětní stůl“ má ve svém prázdném středu životodárné centrum, nejsvětější prostor. Je svým způsobem „nádobou“. „*Na počátku je nádoba...oblou schránou z pevného materiálu; je vytvořena pro obsah, který sám o sobě žádný pevný tvar nemá, a přechodně mu propůjčuje vlastní formu. Obklopující a nosná skořepina nádoby v sobě skrývá takřikajíc nezdrženlivý element, rozsypávající se zrno anebo tekutinu, vše, co se samo od sebe nemůže zastavit.*“¹⁷ Půdorysný kruh vzrůstající z bodu největší koncentrace prostoru, provázaný se svým středem, je běžně uváděn jako zpodobnění nezobrazitelného, zachycení prázdného středu, sídlo božského.

¹⁵ CHALUPECKÝ, Jiří. Umění a transcendence (4. 9. 2002) [2020-11-20].
<http://monoskop.org/images/8/84/Chalupecky_Jindrich_1977_Umeni_a_transcendence.pdf >

¹⁶ K výstavě Jamese Lee Byarse – *The White Mass* v Kunst-Station Sankt Peter Köln, 1996, In: MENEKES, Friedhelm. *Nadšení a pochybnost*, s. 174.

¹⁷ K výstavě Young-Jae Leeové – *Jak dosáhnou poznání lásky? Umělecké a mystické aspekty uctívání* v Kunst-Station Sankt Peter Köln, 2002, In: MENEKES, Friedhelm. *Nadšení a pochybnost*, s. 117.

Nyní se konečně ocitáme v závěru naší pomyslné pouti k vlastnímu uměleckému dílu, na vrcholu, chcete-li. A co se bude nyní dít?

Učiníme poslední kroky a vejdemo do chrámu Nalezení svatého Kříže, kde se před námi rozprostře rozměrný majestátní prostor, bohatě zdobený barokními prvky výmalby s množstvím zlacených soch a bočních oltářů, přičemž největší pozornost upoutá nejvýraznější a nejvíce zdobená část kostela jakou je hlavní oltář a kněžiště. Zjistíme ovšem, že je v jeho středu prostor narušen a doslova rozpůlen „tlustou černou čarou“, která navíc zakrývá nejdůležitější části hlavního oltáře se svatostánkem, hlavním oltářním obrazem i sochou Matky Bolesné. Když přistoupíme blíž, zjistíme navíc, že obětní stůl chybí a na jeho místě ční do výše temný objekt, který ani změnami perspektivy prostor kněžiště nepřestává rozrušovat. Při detailním pohledu na černý „sloup“ si uvědomíme, že je jeho povrch jakoby podélně „prasklý“ a vzniklou šterbinou, která se směrem vzhůru rozevívá, lze zahlédnout temný, tajuplný a „nekonečný“ prostor kam neproniká světlo. Prostor, který v sobě objekt celou dobu ukrýval. „*V uzavřeném prostoru se rozpíná cosi vznešeného, slavnostního a děsivého, co dokáže rozbít hranice a vést nás do neprobádaných oblastí.*“¹⁸ V těchto duchovních prostorech, v těchto prostorech ducha dokáže, podle slov Jana od Kříže ve světle milosti, člověk překonat veškerou tíži, překročit všechny hranice a rozbít ničivou moc smrti. Nechme nakonec této kapitoly ještě zaznít úryvek jeho básně nazvané *Já o studnici vím*, která o zkušenosti *temné noci* hovoří.

*Já o studnici vím, jež vody rozlévá
i v temné noci.*

*Tu věčnou studnici může ukrývat stín,
kde vždycky najdu ji, já spolehlivě vím
i v temné noci.*

*Snad bez počátku je, snad ani nemá dna,
však dobře vím, že vše v ní počátek svůj má
i v temné noci.*

*Vím, že nic nemůže být v světě krásnější,
že zem i nebesa tam žízeň konejší
i v temné noci.*

¹⁸ Srov. MENEKES, Friedhelm. *Nadšení a pochybnost*, s. 180.

*Vím, že je bez konce té studny hlubina
a její podstatu že člověk nepozná
i v temné noci.*

*Jas této studnice se nikdy nezmění
a světlo veškeré vychází pouze z ní
i v temné noci.*

*Já vím, že její zdroj tak přebohatý jest,
že zavlažuje lid, peklo i nebe hvězd
i v temné noci.*

*Proud, který vyráží na povrch z hlubiny
jako ta studnice je hojný, všemocný
i v temné noci.*

*Proud ten dva zdroje má ukryty v nitru svém,
leč ani jedním z nich nebude předstižen
i v temné noci.*

*Ta věčná studnice je chlebem života
a život dává nám, jsouc uvnitř ukryta
i v temné noci.*

*Je zde a svolává všechno, co živé je
ať blíže přistoupí a z ní se napije
i v temné noci.¹⁹*

¹⁹ JAN OD KŘÍŽE. *Temná noc*. Přeložil Věra Anežka Michaela KOFROŇOVÁ. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1995, s. 93.

2. HLUBŠÍ TEORETICKÁ REFLEXE

Ve druhé kapitole se dostáváme k hlubší teoretické reflexi, která tvoří pozadí mému uvažování a pojetí realizace díla. Rozvedu v ní některá vybraná témata, která mi z hlediska mé práce připadají jako nosná.

2.1. Pojem a projevy transcendence

Myšlenka obsažená v pojmu transcendence, který *Slovník latinsko-český* odvozuje z latinského slovesa „transcendere“ a vykládá jako „překročit, přestoupit nebo přejít přes něco“²⁰, nebo v českém pojmu *přesah*, je s člověkem spojena od počátku jeho dějin. Přesahování je třeba považovat za jednu z hodnotových konstant lidskosti, jež se aktualizuje na různých úrovních. V bezprostředních vztazích já a ty, my; ve vztazích my a oni, tedy jiní než my a nakonec i ve všelidské obsáhlosti. A neustále potřebná aktualizace takto chápané lidskosti se svou přesazností v sobě v průběhu posledních let nese čím dál naléhavější nárok, pojmout do tohoto vztahového záběru důsledněji i vztah k životním podmínkám, prostředí, k zemi a vůbec ke světu. Předpokladem proto je ovšem hluboce reflektující Já, které je schopno poznávat Ty a činit vše proto, aby se zabývalo i skutečnostmi přesahujícími. Pravá neegocentričnost přitom začíná jako skutečný ohled na sebe sama a pravé poznání vlastního Já.²¹ Psycholog Z. Helus přisuzuje transcendenci každému člověku s takovou samozřejmostí jako gender nebo základní vlastnosti.²²

Bytostný, ontologický základ, podstata lidské existence, poskytuje člověku prostor k rozvinutí jeho lidské přirozenosti. Děje se tak prostřednictvím toho, že člověk zcela angažuje svou duchovní mocnost coby duchovní subjekt, přičemž základní charakteristikou lidské bytosti je svoboda. Znamená to, že člověku je dáno, a v tom tkví velikost jeho subjektové povahy, aby se na tvorbě sebe samého podílel. A není pro to důležité, jakou disponuje imaginací, jaké vědomí se v něm utváří nebo jaké touhy nebo naděje ho nesou pro budoucnost.²³

²⁰ Srov. FÜRST, Kamil. *Slovník latinsko-český*. Praha, 1926, s. 325.

²¹ Srov. BRAVENÁ, Noemi. *Přesah a jeho význam pro socializaci a formování dítěte jako osobnosti*. Praha: Karlova univerzita v Praze, Pedagogická fakulta, 2016, s. 11.

²² Srov. HELUS, Zdeněk. *Dítě v osobnostním pojetí: Obrat k dítěti jako výzva a úkol pro učitele i rodiče*. Praha: Portál, 2009, s. 104 – 105.

²³ Srov. RYŠKOVÁ, Mireia. *Seeking God's face*. Praha: Karolinum, 2018, s. 186 – 187.

S. Kierkegaard byl přesvědčen, že člověk je sám v sobě rozdvojen a odcizen světu, a pomoci mu může jen vlastní mysl, nikoli přesah sám, vlastní mysl, která k přesahu zaujímá postoj (především mravní). Ona stojí za překonáním distance v člověku.²⁴

O rozdvojenosti člověka uvažoval také J. Patočka. Člověk je podle něj propojen s transcendencí prostřednictvím jeho vědomí nebo je přesah součástí jeho existenciálních pohybů. A jen každý sám je tím, kdo rozhoduje o tom, zda bude přesah uskutečněn správně, tedy transcendentálně nebo empiricky – zkresleně. Zda si uvědomí, že je součástí transcendentního pohybu pravdy. Ve snaze o jasnost je podle Patočky překonání distance mezi transcendentním a eidetickým vnímáním v pravdivém nazření umění nebo hraničním zážitku. A pouze tyto zkušenosti mohou vést k celkovému obratu člověka, k jeho *metanoi*.²⁵

Pojem transcendence se vyskytuje i v souvislosti s vyššími potřebami člověka, jak o tom pojednává A. H. Maslow a E. Fromm. Vyšší potřeby jsou významově důležitější, než základní, fyziologické potřeby, jelikož nás jako lidské bytosti odlišují od ostatních tvorů na zemi. Svou roli ovšem mohou sehrát teprve tehdy, když člověk plně uspokojí potřeby nižší.²⁶ To je předpoklad pro to, aby mohl člověk o transcendenci usilovat. Maslow vidí přesah v souvislosti s potřebou sebeaktualizace vlastní i té „pro druhé“, pro jejich dobro. S touto další potřebou se lidé ještě více rozvíjejí, protože druhým pomáhají tím, že realizují jejich potenciál.²⁷ Pro Fromma znamená transcendence potřebu aktivního jednání, která je založena v lidském sebeuvědomění. A souvisí s osobním úsilím „překonat osud pasivních tvorů“.²⁸ To může mít i svůj negativní dopad. Transcendence jako aktivní činnost lidských bytostí může být „tvořivostí“ stejně jako „ničením“. Závisí to pouze na tom, jak osoba naplní svou potřebu. Fromm vidí v ničivosti člověka výsledek, nenaplněného smyslu života.

Transcendence má také své antropologické odůvodnění, což znamená, že v člověku existuje už před smyslovou zkušeností, bez ohledu na věk, pohlaví nebo národnost. V. E. Frankl ji uvedl jako podstatu lidské existence. Pojem transcendování je

²⁴ KIERKEGAARD, Søren. *Čistota srdce: Aneb chtít jen jedno*. Praha: Ústřední církevní nakladatelství, 1989, s. 200.

²⁵ Srov. PATOČKA, Jan. *Přirozený svět jako filozofický problém*. 3. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1992, s. 57 – 69.

²⁶ Srov. COAN, Richard W. *Optimální osobnost a duševní zdraví: hrdina, umělec, mudrc nebo světec?*. Praha: Grada, 1999, 232 s. 131.

²⁷ BRAVENÁ, Noemi. *Přesah a jeho význam pro socializaci a formování dítěte jako osobnosti*, s. 38.

²⁸ Srov. COAN, Richard W. *Optimální osobnost a duševní zdraví: hrdina, umělec, mudrc nebo světec?*. Praha: Grada, 1999, 232 s. 131.

vždy spojen s konstituováním a uskutečňováním člověka. Dochází k tomu všude tam, kde osoba slouží něčemu nebo někomu v lásce. A Frankl má znovu na mysli povahu lidských bytostí, když říká, že pouze když je člověk do něčeho naprosto ponořený nebo je zcela oddáný nějaké jiné osobě, stává se úplným. Toto odhodlání se projevuje upřednostněním Ne-já, když člověk sám sebe přehlíží.

Pro člověka je smysl života spojený s „hodnotným cílem“, na který zaměřuje svou pozornost a aktivitu. Tyto cíle bývají vždy „nejdále či nejvýše položené, případně i nejhlubší vůbec možné“, „extrémně vzdálené“, „nejdůležitější“, „nejpodstatnější“, „největší“, „nad“ i „za“ nimi již „nic jiného není“. Můžeme rozlišit dva typy: „sekulární“, které se vztahují k politickým, uměleckým, sportovním, vědeckým či kulturním cílům nebo cílům náboženským. Lidé se snaží těchto cílů dosáhnout a tato jejich snaha v nesena touhou integrovat se do vyšších a komplexnějších celků, například humanity, přírody, kosmu aj.

Pro Heluse je přesah přímo propojený s životní cestou člověka, která uzavírá to, čemu říká „osobnostní desatero“. Jedná se o komplex deseti individuálních stránek jednotlivce, kam zařazuje také transcendenci jako osobnostní kvalitu. Tím autor vystihuje rozvoj celého člověka, včetně směru mimo egocentrickou sféru vlastního já, a závažnost přesahu pro pojetí osobnosti. Symbolické vyjádření cesty v sobě obsahuje tři směry, které jsou středy přesahu: čin pro druhého, oddanost věci nebo zaujatou činnost umělce i „skromného“ člověka, to představuje altruistický směr; zdokonalování člověka je směr seberealizační; dílo a snaha člověka zasadit se o hodnoty a snést i utrpení, které odkrývá hlubší smysl života je sebepřesahující směr.

Hodnota, u které je pojem transcendování nejvýraznější, je láska. Podle Fromma je explicitně spojena s transcendencí, protože jen tehdy, když člověk překračuje péči o sebe samého a vidí druhého člověka z jeho vlastní perspektivy, se láska uskutečňuje. Jejím naplněním člověk může prožívat „spojení“ a „jednotu“ a je přitom osvobozen od odloučenosti a samoty. Ovšem podle Fromma jen láska *zralá* může člověku ponechat vlastní individualitu, i přes splynutí s druhým. Může být silou, jež proráží zdi samoty a sjednocuje člověka s jinými, může být péčí, dáváním, odpovědností a úctou k druhému. Zralá láska přináší jiný druh poznání, který proniká až do jádra skutečnosti.

Prožitek transcendence bývá podle svého charakteru označován jako „vrcholný“. Jeho vlastností je, že zpravidla zasahuje i do vnímání lidské identity, jelikož přesahuje osobní sféru člověka, před nímž se otevírá „širší stránka lidstva, života, psýché, kosmu“.

Tato transcendentní zkušenost je prožívána pozitivně a člověk po ní touží, protože přináší určitý druh naplnění a štěstí.

Abychom našli společný základ pro všechny výše uvedené charakteristiky přesahu, vztažené k osobě a osobnosti jednotlivce i jeho vztahům uvnitř sebe i navenek, nabízí se pro aktivní činnost a bytí jednotlivce dvě směřování: horizontální a vertikální.

Doposud jsme se v hlubší teoretické reflexi zabývali především horizontálním směřováním transcendování člověka, které souvisí s jeho vlastním sebepojetím jednotlivce, který poznává své Já právě i tím, že je přesahuje vůči druhým, mnohdy dokonce tak intenzivně, že jde až „za svůj stín“. Znamená to, že v tomto směru jde o aktivní čin lásky, boj za ideály, pomoc druhému, naplnění smyslu, tvorbu díla atd. ve jménu dobra a blaha druhého člověka, tvora, společenství, země nebo přírody. Takové (horizontální) směřování je „běžnou“ součástí naší společnosti a každodenního života, proto si pod ním umíme představit něco konkrétního, o čem lze vypovídat. Což je z pohledu umění pro tvorbu a četné snahy umělce o sebesdílení v podstatě cenný poznatek. Na druhou stranu nevýhodou tohoto směřování je, že nakolik je naší součástí, nesnadno se na první pohled rozlišuje od běžného vztahování se ke světu. Horizontální přesah odlišuje od standardního jednání několik skutečností, které jsou dokladem toho, že každý je tohoto přesahu schopen. Vedle vnější viditelné aktivity v transcendentním jednání se nachází také vnitřní kladná a vědomá intence člověka, která se projevuje jako svobodná vůle, upřednostnění dobra druhého, to zahrnuje i zdravou sebelásku, radost konat, odpovědnost, víru, pocit sounáležitosti s něčím vyšším a důležitým, apod.²⁹ *Velký psychologický slovník* v tomto ohledu definuje transcendenci jako „vše, co v lidském vědění přesahuje naši zkušenost“³⁰, znamená to, že zahrnuje všechny lidské poznatky, prožitky a postoje, které nejsou ověřitelné naší zkušeností.

Vertikální transcendování lidského já směřem k jsoucnu, nejvyššímu smyslu, sjednocení s universem nebo bohu, mnohdy doprovází určité intenzivní vnitřní zážitky. Může se jednat o pocit sounáležitosti s jsoucnem, propojení s bohem, vrcholné prožitky v extázi či klinické smrti nebo například o vnitřní hlubokou důvěru v existenci něčeho vyššího. Pokud se tak děje, pak je zřejmé, že se o přesah vlastního Já skutečně jedná. Takový přesah je ovšem těžko pochopitelný a nehmatatelný, z čehož v závěru odvozujeme jeho neexistenci. To je také důvod, proč o tomto vertikálním směru přesahu

²⁹ Srov. BRAVENÁ, Noemi. *Přesah a jeho význam pro socializaci a formování dítěte jako osobnosti*, s. 38 – 50.

³⁰ HARTL, Pavel; HARTLOVÁ, Helena. *Velký psychologický slovník*. Praha: Portál, 2010, s. 621.

víme jen velmi málo a to, co o něm můžeme nestranně vypovědět je podmíněno tím, že je poznatelný pouze vlastní zkušeností.

Jisté je, že oba směry transcendování člověka jsou na sobě závislé, vzájemně se podmiňují a doplňují. Uskutečňováním jednoho směru člověk vrůstá do druhého, takže horizontální směr se z výšky stále více otevírá a naopak poznáváním vertikálního přesahu se člověk vůči svému okolí proměňuje. Spíše než celistvé definování je zde stěžejní poznání důležitosti přesahu v obou směrech a otevřenost a respekt vůči této kvalitě osobnosti, která je svou vnitřní dualitou, nejspíš nejpozoruhodnější oblastí individuality člověka vůbec.³¹

2.2. Transcendence v teologické reflexi

Přesahování hranic člověka a jeho mezí (vnějších a vnitřních) i myšlenka transcendence jakožto objektivně jsoucího (kosmos, Bůh) byla už součástí starověkého a středověkého myšlení. Moderní lidé díky vývoji v této oblasti myšlení už disponují zcela novými možnostmi. Člověk dnes sám sebe považuje za subjekt změny sebe a světa a určování pravdy a transcendence. Bez omezení překračuje různé typy hranic.

Pojmy transcendence a imanence, jak uvádí *Encyklopedie Britannica*, patří mezi nejdůležitější pojmy, které rozvinuly teologie a filosofie v souvislosti s interpretací Boha, přičemž každý z těchto pojmů je určen k vymezení vztahu mezi boží a konečnou realitou. „Pojem transcendence“ označuje přesahování nejvyšší nebo nepřekonatelné hranice; „imanence“ naproti tomu je výrazem pro setrvávání nebo existování uvnitř omezené hranice.³² U tří monoteistických náboženství je koncept transcendence současně charakteristikou Boha Stvořitele, který je vůči svému světu a stvoření pre-existentční a svou dokonalostí stojí vždy v protikladu.³³ V této souvislosti je tedy transcendentno vnímáno jako samostatně existující skutečnost nebo nadmyslový subjekt nacházející se vně člověka a jeho svět. Způsob vztahování se člověka k této Transcendenci/Bohu je skrze víru a poslušnost, vždy je ovšem Deus semper maior - vyšší.³⁴ V této korelaci Bůh/Transcendence na jedné straně vyjadřuje vše nepomíjivé

³¹Srov. BRAVENÁ, Noemi. *Přesah a jeho význam pro socializaci a formování dítěte jako osobnosti*, s. 50 – 51.

³² „religious experience“ In *Encyclopedia Britannica*. *Encyclopedia Britannica Online*, 2011. <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/142144/religious-experience> >

³³ „creation myth“ In *Encyclopedia Britannica*. *Encyclopedia Britannica Online*, 2011. <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/142144/creation-myth> >

³⁴ Srov. BRAVENÁ, Noemi. *Přesah a jeho význam pro socializaci a formování dítěte jako osobnosti*, s. 21.

a věčné, co přesahuje lidský rozum a smysly, na druhé straně je v sebezjevení vnitřně člověkem prožívána a zpětně reflektována.³⁵

Křesťanství je přiznáváno specifické propojení transcendence a imanence. V každodenní zkušenosti s realitou se setkáváme se stopami „hluboké a absolutní skutečnosti, která bezprostřední zkušenosti překračuje“, přičemž do kontaktu s ní vstupujeme prostřednictvím „dostupných znaků“. Toto křesťanské chápání transcendence nás bude v následujícím pojednání zajímat. Důležité podněty pro teoretické ukotvení nám přitom poskytne filosofie transcendence:

„...současná filosofie transcendence vychází spíše z principu žité vztahovosti než z principu myšlené substanciality. Její bezprostřední otevřenost Absolutnu ji sbližuje se spiritualitou, a to natolik, že lze říci, že se obě pohybují ve stejném živlu. Nicméně na rozdíl od spirituality – která je samotným děním duchovní vztahovosti, probíhajícím často bez nároku na jakékoli vnější vyjádření – nabízí filosofie transcendence pro zachycení tohoto dění metodologicky přesný výraz.“³⁶

Filozofie transcendence nás přivádí k tomu, že téma transcendence dnes souvisí s touhou participovat na něčem „pravém“, co člověku umožňuje spolehlivou hodnotovou orientaci a vede ho až k jeho základu a sebepochopení.³⁷ Porozumění zážitku transcendence úzce souvisí s porozuměním transcendentci/Bohu, který je zde partnerem kognitivního dialogu.³⁸

Zdůraznění vztahu s transcendentí nebo transcendentální zkušeností, je důležitým předpokladem pro filosofickou reflexi a jakékoli vyjádření nebo zpodobnění transcendence prostřednictvím umělecké tvorby.

Transcendentní téma je v současné teologické reflexi založeno na uvedeném předpokladu zkušenosti, ale zároveň si všímá samotné dynamiky tohoto procesu.³⁹ Staví přitom na pojmu transcendence ve filosofii, která jej kromě antropologického hlediska, chápe jako neantropologické překročení dějů, událostí, situací, věcí nebo světa.⁴⁰ Transcendence je zde tedy považována za dění, ve kterém „se něco někomu dává k dispozici a toto „něco“ je nemanipulovatelné a dává se nezištně. V takto nastaveném vztahu je osoba považována za příjemce a svědka úkonu darování. Adresát oslovení je

³⁵ Srov. RYŠKOVÁ, Mireia a Mlada MIKULICOVÁ, ed. *Myšlení o transcendenci*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2013, s. 107.

³⁶ POLÁKOVÁ, Jolana. *Perspektiva naděje: Hledání transcendence v postmoderní době*. s. 100.

³⁷ Srov. VAŠEK, Martin. *Kapitoly zo súčasnej filozofie náboženství*. Praha: Iris, 2012, s. 77 – 82.

³⁸ Srov. POLÁKOVÁ, Jolana. *Možnosti transcendence*. Praha: Zvon, 1994, s. 46 – 72.

³⁹ Srov. RYŠKOVÁ, Mireia. *Seeking God's face*. s. 204 – 205.

⁴⁰ Srov. BRAVENÁ, Noemi. *Přesah a jeho význam pro socializaci a formování dítěte jako osobnosti*, s. 24.

podle filozofické teologie K. Rahnera „bytostí transcendence“, která se ve své transcendentální zkušenosti dotýká sféry absolutního tajemství. „*Transcendentní zkušenost je zkušeností „netematického, ale nevyhnutelného vědění o nekonečnosti skutečnosti, je zkušeností základu: zakoušíme sami sebe jako bytost transcendence pocházející z něčeho jiného, než jsme my sami, a co samo není jen jednotlivý systém, nýbrž „původní vše předjímající jednota a plnost všech myslitelných systémů a všech subjektů jakožto jednotlivých a odlišných“*“⁴¹.

Osoba jako příjemce je schopna za tímto transcendentálním sebesedělováním rozpoznat živou událost vztahující se k jeho životu. Ke specificky křesťanskému charakteru reflexe transcendence patří to, že počáteční sebepřekročení je iniciováno ze strany transcendentální skutečnosti.⁴²

Živý vztah s transcendencí umožňuje lidem dotknout se smyslu lidského života, ve spojení s kategoriemi zaslíbení a blízkosti. Zkušenost naslouchání smyslu lidského života je však otevřená a stále spojená s něčím absolutním, nepodmíněným a totálně jiným, než je lidská sféra, to s sebou přináší poznání vlastní křehkosti a slabosti.

Pohyb transcendence je nasměrován, čím více se nám horizont transcendence odkrývá, tím se nám jeví jako stále širší a nekonečně se rozevírající. Vztaženo na transcendentní zkušenost, v níž je poznáván Bůh, to znamená, že je charakterizována jako netematická a zcela bez pojmového aparátu, nicméně je zprostředkována konkrétními údaji časoprostorové zkušenosti ve světě. Kde tedy lze „vidět Boha při díle“?

Novodobým principem teologie je znovuobjevená důvěra v epifanický⁴³ charakter skutečnosti, to znamená nechat ji, aby nám sama vyjevila Boha. Jelikož celý svět a vše v něm je Boží stopou (ve smyslu stvoření), která hovoří o jeho existenci a působení a přibližuje nám jej ve stále nových, různých formách. Bůh však je současně stále svébytný a svobodný vůči světu a s ničím v něm nesrovnatelný. Jinak řečeno, vše o Něm vypovídá, ale nic jej neobsáhne.

Jakýkoli tvůrčí výraz nebo jazyk, je topos, je místem, kde se skutečnost a její charakter nechává zahlédnout.⁴⁴ Velice zajímavou výpověď je v této souvislosti

⁴¹ RYŠKOVÁ, Mireia. *Seeking God's face*, s. 205.

⁴² Srov. RYŠKOVÁ, Mireia. *Seeking God's face*, s. 205 – 206.

⁴³ K epifanickému chápání skutečnosti můžeme přiřadit například učení a spiritualitu zmíněné karmelitánky Terezie z Ávily (1515-1582) nebo spiritualitu zakladatele jezuitského řádu Ignáce z Loyoly (1491-1556). S tímto pojetím souvisí linie apofatická (negativní), jejíž protagonistou byl například Jan od Kříže (1542-1591) – tj. i mlčení a prázdnota mohou vypovídat o Bohu.

⁴⁴ Srov. RYŠKOVÁ, Mireia. *Seeking God's face*, s. 205 – 206.

s literou cesta intelektuálního a duchovního hledání britského spisovatele C. S. Lewise, která je podrobně zdokumentována v jeho díle, a kterou bychom podle jeho vlastních slov mohli nazvat *hledání středu skutečnosti*. Zvláštním rysem jeho životní pouti je nápadně „místopisný“ charakter, Lewis ji popisuje topografickými metaforami. Proto nikoli náhodou říká: „*Doufal jsme, že srdce skutečnosti je takové povahy, že ho nejlépe můžeme symbolicky vyjádřit jako místo.*“⁴⁵

Tato tajuplná věta v sobě ukrývá autorovy vzpomínky na první duchovní zážitek, který popisuje jako probuzení sladkobolné touhy při vzpomínce na mechovou zahrádku v krabici od sušenek. Esence této vzpomínky, která se u něj trvale spojila s představou Ráje, se stala součástí niterné touhy po tajemném místě jako cíli jeho duchovního putování.⁴⁶ Jeho osobitá „topografie duchovního života“ je zajímavá také z jiného hlediska. Tento křesťanský autor se domnívá, že po parusii⁴⁷ bude oslavené tělo spolu se všemi vzpomínkami, spatřenými místy, krajinami, dojmy a dokonce smyslovými vjemy, s celým vesmírem, jak se jevil oné konkrétní osobě, uvnitř vykoupené duše. Touto teorií Lewis úplně převrací obvyklou prostorovou představu o vykoupené duši v oslaveném těle. Dodejme k ní - jako Bůh není v prostoru, ale prostor v Bohu.⁴⁸

Vidět podle R. Guardiniho, německého teologa zabývajícího se též soudobím uměním, znamená vnímat spojení vnějšího a vnitřního, neboť vnější může vyjevit vnitřní.⁴⁹ Tato vyjevitelnost je ostatně podstatou křesťanský chápaného Vtělení, v němž se Bůh stává pro člověka viditelným a slyšitelným. Ovšem nejde o cosi podmíněčně evidentního, stejně jako není zřejmé vidět Boha v postavě Ježíše Krista⁵⁰. Je to Guadiniho reflexe, která níže utvoří přemostění ke konkrétním projevům transcendence v některých uměleckých dílech současných umělců.

⁴⁵ LEWIS, Clive Staples. *Zaskočen radostí*. Praha: Vydavatelství křesťanských sborů, 1994, s. 153.

⁴⁶ Srov. LEWIS, Clive Staples. *Zaskočen radostí*, s. 11.

⁴⁷ Druhý příchod Krista

⁴⁸ Srov. LEWIS, Clive Staples. *Průvodce modlitbou*. Praha: Karmelitánské nakladatelství, 1997, s. 101.

⁴⁹ Srov. GUARDINI, Romano. *O podstatě uměleckého díla*. Praha: Triáda, 2008, s. 84.

⁵⁰ „*Kdo vidí mne, vidí Otce*“, Jan 14,9.

2.3. Umění a transcendence v myšlení Romana Guardiniho

„Což není ve zkušenosti umění obsažen nárok na pravdu, který se jistě liší od nároku vědy, ale nikterak mu není podřízen? A nespočívá úkol estetiky v tom, aby zdůvodnila, že zkušenost umění je druhem poznání vlastního druhu, to znamená zprostředkování pravdy?“

Hans Georg Gadamera

„Umělecká díla pojednávají o vlastní historii jen domněle; ve skutečnosti osvětlují život ostatních – tak se stávají zrcadlem, do kterého ostatní pohlédnou a poznají se.“

Christian Boltanski

Guardini je přesvědčen, že myšlenky tvoření a formování v podobě umělecké tvorby jsou v první řadě inherentní Božímu Duchu, ať se jedná o Boží tvorbu člověka nebo tvoření lidské. Nachází se tam, kde „z formující síly ducha vychází jedna podoba za druhou“⁵¹. Skutečností inspirace a předobrazem lidské tvorby je tedy mluvení a tvoření Boha. Současně inspirace je lidským tvořením i dílem milosti Ducha.

Umělecké dílo představuje lidskou zkušenost se světem, z hlediska teologické reflexe je tato zkušenost mnohvrstevnatá a vždy nějakým způsobem souvisí s transcendentní rovinou skutečnosti. V umění se v zásadě setkáváme s dvojím typem přesahu. Prvním je sebevycházení autora díla, jímž se snaží oslovit různé zkušenostní světy svého publika. Druhým typem je podoba dotyku s transcendencí, neredukovatelnou na kategorii lidské zkušenosti, zakódovaného v konkrétním díle.

Umělec ve svém díle umožňuje divákovi vystoupit ze své vlastní zkušenosti a uchopit dílo jako příležitost účastnit se zkušenosti a vnímání druhého a také jako výzvu k přijetí autorského sebevyjádření. Můžeme v tomto ohledu říci, že tato vzájemná interakce mezi umělcem a jeho publikem prostřednictvím uměleckého díla je ve smyslu komunikace a sdílení také transcendentní zkušeností. Pojďme se však do těchto vztahů ponořit hlouběji.

Podstatou uměleckého díla, jak jej nazírá Guardini, je, že má smysl, ale nemá žádný účel. Je svým způsobem „nezištné“, jelikož neexistuje primárně ani pro technický

⁵¹ GUARDINI, Romano. *O podstatě uměleckého díla*. Praha: Triáda, 2008, s. 116.

nebo ekonomický užitek, ani pro poučení či polepšení, je ovšem cenné pro vyjevující zpodobení. Dílo nic nezamýšlí, ale znamená, nic nechce, ale je. Umění se v tomto ohledu podobá vědě, která je metodicky získávaným poznáním, jež samo o sobě žádné cíle mimo sebe nemá, pouze pravdu. Toto poznání však potřebujeme, jelikož veškerý pokrok se zakládá na jeho aplikaci. A přesto, jakmile poznáme co je pravda, zjistíme, že má svůj bytostný základ pouze sama v sobě.

Vyobrazené aspekty mohou být v konkrétním díle spojeny s různými praktickými účely a zásadní svrchovanost smyslu uměleckého díla se tím neruší. Ovšem v posledku je dílo vytvářeno, aby bylo a vyjevovalo. O to důležitější je poté otázka po smyslu uměleckého díla pro člověka.

Umělec prostřednictvím své vize a zobrazení plněji odhaluje podstatu předmětu. Odhalením ovšem vyjevuje také vlastní podstatu a s ní podstatu člověka vůbec. Obojí se děje nejen současně, ale také jedno v druhém. Věc nabývá nové plnosti smyslu v hodnocení, vidění a cítění člověka a člověk znovu dospívá k vědomí a rozvinutí sebe sama ve věci. Tímto způsobem je možné v díle zaslechnout celek bytí a náhodný částečný výtvar se stává symbolem veškerenstva. Jelikož je proces formování uskutečňován skrze skutečnou materii, je jeho výsledek objektivním dílem, které trvá. To činí pro člověka, který není tvůrčí, příležitost, díky níž může dílo vnímat a podílet se tak na procesu jeho tvorby. „*Umělec, „zrozený k vidění, povoláný k nazírání“, tím vytvořil něco, co se netýká jen jeho osobně, ale člověka vůbec. To je nyní uloženo v díle a druzí lidé to mohou chápat, prožívat, spoluvytvářet.*“⁵²

V souhrnu, bez ohledu na velikost, užitečnost nebo hodnotu, má umělecké dílo odlišný charakter, než kdy může mít jakákoli jiná věc. Neexistuje samo o sobě, ale je stvořeno lidmi, takže nepatří do „prvního světa“, „přirozeného“, který existuje od prvopočátku a k němuž náleží příroda, ale je součástí světa „druhého“, „umělého“, jež se rodí ze setkání přírody a člověka. V tomto „druhém světě“, kde je tvorba údělem člověka, má umělecké dílo výsostné postavení, plynoucí z jeho charakteru. Ačkoli je podmíněno a omezeno, současně je mu vlastní jednota a integrita, což z něj činí potencialitu stát se symbolem veškerenstva. I to nejmenší opravdové dílo, má povahu světa – je zformovaným prostorem naplněným smyslem, do kterého může člověk vejít prostřednictvím jeho naslouchání, pohybu svého vidění. Podstata tohoto prostoru se liší,

⁵² GUARDINI, Romano. *O podstatě uměleckého díla*. Praha: Triáda, 2008, s. 41.

od prostoru bezprostřední skutečnosti, je nejen krásnější, hlubší, také správnější, ale obsahuje důležitou kvalitu – člověk a věc jsou v něm otevřeny.

To co můžeme v každodenním bytí poznávat na věci a člověku, vyjadřuje jejich podstatu, ale současně ji také zahaluje. Vztahy tak jdou od jedné uzavřenosti ke druhé. Ale nazírání podstaty a její ztvárnění v aktu umělecké tvorby ji uvádí k plnějšímu vyjádření. Co je uvnitř, je nyní také vně a může být nazíráno, co je vnější, je nyní také uvnitř a může být prožíváno a cítěno. Tímto jednota nabyla síly, oddělenost se překonala, integrita je přítomná. V tomto prostoru uměleckého díla jsou si věci a lidé mnohem blíží. Prostor umožňuje člověku vstoupit a volně se v něm pohybovat, dýchat a setkávat se s lidmi a věcmi nově otevřenými. Zároveň je však podmíněn dnes tak naléhavým úkolem pro jednotlivce. Vyžaduje úsilí kontemplace.

Dnes jsme hrdí na to, že se z nás stali aktivisté, ale ztratili jsme přitom schopnost se usebrat, ztišit, otevřít a nazírat v sobě podstaty skutečností. Proto jen málo lidí, kteří o umění mluví, má k němu skutečný vztah. Svět díla se otevírá pouze s bdělými smysly a otevřenou duší. Potom se i nazírající ocitá v jiném stavu. Uzavřenost v něm se s hloubkou uvolňuje a sám sobě se člověk „projasňuje“. Může se stát „*pravým, čistým, naplněným a ztvárněným*“.⁵³

2.6. Barokní prostor kostela Nalezení sv. Kříže v Liberci

Kostel Nalezení svatého Kříže v Liberci tvoří nedílnou součást mého návrhu uměleckého objektu – díla *prostoru*. Instalace se přímo vztahuje k jeho baroknímu prostoru, reaguje na něj svým tvarem, kontrastem i umístěním. Pokládám proto za důležité se s ním a jeho vnitřní výzdobou zde trochu blíže seznámit.

Liberec byl do roku 1680 městečkem se sotva 370 dřevěnými domy. V místě dnešního kostela Nalezení svatého Kříže se nacházela pole Johanna Christophora Zimmermanna. Téhož roku v srpnu zasáhl obyvatelé mor, kterému za oběť padlo 300 osob. Mimořádně tíživá situace si vyžádala, aby byl zřízen samostatný morový hřbitov. Zasluhou starosty Hanse Hoffmanna byl tedy za Novým Městem vedle Zimmermannových polí založen nový hřbitov. Z příkazu Františka Gallase byl později obehnan zdí a v horní části měl od roku 1695 stát malý kostelík na půdorysu kříže. Jeho stavitelem byl v Praze usazený Ital Marco Antonio Canevalle. Půdorys kostelíka měl podobu kříže.

⁵³ GUARDINI, Romano. *O podstatě uměleckého díla*. Praha: Triáda, 2008, s. 40 – 116.

Ozdobou hlavního oltáře byla dosud zachovaná soška Matky Boží sedící pod křížem, která drží mrtvé tělo Krista. Soška z cedrového dřeva pochází už z roku 1506, kdy zdobila jeden z katolických chrámů v Londýně. Když za krále Jindřicha VIII došlo náboženským zvrátům, byly sochy z kostelů odstraňovány a vhozeny do Temže. Tuto madonu se jednomu obchodníkovi podařilo zachránit. Roku 1658 pobýval hrabě František Gallas v Londýně a sošku odkoupil.

S příchodem nového libereckého děkana Antona Ignaze Kopsche se původní hřbitovní kostel změnil na poutní a za nedlouho už svému účelu nestačil. Roku 1753 byl proto položen základní kámen současné podoby kostela. Přestavbou byl pověřen panský stavitel Johann Josef Kunze. Z původního kostelíka zůstal zachován presbytář a sakristie.

Klenbu presbytáře vyzdobil roku 1761 Jan Václav Spitzer freskou kříže ve svatozáří a holdu andělského sboru. Celý výjev nalezení, povýšení a oslavení sv. Kříže byl pojat velmi jasně a velkoryse. Rok předtím byl postaven hlavní oltář. Nad jeho mensou se nachází nástavba zdobená točenými sloupy a poseta bohatě zdobenými relikviáři. Oltář zdobí sochy Mojžíše a Arona v životní velikosti. Roku 1761 sem byl umístěn velký hlavní obraz, který nesou andělé. Je na něm vyobrazena svatá Helena s nalezeným křížem. Maloval jej František Xaver Palko, rovněž psán jako Balco z Prahy. Nad svatostánkem je plastika pelikána jako symbol Vykupitele. Na nejvyšším místě oltáře potom můžeme najít ve skleněné skříni již zmíněnou sošku Bolestné Matky Boží. Je mistrovským dílem své doby a nese raně gotický charakter.⁵⁴

2.7. Stopy transcendence v dílech vybraných současných umělců

Ráda bych zde představila několik konkrétních uměleckých děl v liturgickém prostoru, která spíše než inspirací pro mé navrhování, vzato přísně chronologicky, jsou doplněním mého konceptu a celkového pohledu na práci v sakrálním prostoru. Půjde převážně o díla formou blízká mému tématu. Nebudu se při tom věnovat přímo představení jednotlivých umělců, ale zaměřím se rovnou na jejich konkrétní díla z hlediska jejich ideje.

⁵⁴ Srov. DOBIÁŠ, Josef. *Liberecké chrámy*. Liberec: Arciděkanský úřad, 1983, s. 31.

2.3.1. Young-Jae Lee: 1111 mís k uctívání, Mísy v duchu Velepísň, Číše poznání

Young-Jae Leeová je korejská keramička, která přes svůj dlouholetý pobyt v Evropě nikdy nezapomněla na duchovní odkaz své rodné vlasti. Se zájmem o kulturu a umění Západu vstoupila do mnohé tvůrčí spolupráce s malíři či kreslíři, ve své tvorbě ovšem zůstává zavázána přísnými pravidly svého cechu a odolává se svými keramickými nádobami svodům překročit hranici k sošnosti. Zachovává věrnost základním formám užité i estetické keramiky.

Na počátku tedy stojí nádoba jako věc všedního dne, která slouží k uchovávání obsahů. Proto byla vytvořena. Nejprve prázdná, čeká nádoba na své naplnění. Její původ je v hlíně. Je zajímavé, že v hebrejštině se pro člověka a hlínu užívá stejné slovo – *adam* a *adama*. Ne náhodou jsou jednotlivé části nádob pojmenované po částech lidského těla - ucho, hrdlo apod.

Pro práci hrnčíře je předlohou jiné tvoření – stvoření světa a člověka z hlíny, z prachu země. Vdechnutím tvořivého dechu do vnitřního prostoru Bůh člověka naplnil životem. Člověk je podoben nádobě, která uchovává neviditelný dech života.

„Pokud původní funkce nádoby tkví v uchovávání, pak její filosofický smysl spočívá ve schopnosti uchovat naše představy a otázky po bytí a smyslu, po životě a budoucnosti, po uměleckém tvaru a hudebním akordu. Umělec, který ji tvoří, i člověk, který s ní žije, do nádoby pozvedá své myšlenky a otázky; proto jsou nádoby zvláštním způsobem zaplněny i tehdy, když jsou prázdné.“⁵⁵

Jednotvárná činnost hrnčíře při vykrucování nádob, jistá monotónnost a častý nezdar celého díla, přivedly Young-Jae Lee k duchovním cvičením a textům svaté Terezie z Ávily, které se jí v tvorbě staly duchovní oporou. Jejím nejoblíbenějším pojednáním byly Tereziiny úvahy *Nad Velepísni*, které v roce 1574 mystička zaznamenala k duchovnímu poučení sester v reformovaných kláštorech.

Velepíseň je o lásce dvou lidí, kteří se střídavě setkávají, aby se znovu jeden druhému zase ztratili. Láska je v této biblické knize popsána jako elementární síla, která je: *„Silná jako smrt je láska...Lásku neuhasí ani velké vody“*⁵⁶ Usebranou a povznášející náladu plynoucí z četby tohoto textu ovšem neustále tříští všední dění. Usebrání se rozplyne a vystřídá je vystřízlivění. Terezie se proto snaží svým sestrám dodat útěchu a povzbuzení.

⁵⁵ MENEKES, Friedhelm. *Nadšení a pochybnost*, s. 119.

⁵⁶ Pís 8, 6 – 7

Terezie z Ávily byla mnohostranná, velice nadaná a svým způsobem odvážná výjimečná osobnost raně novověkého Španělska. Bylo na tu dobu velmi neobvyklé, aby žena psala v mateřském jazyce o své osobní zkušenosti s biblickou knihou a své dílo ještě veřejně šířila. Pramenem jejího odhodlání však byla myšlenka lásky.

Patrně to korejskou umělkyni zaujalo spolu se skutečností, že byl Terezii duch současně oddán Bohu i obrácen ke světu. Východiskem pro zbožnost Terezie z Ávily bylo, že se má sice vztahovat výhradně k Bohu, zároveň se ale poutat ke každodennosti a nacházet Jej ve všech věcech a všedním dění. Tato mystická zkušenost je zdánlivě blízká umělecké koncentraci.

„Na cestě k nádobě se jako jediná konstanta prosazoval střed roztočené masy jílu. Tento vycitěný střed má být osou formativní činnosti pramenící z hrnčířovy koncentrace. Konat z tohoto středu stále totéž a přitom každé nádobě propůjčit svébytnost, vždy stejně a pokaždé jinak: v tom tkví hluboké a inspirativní tajemství této tisíciletí staré techniky. Výsledkem mystické i umělecké zkušenosti je neustále pátrat po tom, co je v mnohém zvláštní, po jeho jedinečnosti. Rodí se pak sen vytvořit jednou nádobu, která by stála za zastavení veškerého tvoření.“⁵⁷

Tereziina spiritualita s tvorbou Young-Jae Leeové splývá v okamžiku snahy o náležitý duchovní postoj zejména při tvorbě otevřených mís. Díky četbě této nezvykle praktické a inspirativní španělské mystičky, došla Leeová ke stejnému přesvědčení – že rozhodující úkol lidského života tkví v tom, že člověk jako Boží obraz přijme celý stvořený svět takový jaký je a zevnitř jej pozná jako svět Boží. Myšlenkou je láskyplně a vděčně přijmout svět. Znovu se však vynořuje otázka: Jak dosáhnou poznání lásky?

Podstata lásky je v uskutečňování a ve vztahu, láska je praktická. Umělcům jako J. Beuys, E. Chillida, F. Bacon nebo Leeová jde o rozšířené vnímání, získané soustředěním a oddaností. A slovem, dílem a životním svědectvím spolu s mystikou ukazují směr druhým. Stále znovu potřebují trpělivost pro podnikanou snahu o dosažení duchovního průlomu v ponechanosti a odvaze v dlouhých každodennostech a probuzené naději, že snad nakonec lze dosáhnou dokonalosti. To by se stalo cestou, na níž poznání oddanosti dožene praxi lásky.

Leeová pro expozici ve Stanici umění sv. Petra v Kolíně nad Rýnem na základě těchto myšlenek podstoupila 1222 cest a tedy i 1222 hledání jediné svrchované mísy. Takové množství se proměňuje v živoucí formu cesty k absolutnu.

⁵⁷ MENEKES, Friedhelm. *Nadšení a pochybnost*, s. 125.

Mísy a misky patří k doširoka rozevřeným nádobám, jejichž zakončení spěje do výše, tedy „...*takřikajíc v gestu nabízejí svůj obsah nebesům, i když je jejich vnitřek prázdný* „Proto mají vedle užitkové povahy také estetický, komunikativní a přímo sakrální charakter. Vprostřed horizontality se otevírá vertikála.“⁵⁸

Oddanost, dání se, uctívání a neustálá cesta za poznáním lásky, i takto bychom mohli shrnout cestu, po které se dílo Young-Jae Lee ubírá.⁵⁹

2.3.2. Morio Nišimura

Umění a víra hledají cestu časem ve snaze vytyčit a uskutečnit nové možnosti. Sochy Moria Nišimury přináší v prostoru křesťanského chrámu „čerstvý vítr“ v dialogu různých kultur. V tvorbě tohoto japonského sochaře se ukazuje přirozená propojenost mezi člověkem a přírodou. V asijské tradici je vesmír a vše na světě spjato. Všechny věci a veškerý život se neustále pohybují a přechází do sebe, takže vzniká kosmos, v němž je vše spojeno. Nišimuru v tomto ohledu zajímá lotosový květ, který v jeho kulturním zázemí představuje významný motiv. V buddhistické tradici se v lotosu odráží vesmír.

V Nišimurově tvorbě nalezneme lotosové květy v nejrůznějších velikostech a přirozených fázích rozvinutí. Rozměrné práce, které mohou mít až 3m v průměru, působí v prostoru vyprázdněného kostela velmi impozantně. Sebevědomě a mocně se rozpínají do prostoru, aby jej pozvedly v nové kvalitě, a přitom působí tak lehce!

Japonský sochař při jejich vytváření postupuje velmi racionálně až architektonicky. Na milimetrový papír si digitálně stanoví přesný tvar s každým zvlněním a jako architekt vyřeší konstrukci a statiku. Poté z překližek stále širší prstence lepí na sebe. Vše je dovršeno mravenčí a námahou prací, když s meditativní trpělivostí strojově obrušuje dílo do výsledného tvaru.

Do prostor svatopetrského chrámu Nišimuru navrhl tři rozměrné práce s úmyslem uvolnit energii a vibrace. Dva v průměru více než metrové květy umístil na roveň středních oblouků bočních lodí chrámu. Jeden z nich, plně rozvinutý květ se svým jemným zvlněním navazoval jednotu s konkávním protipohybem síťové klenby. „*Mezi oběma tak odlišnými strukturálními a architektonickými tvary se rozvíjí živoucí sepětí*

⁵⁸ MENEKES, Friedhelm. *Nadšení a pochybnost*, s. 119.

⁵⁹ Obr. 8

mezi nahoře a dole, přirozeným a konstruktivním, symbolickým a funkčním. Jedno, v důvěře se otevírajíc, stojí proti tomu, co se skrývá a chrání.“⁶⁰

Nišimuru zastává názor, že přírodu nelze kopírovat, proto ani jeho práce v tomto smyslu nejsou reprodukcí skutečného květu, zároveň ale poskytuje umělci náměty pro volné formy. Jeho záměrem navíc je, aby se jeho vlastní formální a obsahové myšlenky ztratily v autonomii díla, aby bylo jako takové nahlédnutelné samo ze sebe. Vzniklými energiemi se naskytá možnost pro dialog s jinými elementy a nakonec i s veškerenstvím.⁶¹

2.3.3. Eduardo Chillida: Gurutz Aldare

Křížové oltáře v církevní architektuře představují starobylou tradici. Ve středu kostela vždy symbolizoval ústřední význam Kristova kříže dějinách. Na místě, kde se dnes kříží podélná a příčná loď kostela architektonický význam se překryl se symbolickým a forma splynula s obsahem. Stejně tak se tomu stalo i v případě *Gurutz Aldare*, křížového oltáře od Eduarda Chillidy. Pro svatopetrský kostel vytvořil oltářní sochu z tvrdé tečkované žuly. Zvrásněný povrch zabraňuje odleskům a světlo a stín jsou v oltáři zachovány, aby jej prezentovaly jako v sobě spočívající předmět v prostoru.

Při důsledné a přísně vedené rekonstrukci kostela, provedené architektem Ulrichem Wiegmannem, bylo odstraněno vše přebytečné a celý prostor se přivedl k nové až extrémně střídme a strohé prostotě. Těmito zásahy se prostor nápadně zdůraznil a sakrální prostor tak spočinul sám v sobě. Na Chillidův oltář položený přímo na hladkou betonovou podlahu není nijak odkázán. Oba existují nezávisle na sobě proto, aby se mohly fascinujícím způsobem setkávat. Spojovacím bodem je tu přitom křížová forma prostoru kostela a sochy. *Gurutz Aldare* lze zakusit jako křížový oltář ve vnitřní formě a v umístění v prostorovém kříži.

Chillidova socha zpočátku oltář nijak zvlášť nepřipomíná, jelikož se svými třemi dílci ani netvoří stůl, ovšem znamení kříže, jež jej formuje, se stává znamením Kristovy oběti na kříži a tím také stolem hostiny Páně při eucharistii. Sochu tvořenou z trojice křížů sám Chillida chápe jako jejich symbolické vystupňování, ovšem stále se zde vynořuje otázka, zda je oltářem pouze střední díl nebo socha jako celek?

⁶⁰ MENEKES, Friedhelm. *Nadšení a pochybnost*, s. 23.

⁶¹ Srov. MENEKES, Friedhelm. *Nadšení a pochybnost*, s. 18 – 24.
Obr. 9

Odpověď je snadná, neboť svůj nejhlubší smysl nenalézá v tvaru, ale v konání mešní oběti. Sochu tvoří křížová ramena, která se napřahují do různých směrů a výšek a vlétají se do sebe, pozornost se přitom soustřeďuje na křížový tvar prostředního dílce. Okolo zároveň vzniká mnoho meziprostorů, a právě vnitřní prostor, který se otevírá směrem k apsidě, je pro Chillidu klíčový: „*Je tvarován jako prázdno a udržuje síly kamenných mas v napětí.*“⁶² V kompozici a umístění se překrývá matérie a duch, soudržnost a otevřenost, formálnost a symbolika, hermetično a vykročení.

Eduardo Chillida svou tvorbu chápe jako ztělesňování míst. Jeho cílem je učinit místa názornými a vytváří to tím způsobem, že prostor zakládá v nepřetržitých pohybech a nabíjí jej všemožnými pocity. Centra těchto prostorů vždy klade do prázdného středu, je přesvědčen, že toto duchovní centrum uvádí diváka do činnosti. Na to, jak prostor chápe, odpověděl: „*Prostor?...Mohl bych jej přirovnat k dechu, který formě umožňuje vzdmout se a znovu ustoupit, k dechu, který ve formě otevírá prostor vize, z vnějšího světa nedostupný a skrytý.*“⁶³

2.3.4. James Lee Byars: The White Mass

V práci Jamese Lee Byarse se většinou objevují základní geometrické figury jako kvádr, koule nebo kruh v nejrůznějších velikostech, variacích a materiálovém řešení. Mohou být vyrobené z papíru, lepenky, mramoru, železa či pískovce s velmi nápadnými barvami jako červená a zlatá, bílá nebo černá. Byars přitom dbá na perfektní puristické a minimalistické provedení. Klíčové pro něho je, že umožňuje empirické rovině poukazovat k jiné, prostřednictvím eliminace materiality a převedení hmoty v duchovno. Idea je pro Byarse tedy důležitější než hmotný fenomén. Díla tedy nemají obsah, pouze na něj poukazují a to vše pokud možno v naprosté dokonalosti.

Jeho díla stojí mlčky v prostoru a zaplňují jej podněty a hádankami za účelem vyprovokovat diváka k otevřenosti a tázání. Protože v tázání se podle Byarse uskutečňuje lidská svoboda. Říká: „*V podstatě se snažím řešit otázky otázkami. A o to snaží i moje díla.*“⁶⁴ Důraz je přitom kladen na proces tázání a nikoliv dotazování ve snaze o odpověď. Každý člověk je podle něj bytost tazající, protože nic není fakticky dáno a vše je možné překročit otázkou. „*Byarsovo tázání je zakořeněno v estetice*

⁶² MENEKES, Friedhelm. *Nadšení a pochybnost*, s. 166.

⁶³ MENEKES, Friedhelm. *Nadšení a pochybnost*, s. 175.

⁶⁴ MENEKES, Friedhelm. *Nadšení a pochybnost*, s. 146.

Obr. 10

člověka, v tušení jeho tvůrčí síly, v úžasu nad krásou jeho existence a způsobu jeho bytí...zde je ukotvena...touha po dokonalosti, a to ve snaze upsat se absolutnu, perfekci...“⁶⁵

Pro expozici v kostele svatého Petra Byars vymyslel *The White Mass*, objekty pro něž měl být přesně vytyčen střed jinak nakřivo rostlého prastarého chrámu. Byl také odstraněn obětní stůl. Nad vyměřený střed byla zavěšena nezakrytá žárovka s nejsilnějším možným bílým světlem. Na podlaze byl kolem středu položen prstenec a v polovinách rozestupů, mezi středem a klenebními pilíři, byly kolem prstence rozestaveny čtyři stély. Na všech stélách byl ve výšce očí vytesán název každé z nich ve dvojpísmenné zkratce: Q. R. – *The figure of the Question is in Room*; I. P. – *The figure of the Interrogative Philosophy*; O. Q. – *The figure of the One Question*; Q. D. – *The figure of the Question of Death*. Všechny byly otočeny směrem na východ.

Formálně a ideově byly prvky z centra propojeny v jednotu, společný fundament a během liturgického slavení v jeden velký oltářní prostor. Byars k tomu dodává: „*Pražákladním znamením tázající se svobody, tázavé filosofie, je bod, z něhož vychází dokonale oblé O a následně Q jako QUESTION.*“⁶⁶ Materiálově byly objekty vyrobeny z „nejabstraktnějšího“ materiálu jaký měl Byars k dispozici – mramor z Tassu, který má takovou strukturu, díky které do něj vniká světlo, které materiál rozzáří v jasné bílé barvě. V souladu s tím autor pro liturgii stanovil pro všechny zúčastněné roucho v bílé barvě, bílou Bibli, kalich a misky na bílé hostie. Ovšem přes toto vše našla *The White Mass* ideální smysl v podobě otázky a zapojení do liturgie.

Střed prstence byl jako prázdný střed vyšetřen pro svatý prostor. Otázky stél oživily myšlenky na tázání po smrti a na další otázky po životě a bytí jeho smyslu, po Bohu. Také Transcendentno je v křesťanské víře často postulované velmi snadno a samozřejmě, proto i to zde bylo nalomeno a podrobno zásadnímu tázání, aby jen nečinně přihlížející tyto otázky musel znovu s námahou zvednout a uchopit. A aby bylo tázání skutečně uskutečněno, trval Byars na tom, aby kněz během liturgie vstoupil do prázdného středu prstence a obsadil jej.

Liturgie postní doby, která se konala roku 1995, se otevřela umění otázek, aby znovu zahalila tradované liturgické formy, obsahy víry a osvobodila je znejistěním. Konečně samotného Boha vrátila na půdu tajemství. „*Uprostřed řady kázání ke knize Job, uprostřed otázek o samotném tázání, jak je vyvolala The White Mass, se vše*

⁶⁵ MENEKES, Friedhelm. *Nadšení a pochybnost*, s. 149.

⁶⁶ MENEKES, Friedhelm. *Nadšení a pochybnost*, s. 150 – 151.

soustředilo na otázku po Bohu, který předchází všemu tázání jakožto vždy větší tajemství, jakožto to, co je vůči otázce zcela jiné: nedosažitelný, povznesený, absolutní, krásný, svatý... – jako otázka...Otázka?“⁶⁷

2.4. Umělecké intervence v liturgickém prostoru

Od dvacátých let minulého století Romano Guardini pečlivě sledoval soudobé umění, a coby filozof a teolog zásadně ovlivnil liturgické hnutí. Společně s architektem Rudolfem Schwarzem stál u zrodu průlomových projektů německé sakrální architektury.

Vazba mezi uměním a církví se už dávno rozpadla, nicméně stále existují lidé, kteří „rozkročení mezi dvěma světy“, znovu dokázali starobylé prostory chrámů naplnit novým pohledem na umění. Zmíníme mezi nimi například dominikána Marie-Alain Courturiera, který dokázal v padesátých letech ve Francii navázat dialog s umělci, jako byl Pablo Picasso, Henri Matisse, Fernand Legér či Le Corbusier, aby z jejich spojení vzešla přední světová umělecká díla jako kaple v Ronchamp, klášter La Tourette nebo výzdoba kostela v Assy a Audicourtu.

V šedesátých a sedmdesátých letech zase Mons. Otto Mauer, papežský prelát a dómský kazatel vedl nejavantgardnější vídeňskou galerii u Sv. Štěpána a byl zván na prvořadá světová sympozia a promluvy v jiných prestižních evropských galeriích.

Výraznou osobností současných aktivních intervencí uvedení nového umění do liturgického prostoru je německý teolog a jezuita Fiedhelm Mennekes. Jeho aktivní činnost v této oblasti započala nejprve na předměstí Nied v kostele sv. Marka ve Frankfurtu nad Mohanem a poté především v dnes již slavné Stanici umění sv. Petra v Kolíně nad Rýnem. Inspirována P. Mennekesem u nás začala také farnost při akademickém kostele Nejsvětějšího Salvátora v Praze s pořádáním uměleckých a liturgických intervencí, známých jako *Popelec umělců*.

2.5. Friedhelm Mennekes: Nové umění ve starém kostele

Nové umění ve starém kostele, to je název jedné z kapitol knihy F. Mennekesa *Nadšení a pochybnost/Nové umění ve starém kostele*. Autor v ní připomíná, vratký úděl

⁶⁷ MENEKES, Friedhelm. *Nadšení a pochybnost*, s. 160.
Obr. 11

umění v liturgickém prostoru, které mohlo být zváno „novým“, již od počátků křesťanství. Současně zde také velice stručně ukazuje strastiplnou cestu umění za dobitím svého „místa“ v tomto specifickém prostoru, které svým způsobem trvá dodnes. V tomto ohledu totéž platí například také pro hudbu.

Od dob raného křesťanství bylo umění a zejména obrazy v Božím příbytku čímsi problematickým. Úryvek Bible: „*Neučiniš sobě obrazu...*“⁶⁸ byl připomínán v mnoha přelomových dobách lidské historie. Rozhodnutí druhého nicejského koncilu sice potvrdilo v církvi hodnotu obrazů, jednalo se ovšem o „kanonické“, sakrální umění, které přímo vychází z Božího zjevení. Mnoho světců od svatého Bernarda přes Františka až k Ignáci z Loyoly se snažilo, aby obrazy neztratily příležitost a jejich hodnota i smysl byly nově reflektovány. Tématem umělců tvořících v sakrálních prostorech nebyla vždy jen víra, ale také otázky umění samotného. Od počátku moderní epochy, kdy docházelo ke stále užšímu pojetí obsahů a ilustrací víry v jejich umění, začaly mít tvůrci dojem, že již nejsou v kostelech bráni vážně. Drama to bylo o to větší, že schopnost umění působivě prezentovat obsah víry, stejně jako těžko uchopitelné abstraktní pojmů, je nepopíratelná. Vždyť se také říká, že umění stojí ve službách víry. Zřetelně divákovi staví před oči, čemu se mu jinak dostává jen velmi neurčitě nebo neuchopitelně.

Z tohoto těsného, avšak mnohdy křehkého vztahu soudobého umění a církvi plyne nárok. Pokud se církev chce setkávat s novým uměním, je nutné, aby se mu otevřela. Na druhou stranu také církev má co nabídnout. Je strážkyní základních lidských hodnot, řeší otázky po smyslu lidského bytí a své bádání zakládá v kosmickém měřítku stejně jako v měřítku nejhlubšího nitra každého člověka. K obohacení všech, církve, umělců ale i široké veřejnosti, stojí výzva k „vyprázdnění“ kostelů nikoli pro prázdnotu samou, ale pro svobodu k nové konfrontaci. V tomto novém přístupu k umění se jako klíčová jeví snaha hledat nové cesty k setkávání na poli sdílené kultury. Tento závazek s sebou nese i zpochybnění dominantní ilustrativní funkce umění v kostelech.⁶⁹

Pro pokus uvést umění zpět do chrámů uvádí Mennekes ve své knize *Nadšení a pochybnost* těchto sedm zásad:

1. *Dějiny křesťanské ikonografie jakožto ilustrace víry definitivně skončily.*
2. *Jedině prázdno může uměleckému dílu dát možnost, aby působilo v prostoru.*
3. *Smysl nového umění tkví v tom, že se sakrální prostor naplní atmosférou.*

⁶⁸ Ex 20,4.

⁶⁹ Srov. MENEKES, Friedhelm. *Nadšení a pochybnost*, s. 7 – 13.

4. *Nová umělecká díla by měla být do kostelů uváděna pouze na časově omezenou dobu. (Georg Baselitz: „Obrazy, které nejsou nové, lidé nevidí!“)*
5. *Každé nové dílo vyžaduje zvláštní zprostředkování v kritické interpretaci*
6. *Umění a víra by se navzájem měly zpochybňovat, lépe robustně než upejpavě.*
7. *Smysl umění spočívá v obnoveném vidění, a ne ve vlastnění jednoho či více děl.⁷⁰*

⁷⁰ MENEKES, Friedhelm. *Nadšení a pochybnost*, s. 13.

3. TECHNICKÝ POPIS

Objekt vertikály je vysoký 9,88 m. Je složen ze dvou kusů trubic vinutých strojní lepenkou o průměru 420mm, tloušťkou stěny 10mm a délkou 5 a 4,88metru. Šterbina se objevuje ve výšce 300mm nad zemí a postupně plynule se rozevívá podélně směrem vzhůru, přičemž na vrcholu dosahuje šíře 200mm. Šterbina je vytvořena za pomoci přímočaré pily. Celý povrch objektu, vnější i vnitřní je polepen černým nalepovacím velurem s rozměry jedné role 900x5000mm.

Pro zajištění stability a tuhosti objektu je ve spodní části instalace položena ocelová deska o rozměru 1500x1500mm v tloušťce 5mm. Na této platformě je uprostřed navařená skruž ze stejného materiálu o tloušťce 3mm, vysoká 300mm, na kterou se spodní díl trubice nasadí a zajistí šrouby tak, aby nebyl narušen estetický dojem. Kovová základna je natřena černou barvou RAL 9005. Ve výšce 5 metrů je uvnitř vertikály umístěn spojovací ocelový „prstenec“ o výšce 1000mm a tloušťce 3mm, který má za úkol obě části trubic pomocí šroubů spojit a vizuálně přitom nerušit, proto je také opatřen velurovým povrchem.

Instalování do prostoru kostela bude probíhat za pomoci dvou vysokozdvížných plošin o šíři podstavu 800mm.⁷¹

⁷¹ Obr. 1-7

ZÁVĚR

Je-li transcendence daností i potencialitou člověka, pak je člověk sám tím nejzásadnější odůvodnění, proč pojem a s ním spojenou problematiku reflektovat. Aktuálnost pojmu transcendence jakoby ještě vzrostla v souvislosti s některými současnými jevy ve společnosti, mezi něž patří konzumní orientace, nezakotvenost člověka, různá protichůdná tvrzení v mnoha oblastech života nebo postmoderní rozmanitost, která neodkazuje k žádným „nadřazeným celkům“.

Jindřich Chalupecký vnímá umělecké dílo jako znamení, jež odkazuje „někam jinam“. Transcendenci poté jako ono „nepředstavitelné a nemyslitelné, odkud všechno je“. To, co prosvítá. To, co lze zahlédnout jen štěrbínou. Umělecké dílo je potom cestou k transcendenci.

V diplomové práci, která se v širším rámci zabývá současným uměním v sakrálním prostoru a vztahy transcendence, která se inspirovala přednáškou Chalupeckého *Umění a transcendence*, navrhuji vytvoření *díla prostoru*, této „cesty k transcendenci“ v místě presbyteria kostela Nalezení svatého Kříže v Liberci, jako pozvání do jiného prostoru v prostoru, jakési „černé díry“, která se stává kontrastem konkrétnímu bohatě překypujícímu a pulzujícímu prostoru, který už ve své době usiloval o maximalizaci, vystupňování a proniknutí do jiného světa, k transcendenci.

Barok je především charakterizován hlubokým vnitřním napětím, které dokázal spojit do působivých celků. Barvou a tvarem vyjadřuje naději a nový život víry. Nejužší paralelu s barokem v současnosti nacházíme právě ve zmíněném napětí, které do popředí vystupuje kdykoli překonáváme hranice a s postupným poznáním se před námi jakoby stále otevírají nové světy s neskýtanými možnostmi, při nichž narážíme na nepochopitelné. Ve střetu plnosti detailu a živosti pulzujícího prostoru chrámu svatého Kříže v Liberci má současná reakce navazuje na tento konkrétní barokní prostor a směřuje ke kolapsu prostoru jako jiné formy dosažení nekonečnosti. Stává se nikoli vizuální hostinou, ale vizuálním asketismem s úplným popřením v nedosažitelné temnotě. Ve vztahu těchto dvou prostorů, na místě, kde dochází k přepodstatnění substance, narážíme na čiré aspirace lidského ducha.

Pro odpověď na lidskou otázku, která směřuje skrz a nad konečnou univerzalitu, se stává stále jasnější, že ji může zodpovědět vlastně pouze absolutní transcendence sama – anebo nikdo. A snad právě tehdy, když tuto druhou variantu člověk naplno

přijme, kdy stojí tiše a tázavě před ničím nezacloněnou nicotou – snad teprve tehdy „přijímá transcendence pohostinství v nitru člověka“.

Pro individuální stav takové duchovní otřesenosti a očekávání nemožného našel na prahu baroka španělský mystik Jan od Kříže výstižný název „temná noc“. K tomu, aby člověk poznal transcendenci a sám sebe, je tato „temná noc“ prostředkem se svými vyprahlostmi a prázdnotami, neboť světlo, kterého se mu má dostat, je světlo božské, které převyšuje všechno světlo přirozené a jehož rozum přirozeně nemůže pojmut. Pro Elisabeth Ottovou je dnes „temná noc“ jednotlivce ponořena do kolektivní noci, do půlnoční hodiny světa.

V závěru ještě dodám, že umělecká instalace nebyla navržena pro užití během liturgického dění, z čehož vyplývá, že je umělecké dílo do Křížového kostela uvedeno jen na časově omezenou dobu. V budoucnu bych jej však ráda představila veřejnosti ještě na akcích jako je Noc kostelů nebo Art Week.

SEZNAM LITERATURY A PRAMENŮ

ALTRICHTER, Michal. *Krátké dějiny křesťanské spirituality*. Olomouc: Refugium Velehrad-Roma s.r.o., 2013.

Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona. Praha: Česká biblická společnost, 2006.

BRAVENÁ, Noemi. *Přesah a jeho význam pro socializaci a formování dítěte jako osobnosti*. Praha: Karlova univerzita v Praze, Pedagogická fakulta, 2016.

COAN, Richard W. *Optimální osobnost a duševní zdraví: hrdina, umělec, mudrc nebo světec?*. Praha: Grada, 1999.

DOBIÁŠ, Josef. *Liberecké chrámy*. Liberec: Arciděkanský úřad, 1983.

DUDÁK, Vladislav. *Encyklopedie světové architektury*. Praha: Miloš Uhlíř - Baset, 2002.

FÜRST, Kamil. *Slovník latinsko-český*. Praha, 1926.

GUARDINI, Romano. *O podstatě uměleckého díla*. Praha: Triáda, 2008.

HARTL, Pavel; HARTLOVÁ, Helena. *Velký psychologický slovník*. Praha: Portál, 2010.

HELUS, Zdeněk. *Dítě v osobnostním pojetí: Obrat k dítěti jako výzva a úkol pro učitele i rodiče*. Praha: Portál, 2009.

JAN OD KŘÍŽE. *Temná noc*. Přeložil Věra Anežka Michaela KOFRONOVÁ. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1995.

KALISTA, Zdeněk. *Česká barokní pout'. K religiozitě českého lidu v době barokní*. Žďár nad Sázavou, 2001.

KIERKEGAARD, Søren. *Čistota srdce: Aneb chtít jen jedno*. Praha: Ústřední církevní nakladatelství, 1989.

LEWIS, Clive Staples, *Zaskočen radostí*. Praha: Vydavatelství křesťanských sborů, 1994.

LEWIS, Clive Staples, *Průvodce modlitbou*. Praha: Karmelitánské nakladatelství, 1997.

MENEKES, Friedhelm. *Nadšení a pochybnost*. Praha: Triáda, 2012.

PATOČKA, Jan. *Přirozený svět jako filozofický problém*. Praha: Československý spisovatel, 1992.

POLÁKOVÁ, Jolana. *Perspektiva naděje: Hledání transcendence v postmoderní době*. Praha: Vyšehrad, 1995.

- POLÁKOVÁ, Jolana. *Možnosti transcendence*. Praha: Zvon, 1994.
- RECHLÍK, Karel; HANUŠ, Jiří; VYBÍRAL, Jan. *Sensorium Dei. Člověk-prostor-transcendence*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2013.
- RYŠKOVÁ, Mireia. *Seeking God's face*. Praha: Karolinum, 2018.
- RYŠKOVÁ, Mireia a Mlada MIKULICOVÁ, ed. *Myšlení o transcendenci*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2013.
- VÁŠEK, Martin. *Kapitoly zo súčasnej filozofie náboženství*. Praha: Iris, 2012.
- WUST, Peter. *Nejistota a odhodlání*. Praha: Vyšehrad, 1970.

Jiné zdroje

- Encyclopedia Britannica. Encyclopedia Britannica Online, 2011.
<<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/142144/religious-experience> >
- CHALUPECKÝ, Jiří. Umění a transcendence (4.9.2002) [2020-11-20]. <http://monoskop.org/images/8/84/Chalupecky_Jindrich_1977_Umeni_a_transcendence.pdf >

Bibliografie

- FUNDA, Otakar Antoň. *Racionalita versus transcendence: spor Hanse Alberta s moderními teologi*. Praha: Filosofia, 2013.
- GROF, Stanislav. *Za hranice mozku: narození, smrt, transcendence*. Praha: Perla, 1999.
- JANICAUD, Dominique. *Na rozhraních fenomenologie: transcendence, jevení a zkušenost*. Přeložil Martin POKORNÝ. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2019.
- JOSL, Jan. *Umění a péče o duši u Jana Patočky*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2018.
- JUNG, Carl Gustav. *Odpověď na Jóba*. Přeložil Karel PLOCEK. Praha: Vyšehrad, 2015.
- KARÁSEK, Jindřich. *Duch a jsoucno: studie k Hegelově interpretaci Aristotelovy metafyziky ducha*. Praha: OIKOYMENH, 2014.
- KOLMAN, Vojtěch. *Proč Láokoón nekřičí? K diskontinuitám v poznání*. Praha: Svět literatury, 2017.
- KÜNG, Hans. *Na počátku všech věcí*. Praha: Vyšehrad, 2018.

KÜNG, Hans. *Mozart – stopy transcendence*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2002.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika*. Bratislava: Epoque, 1970.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Filosofie, umění a náboženství a jejich vztah k mravnosti a státu: =[Philosophie, Kunst und Religion und ihr Verhältnis zu Sittlichkeit und Staat*. Praha: Jan Laichter, 1943.

PATOČKA, Jan. *Přirozený svět jako filozofický problém*. 3. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1992

PATOČKA, Jan, Daniel VOJTĚCH a Ivan CHVATÍK. *Umění a čas: [soubor statí, přednášek a poznámek k problémům umění]*. Praha: Oikoymenth, 2004.

TRNKA, Jakub. *Kant a Husserl o zkušenosti*. Praha: Filosofia, 2017.

TURNER, Steve. *Imagine: A Vision for Christians in the Arts*. Praha: Návrat domů, 2001.

VOEGELIN, Eric, FREI, Jan, ed. *Zkušenost a symbol: texty z let 1960-1977*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2015.

ZIKA, Richard. *Jednota transcendence*. Praha: Karlova univerzita v Praze, Fakulta humanitních studií, 2012.

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



1. Prostor kostela Nalezení svatého Kříže v Liberci



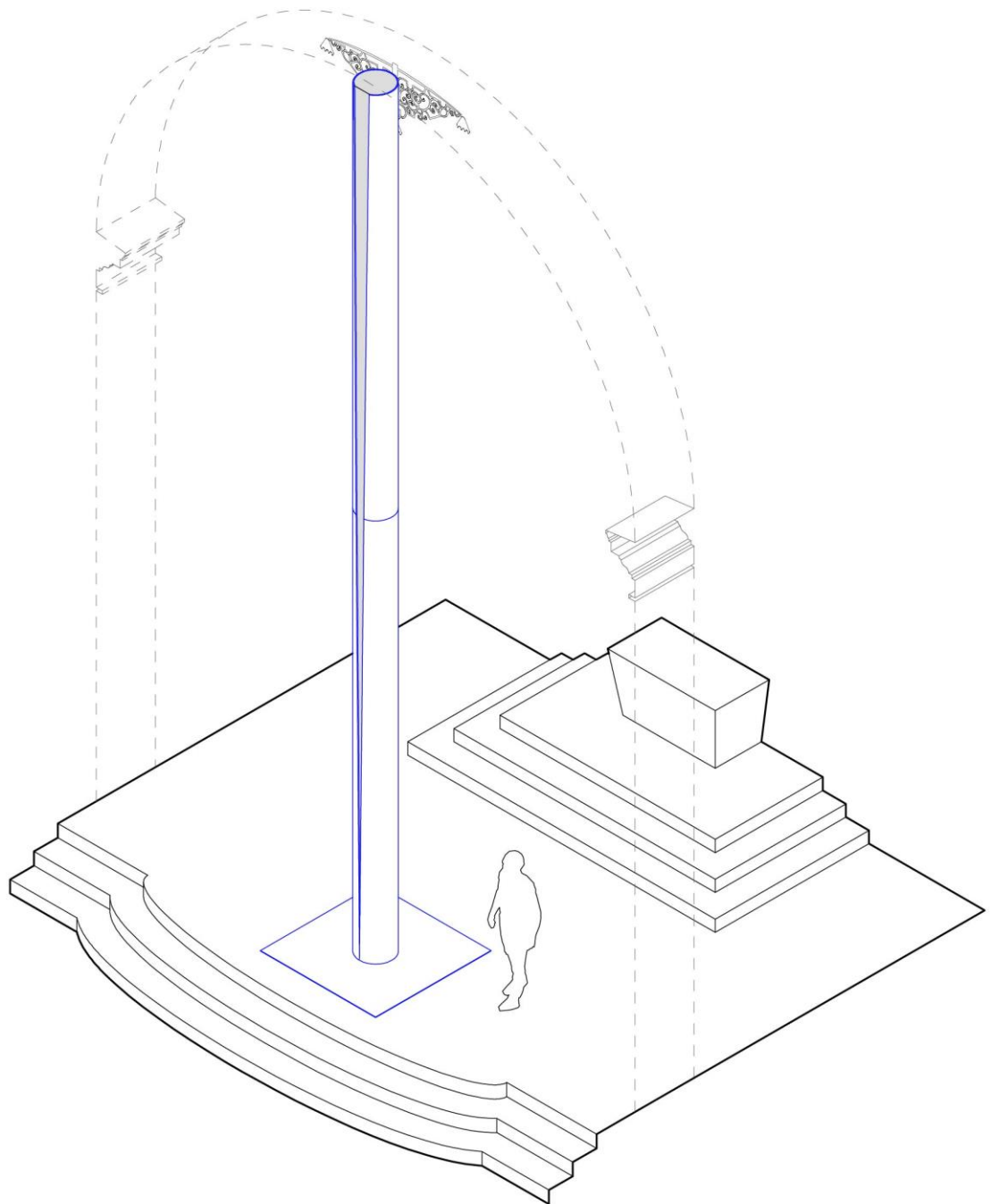
2. Vizualizace řešení



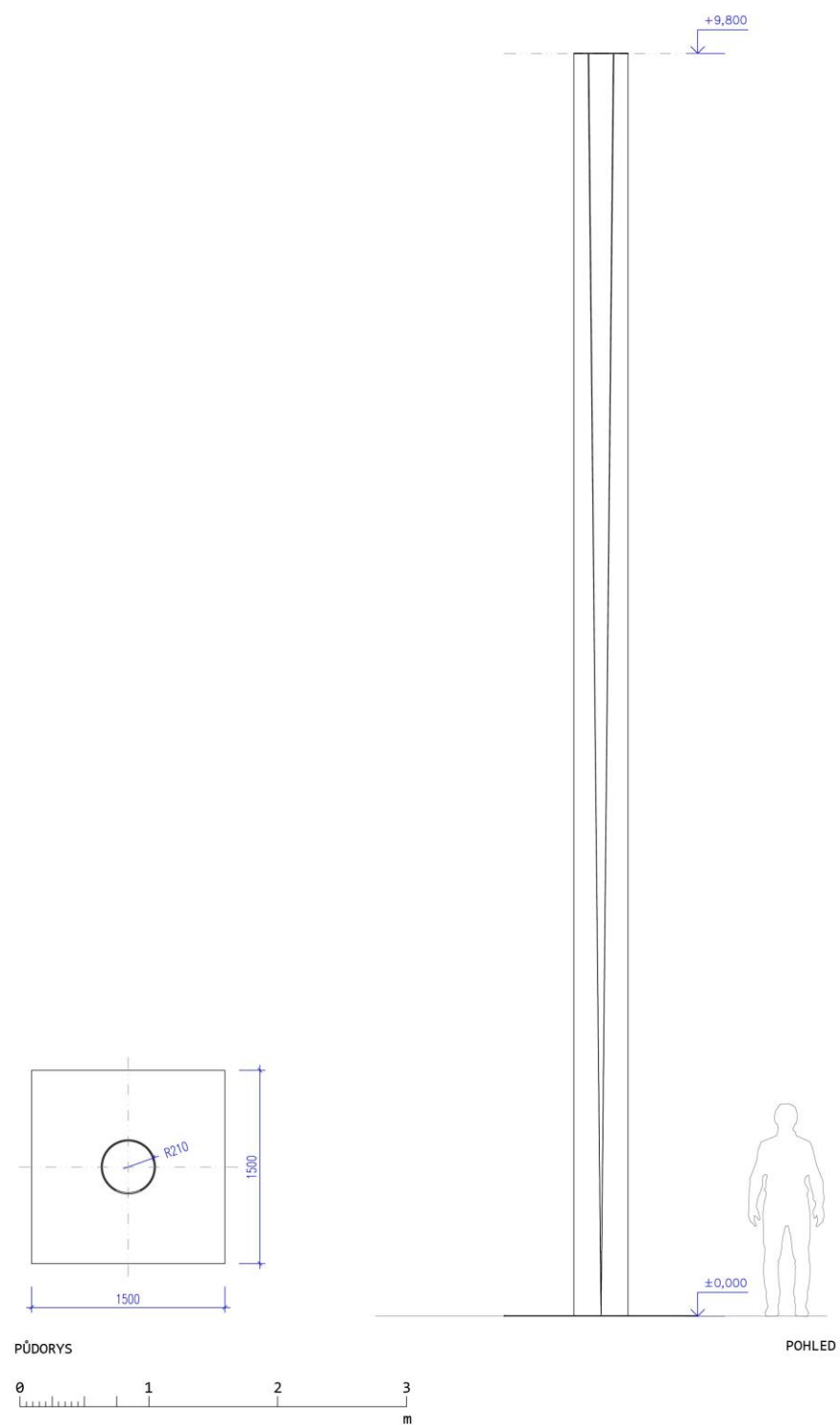
3. Vizualizace řešení



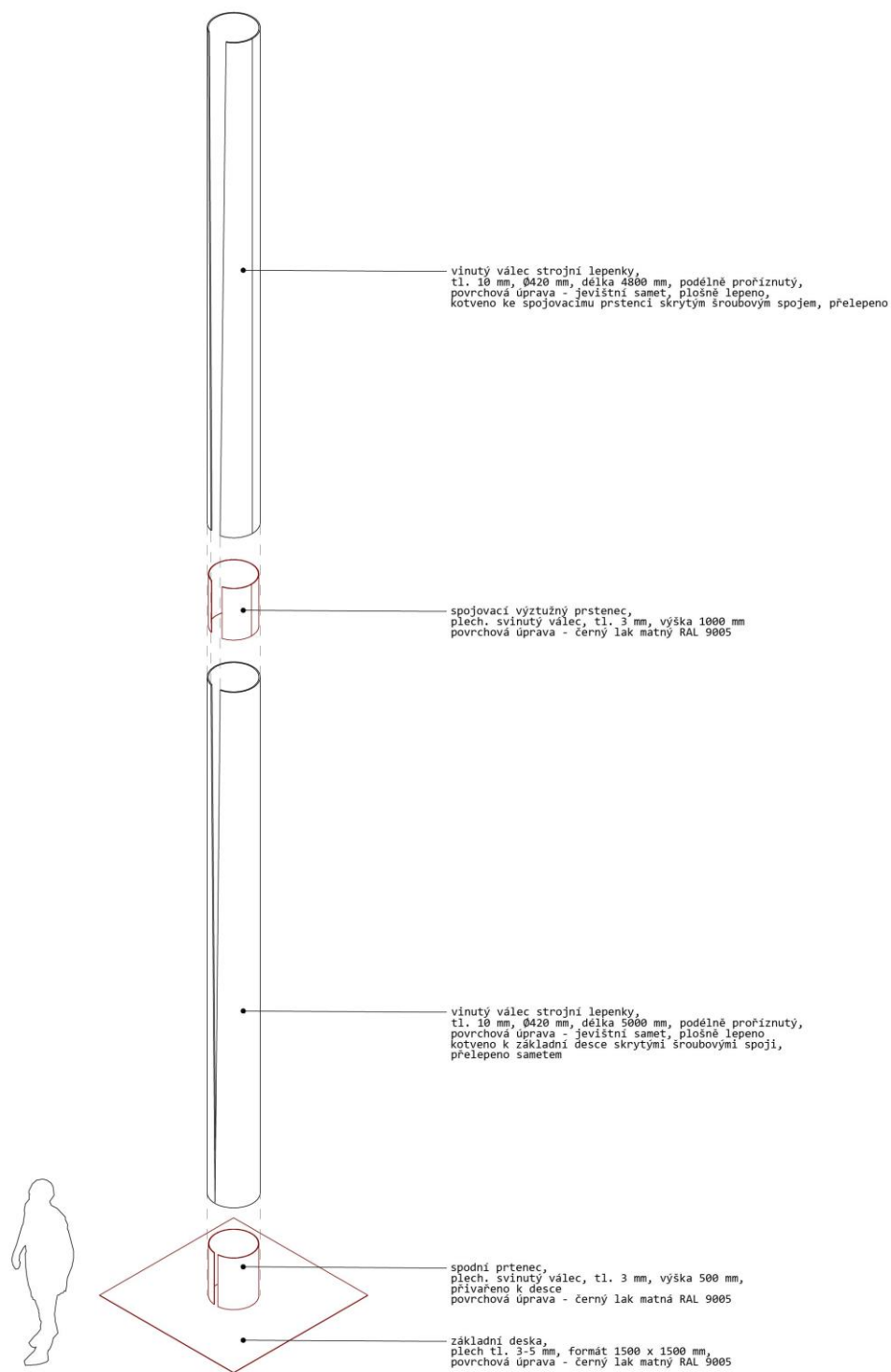
4. Vizualizace řešení



5. Axonometrie



6. PŮdorys a pohled



7. Konstrukční schéma



8. Young-Jae Lee, Kunst Station Sankt Peter Köln, 2002



9. Morio Nishimuru, Kunst Station Sankt Peter Köln, 2002



10. Eduardo Chillida, Gurutz Aldare, Kunst Station Sankt Peter Köln, 2000



11. James Lee Byars, Kunst Station Sankt Peter Köln, 1995

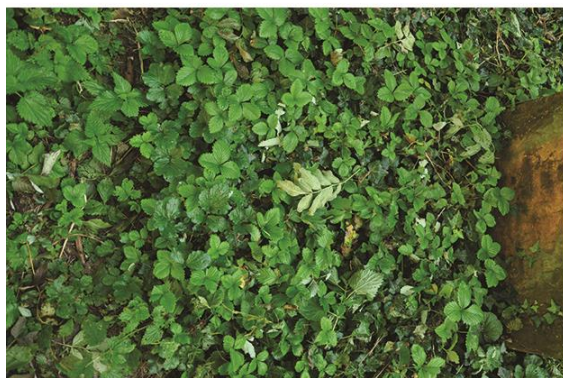
Portfolio

V samém závěru této práce bych ráda představila několik svých projektů vytvořených mezi roky 2014 – 2018, které se nějakým způsobem dotýkají tématu transcendence nebo pracují s liturgickým prostorem.

1. Genius loci: „*Prach jsi a v prach se obrátíš*“, instalace, 2014.

Je tu jistá vzájemnost mezi krajinou a člověkem. Genius loci je na člověka těsně navázán. Bez jeho rozpoznání a pojmenování by toto místo „neexistovalo“. Na hřbitově dochází k dokonalému spojení obou, člověka a místa.

V „bezduchém“ výstavním prostoru byla vytvořena umělecká instalace sestávající se z fotografií konkrétního místa (židovského hřbitova v Kolíně) a jednoho „přeneseného“ hrobu. Spolu s ním byl přinesen také břečťan, který jej pokrýval...možná, že se v hloubi země jeho kořeny dotýkaly lidského těla.



2. Prchavý okamžik, instalace, 2016.

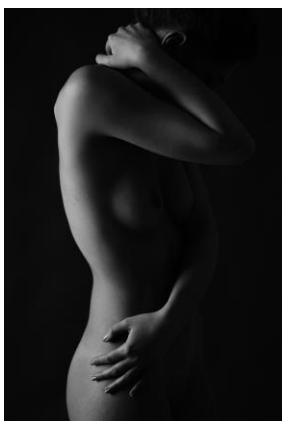


Hlavní myšlenka umělecké instalace, reagující na jednotlivé obrazy zastavení křížové cesty na Petříně, spočívá v kontrastu poselství o věčnosti, vyjádřeného křížovou cestou a lidského života v tomto světě, mnohdy plného skrytých i zjevných paradoxů.

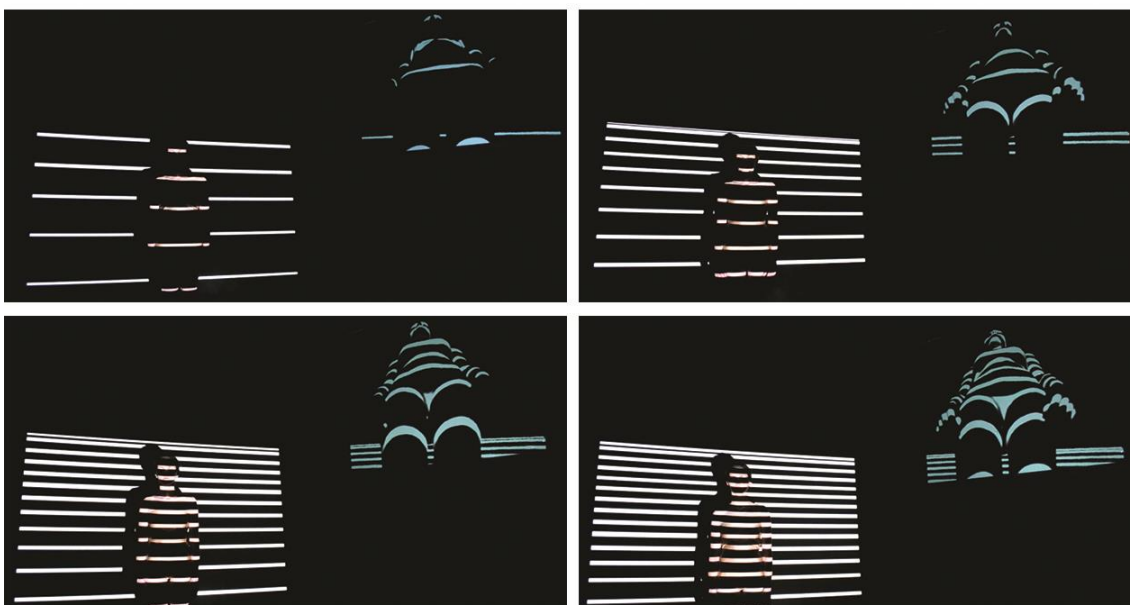
Z konkrétního obrazu zastavení jsem vždy vybrala jednu postavu, záměrně se jednalo o postavu člověka „obyčejného“, nezainteresovaného do pašijového dění, který by se nám ve vyostřené situaci svým jednáním nebo nejednáním mohl stát jakýmsi zrcadlem. Motiv či postavu jsem poté v lidské velikosti vytvořila z jednoho z nejpomíjivějších, až absurdních materiálů, jakým je cukrová vata.



3. Mikve, videoinstalace, 2015.



Motivem videoinstalace je moment rituálního znovu očištění v židovské rituální lázni, mikve – jde vlastně o vyjevení procesu, jež se v mikve odehrává. Jinak rovné, čisté linie jsou lidským životem deformovány, ať už se podle židovského učení jedná o účast na pohřbu, použití „rituálně nečistých“ nádob či přirozený ženský cyklus. Abychom tuto „deformaci“ čistoty duše mohli vidět, je ženské tělo pomocí kamery zespondu živě snímáno a obraz je současně promítnut hned vedle živé scény, která je podkreslena zvukem. V průběhu videoinstalace symbolicky dochází k obnově rituální čistoty.



4. Skrýš, videoinstalace, 2018.

Jako rentgenový paprsek nám v předprostoru zpovědnice kostela sv. Antonína Velikého v Liberci světelný pruh vyjevuje různé rentgenové snímky hrudní části lidského těla, které se v pohybu měnicími se směry částečně odkrývají a dotýkají okrajů zpovědnice, aby zase mizely. V projektu jsem řešila zadané téma skrýš. Při zpovědi jsou role jasně dané, ale dílo se ptá: „Kdo tu něco skrývá?“



5. Kostel Všech svatých v Kolíně: Pašijová roucha, instalace, 2017.



Stojí v těsné blízkosti nádraží, denně kolem něj projdou a projedou stovky cestujících, přesto málokdo včetně místních obyvatel ví, že tam je. Řeč je o gotickém kostele Všech svatých v Kolíně, jež je unikátním místem především svojí polohou, nejasným původem, mytickou atmosférou i hluboce pohnutou minulostí, během níž byl posledním náletem v roce 1945 zničen. Zachovány zůstaly zdi a goticky zaklenutý presbytář. Krásný zelený pahorek s kostelem a bývalým hřbitovem dnes leží zcela obklopen továrními budovami a železniční tratí kousek od hlavního nádraží.

Instalace na sebe v prostoru kostela vzala podobu čtrnácti pašijových pláten jako čtrnácti zastavení. Ta jsou svou vnější formou zvláštním způsobem trvale živou připomínkou příběhu lidství, utrpení i naděje. Bílá roucha jsou prostřednictvím techniky frotáže jakýmsi zrcadlem prostoru kostela Všech svatých. Odráží v subjektivním podání jeho příběh, spjatý s osudy konkrétních lidí, stejně jako jejich utrpením a nadějí. A tak se snaží je sdílet s nově příchozími. Frotáže, vytvořené autentickým přírodním materiálem, současnými médii i krví, zaznamenávají tato dramata jako otisky různých částí prostoru kostela a přilehlého hřbitova. Barevnost a intenzita se přitom stupňují.

Jednotlivá zastavení také nesou poselství v podobě slova, které koresponduje s vyprávěním o Ježíšově smrti, a zároveň mají obecně-platný přesah v životě každého člověka. Na základě tohoto obsahově velmi starého, ale nově pojatého pojmenování si k jednotlivým zastavením i celému dílu může člověk vytvořit osobní vztah. Zvláště, když je po něm vyžadována aktivita v podobě vykonání cesty. Svádí k tomu pozice pláten v

prostoru chrámové lodi i jejich formát, který se blíže k presbytáři zmenšuje. Roucha jsou pověšena uprostřed lodi za sebou a tvoří jeden dynamický celek ustupující tajemnému významu presbyteria. Zavěšením i prostorovým podáním mají plátna vzbuzovat dojem pohybu, ke kterému zároveň vybízí. Od vstupu zakrývají pohled do velesvatyně a brání člověku vnímat celý prostor naráz. Ten se otevírá až po vykročení diváka směrem k poslednímu zastavení. Tím není, jak by se mohlo zdát, čtrnácté zastavení. To v podobě kontrastního, zcela bílého roucha jen dává tušit, že se za ním ještě něco skrývá. Paralelou může být zmizelý obraz Ukřižování z renesančního oltáře, který na tomto místě původně mohl stát. Skutečně posledním zastavením je prázdná nádoba, jež je pouze formou, kterou má naplnit prostor kostela Všech svatých se všemi svými dimenzemi, obsahy i životy.









Profesní životopis

Mgr. Petra Hůlová Majerčíková, Dis.

Nar. 6. 8. 1990

Vzdělání

2013 – 2020 Technická univerzita v Liberci

Fakulta umění a architektury – Environmental Design

2010 – 2019 Karlova univerzita v Praze

Katolická teologická fakulta – Teologické nauky

2010 – 2013 Vyšší odborná škola Václava Hollara, Praha

Kresba a Ilustrace v médiích

2009 – 2010 Banff & Buchan College – Fraserburgh, Skotsko

Computer Arts & Design

2005 – 2009 Střední umělecká škola v Liberci s. r. o. – Propagační grafika

Výstavy, soutěže, workshopy

2018 Soutěž *Umění ve veřejném prostoru* – Kolín, 1. místo

2017 Výstava *Tábor v Letech u Písku* – Poslanecká sněmovna Parlamentu ČR

2017 Vernisáž *Objekty liturgie* – Kostel Všech svatých v Kolíně

2017 Vernisáž *Kostel Všech svatých* – Kolín, Dny evropského kulturního dědictví

2016 Soutěž *Památník Jana Palacha ve Všetatech*

2016 Vernisáž *Kolínské pokoje* – Kolín, Den architektury

2015 Výstava *Karel Hubáček* – OC Delta Liberec

2012 Workshop MEDS – Ljubljana

2012 Výstava *Náchod*

2011 Soutěž logo CzechTourism

2011 Soutěž logo Zdravý Liberecký kraj, 1. místo

2008 Soutěž logo EYOF

Práce související s oborem

2016 – 2017 Reklamní agentura REMA 93

2013 Laboratoř biokybernetiky a počítačové podpory výuky v Praze

2011 Rekonstrukce RD ze 16. století – Hartau, Německo

2006 – 2009 Grafické studio Hnízdo s. r. o. – Liberec