

Vitraje pro senetářovský kostel, jejich ikonologie a teologie*

Martin Motyčka
Pavel Kopeček

Kostel sv. Josefa v Senetářově se svým pojetím vymyká všemu, co na území tehdejšího Československa do té doby na poli moderní sakrální architektury vzniklo. Výtvarník Ludvík Kolek (1933–2021) se dostal k architektonické tvorbě shodou mnoha okolností, k čemuž přispělo i složité politické klima té doby. Je pozoruhodné, že Ludvík Kolek se nikdy za architekta nepovažoval, přesto jeho stavby dodnes ukazují směr v sakrální architektuře u nás. Církevní historik Michal Sklenář hodnotí tuto Kolkovu stavbu slovy:

Kostel svatého Josefa v Senetářově lze řadit k nejznámějším moderním sakrálním stavbám na českém území, a to jak v církevním prostředí, tak mezi architekty, historiky i širší veřejností.¹

V tomto svém příspěvku nechceme rekapitulovat Kolkovo architektonické dílo a již dostatečně zdokumentovaný kostel sv. Josefa v Senetářově.² Naše pozornost se zaměří na několik dílčích prvků senetářovského kostela, kterými jsou štěrbinová okna s vitrajemi vyrobenými inovativ-

* Článek vychází jako výstup z grantu SIVV IGA_CMTF_2022_006 „Liturgika, právo a historie jako součást vzdělávání duchovenstva“.

1 Michal SKLENÁŘ, *Postaven navzdory. Vznik nových římskokatolických sakrálních staveb v Českých zemích v letech 1948–1989*, Brno: CDK, 2022, s. 369.

2 Viz NIKOLAY BRANKOV, „Sakralita v disentu,“ in *Architektura osmdesátých let*, ed. Petr Vorlík, Praha: ČVUT Fakulta architektury, 2019, s. 37; JIŘÍ HANUŠ, *Tradice českého katolicismu ve 20. století*, Brno: CDK, 2005, s. 174–175; PAVEL KOPEČEK, *Liturgie a architektura. Moderní sakrální architektura v Čechách a na Moravě*, Olomouc: Univerzita Palackého, 2013, s. 72–74; KAREL RECHLÍK – JIŘÍ HANUŠ, „Kostel jako obraz sebepochopení církve. Rozhovor s Karlem Rechlíkem,“ in *Mezi tradicí a reformou. Rozhovory o moravském katolicismu ve 20. století*, ed. Jiří Hanuš, Brno: CDK, 2002, s. 121–129; JIŘÍ VAVERKA, *Nové kostely a kaple z konce 20. století v České republice*, Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2001, s. 351–354.

ní metodou litého skla.³ Impulsem k vypracování této studie byl objev návrhů a různých variant vitrají, které v roce 2022 zakoupilo do svojí sbírky Diecézní muzeum v Brně. Díky těmto finálním návrhům s poznámkami, a skicám k nim, je možné vnímat Kolkovy úvahy v duchu ikonografie jednotlivých výjevů intenzivněji než na místě samotném, neboť jsou oproštěny od technologických možností výsledné formy, a to v ideální podobě, jak autor sám zamýšlel. Cílem této studie je odhalit mimo ikonografii také ikonologii celé stavby a teologické poselství jednotlivých výjevů k celkové kompozici liturgického prostoru.

Tématu vitrají kostela sv. Josefa v Senetářově se okrajově věnovala ve své magisterské diplomové práci *Stavba kostela v Senetářově a její odraz v politickém životě okresu Blansko* Lenka Zouharová,⁴ podobně jako v bakalářské diplomové práci *Kostel sv. Josefa v Senetářově* Adéla Švecová,⁵ či v bakalářské diplomové práci *České sklo v sakrální architektuře v 2. polovině 20. století* Veronika Žďárská.⁶ Ucelený text s podrobným rozбором jednotlivých vyobrazení však zaznamenaný ještě nebyl.

1. SVĚTLO A VITRAJE V SAKRÁLNÍ ARCHITEKTUŘE

Světlo hraje v sakrálních stavbách nezastupitelnou roli, jak ve svém příspěvku v knize *Nové kostely a kaple z konce 20. století v České republice* připomíná také Karel Rechlík:

³ Moderním technologie výroby skla umožňují vyrábět vitraje v libovolné průhlednosti, povrchové struktuře i barevné škále. Skleněné díly se podle požadavku na míru neprůhlednosti upravují leptáním, sklomalbou i pískováním. Vedle těchto klasických dekoračních technik se přistupuje k úpravě skla i pomocí laserového gravírování, digitálního tisku nebo laminování.

⁴ Lenka ZOUHAROVÁ, *Stavba kostela v Senetářově a její odraz v politickém životě okresu Blansko*, Olomouc: UP Fakulta filozofická, 2009, (Magisterská práce), <https://docplayer.cz/69375593-Stavba-kostela-v-senetarove-a-jeji-odraz-v-politickem-zivote-okresu-blansko.html> [zveřejněno 6. 9. 2009, cit. 9. 3. 2023]. Tato práce byla doplněna a vyšla tiskem: Lenka ZOUHAROVÁ – Petr ZOUHAR, *Kostel sv. Josefa v Senetářově 1971–2011. Publikace vydaná k 40. výročí dokončení stavby kostela*, Senetářov: Římskokatolická farnost Jedovnice, 2011.

⁵ Adéla ŠVECOVÁ, *Kostel sv. Josefa v Senetářově*, Brno: MU Filozofická fakulta, 2006, (Bakalářská práce), https://is.muni.cz/th/lgy43/kostel_sv.Josefa_v_Senetarove.pdf [zveřejněno 27. 4. 2006, cit. 9. 3. 2023].

⁶ Veronika ŽĎÁRSKÁ, *České sklo v sakrální architektuře v 2. polovině 20. století*, Praha: UK Katolická teologická fakulta, 2009, (Bakalářská práce), <https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/27627> [zveřejněno 25. 1. 2010, cit. 9. 3. 2023].

Světelné akcenty jsou natolik významným výrazovým prvkem, že někdy mohou nahradit dosavadní způsoby hierarchického členění vnitřního prostoru kostela. Od jednoduchého prosklení stropu až po architektonické tubusy, které směřují světelný tok do prostoru oltáře, od světlo modulujících štěrbin a otvorů až po zářící kříže, prostupující celou stavbou, stává se světlo základním živlem, rozhodujícím o spirituálním působení interiéru.⁷

Světlo nejenže hraje roli v architektuře, kterou modeluje a dotváří, ale je také samo základním symbolem, jenž je jako takový přítomen při slavení liturgie.⁸ Zacházení s přirozeným světlem určuje charakter místa a ve zcela základní rovině jej činí vůbec poznatelným. Pro většinu sakrální architektury platí, že role světla je pro slavení liturgie a teologii stavby stěžejní. Návštěvník římského Pantheonu zažije plnou zkušenost sakrální stavby, neboť volný centrální prostor, který je zaklenut kopulí, je v jejím vrcholu zakončen otevřeným průhledem k nebi – *oculem*. Silný prožitek vzniká kombinací nehybného prostoru a putujícího paprsku světla po stěnách v průběhu dne.⁹ Odráží se zde základní orientace člověka ve světě, biologický rytmus a současně i nedosažitelnost světla, tedy toho, co překračuje rozměr lidské existence. Platí to i pro symbolické uchopení světla opatem Sugerem, jenž ho převedl na formy architektury v St. Dennis u Paříže.¹⁰ A při pozorném pohledu lze srovnatelné využití světla rozpoznat i v moderní architektuře. Význam a přínos moderní sakrální architektury nelze spatřovat jen v novosti formy a materiálu, ale i ve schopnosti zdůraznit archaickou sílu světla. Vždyť úlohou sakrálního prostoru je i využití silného emocionálního náboje světla, byť se může jevit jako manipulativní a jako vytváření efektu pro efekt samotný. Hranice mezi autentickým promyšlením světelné kompozice a spektakulární účelovostí není vždy zřejmá, ale v důsledku lze uznat, že světlo

⁷ Karel RECHLÍK, „Proměny kostela ve dvacátém století,“ in *Nové kostely a kaple z konce 20. století v České republice*, ed. Jiří VAVERKA, Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2001, s. 50.

⁸ Tématu světla v liturgickém prostoru se věnovalo již několik prací, z posledních bych uvedl: Jiří Štasta, *Vybrané aspekty světla v sakrální architektuře*, Brno: VUT, Fakulta architektury, 2023, (Doktorská práce), <https://dspace.vutbr.cz/handle/11012/208772> [zveřejněno 24. 1. 2023, cit. 9. 3. 2023]. Jiří Štasta, „Aspekty světla v sakrální architektuře,“ in *Sborník příspěvků PhD Workshop 2015* [online], Brno: VUT, Fakulta architektury, 2015, s. 80–83, <https://dspace.vutbr.cz/xmlui/handle/11012/41935> [zveřejněno 24. 4. 2015, cit. 9. 3. 2023].

⁹ William L. MACDONALD, *The Pantheon: Design, Meaning and Progeny*, Cambridge: Harvard University Press, 2002.

¹⁰ SUGER, *Spisy o Saint Denis*, Praha: Oikoymenh, 2006.

ovládá prostor podobně jako hudba, a ač se nedá v prostoru zhmotnit, opravdový umělec umí se světlem pracovat tak, aby vytvořilo moment jedinečnosti, která formuje lidský prožitek architektury a vyvolává záchvěv nekonečna či závrať ze síly prostoru. Napětí mezi imateriálním světlem a hmotou, a to především díky práci se světlem, je jádrem sakrální tvorby.

Vitraj je okenní výplň nebo jiný transparentní architektonický prvek, který kromě své užitné funkce plní i funkci ikonologickou na základě výtvarného námětu. Od středověku, kde umění vitrají dosáhlo svého vrcholu, až do dnešní doby prošla tato práce se sklem dlouhým vývojem. Svou pestrostí výtvarnou i technologickou lze vitraje klasifikovat dle jednotlivých časových období. V sakrální architektuře mají barevné vitraje velký podíl na celkové atmosféře a prostorové symbolice. Celá stavba, s okenními vitrážemi, odkazuje na teologii místa a utváří mystériózní iluminaci vnitřního prostoru. Návštěvník má být tímto osvětlením zasažen a „*bude světla hmotná vnímat a chápat jako symbol nehmotného seslání světla*“.¹¹

Světlo bylo od starověku považováno za projev Boží existence. Zářící obrazy v barevných sklech vitrají, které se promítaly do interiéru kostela, pak připadaly jako obrazy Božích slov.¹² Sakrální umění pracuje s kategorií *splendor*, která pracuje s barvami a osvětlením prostoru. Kromě světla vnikajícího do chrámu, byl interiér osvětlen i mihotavými plameny svící:

Barva je tedy ve středověkém umění především zprostředkovatelem barevného světla – splendorem, který vysílá označující, zobrazující a hlavně symbolické barvy a teprve potom výrazovým prostředkem reprezentačním.¹³

Světlo bylo v církevní symbolice nositelem a zprostředkovatelem zjevení. Ve formě pronikání slunečního paprsku skrze barevné sklo světlo odkazovalo na tajemství inkarnace a proměny eucharistických darů během mešní liturgie. Spojení světla s barvou, zejména průchod světla skrz barvené vitráže, plně naplňovalo představy o středověké estetice a teologii.

¹¹ Wilfried KOCH, *Evropská architektura. Encyklopedie evropské architektury od antiky po současnost*, Praha: Universum, 1998, s. 150.

¹² Brigitte KURMANNOVÁ-SCHWARZOVÁ, „Gotická malba na skle,“ in *Gotika: architektura, sochařství, malířství*. ed. Rolf Toman, Praha: Slovart, 2005, s. 469.

¹³ Ludvík BARAN, *Barva v umění, kultuře a společnosti*, Praha: AMU, 1978, s. 89.

I dnešní člověk disponuje velkým a přirozeným citem pro barvy, které jsou oblíbené i v běžném životě. Umberto Eco zdůrazňuje, že barva je koeficientem krásy.¹⁴ Symbolický a teologický význam světla nacházíme v úvahách opata Sugera:

Síň září veprostřed osvětlena. Odráží totiž září jasně spojenou s osvětlujícím, a to, co zalévá nové světlo, září jako ušlechtilé dílo.¹⁵

Světlo umožňuje plněji vnímat hierarchii hodnot, řád a symboliku prostoru. Význam světla je v architektuře stěžejní, nelze jej vnímat jen jako technickou otázku o způsobu osvětlení prostoru. Světlo vyjadřuje pravdivost a identitu místa, zdůrazňuje jeho barevnost a tvar, dává dynamiku liturgickému prostoru, která je podstatná ke slavení liturgie.¹⁶ Světlo prostupující okenními otvory do interiéru chrámu je symbolickým odkazem Krista, který vstupuje do světa a lidského života.¹⁷ Kristus byl chápán od nejstarších dob jako *sol salutis* a *sol iustitiae*. Ve 4. století sv. Ambrož sepsal několik hymnů na Krista – světlo, aby v disputaci s arianismem obhájil pravou nauku církve.¹⁸

Splendor paterne gloriae,
de luce lucem proferens,
lux lucis et fons luminis,
dies dies illuminans,

Otcovy slávy výblesku,
ze světla světlo proudící,
zář světla jsi, zdroj paprsků,
a den dny osvěcující.

Verusque sol, illabere,
micans nitore perpeti,

Ty, slunce světla pravého,
přiď s tvářím jasně planoucí

¹⁴ Umberto Eco, *Umění a krása ve středověké estetice*, Praha: Kosmas, 2007, s. 4. Autor uvádí, že „u Tomáše Akvinského (S. Th. I, 39, 8) jsou jako krásné označovány předměty obdařené jasnou barvou. Hugo od Sv. Viktora v tomto smyslu chválí zelenou barvu jako ze všech nejkrásnější, jako symbol jara, obraz znovuzrození a Vilém z Auvergne podpirá jeho argumenty o psychologickém vyvážení zelené barvy.“

¹⁵ SUGER, *Liber de rebus in administratione sua gestis*, (PL 186, 1299).

¹⁶ Viz Jiří ŠINDAR, „Fenomén a symbolika světla v architektuře,“ in *Nové kostely a kaple z konce 20. století v České republice*, ed. Jiří Vaverka, Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2001, s. 146–157.

¹⁷ Viz Franz Joseph DÖLGER, *Sol Salutis. Gebet und Gesang im christlichen Altertum. Mit besonderer Rücksicht auf die Ostung im Gebet und Liturgie*, Münster: Verlag der Aschendorffschen Verlagsbuchhandlung, 1925, s. 336–379.

¹⁸ Viz Gabriela PIÁČKOVÁ, „Světelné atributy Krista v hymnu sv. Ambrože *Splendor pater-nae gloriae*,“ *Studia theologica* 10, č. 1 (2008): 78–96.

iubarque Sancti Spiritus
infunde nostris sensibus.¹⁹

a oheň Ducha svatého
nám zvlažnělým vlej do srdcí.²⁰

V tomto hymnu autor Krista označuje za *splendor paternae gloriae, lux lucis, lumen luminis, fons luminis a dies dierum*. Kristus je sluncem spravedlnosti, které osvětluje svět, když se při svém východu náhle objeví a při svém západu jej zahaluje stínem.²¹

2. LUDVÍK KOLEK A IKONOGRAFIE SENETÁŘOVSKÉHO KOSTELA

Senetářov na Blanensku byl ještě v polovině 20. století pro mnohé neznámou obcí. Senetářov měl být podle rozhodnutí říšského protektora o rozšíření vyškovského vojenského prostoru ze dne 5. září 1940 vystěhován a převzat německou armádou jako součást Truppenübungsplatz Wischau.²² Celkem se jednalo o vyklizení 33 vesnic, přičemž byla snaha nejen vytvořit vojenskou střelnici a zázemí pro německou armádu, ale i propojit německé osídlení v Sudetech s jižní Moravou. Vyklizení obce Senetářov spadalo do třetí etapy, obec měla být kompletně vystěhována do 1. července 1944, což nelze spojovat s demolicí budov včetně kaple sv. Josefa z poloviny 19. století.²³ Většina obyvatel se musela k danému termínu odstěhovat a po ukončení války se do obce vrátili.²⁴ Místní obyvatelé slíbili v roce 1942 o slavnosti sv. Josefa, patrona obce, že bude-li vesnice zachráněna, pak opraví starou kapli či vystaví novou. V následujících letech byl slib veřejně opakován a spojen s modlitbou senetářovského občana ke svatému Josefovi. Jeden z pamětníků na tuto pohnutou dobu vzpomíná:

¹⁹ Citováno dle *Liturgia Horarum iuxta Ritum Romanum III. Tempus per annum hebdomadae I – XVII*. Editio typica, Roma: Libreria Editrice Vaticana, 1975, s. 571.

²⁰ Český překlad: *Denní modlitba církve. Hymny a básnické modlitby*, Praha: Zvon, 1993, s. 62.

²¹ Viz AMBROSIIUS, *De Isaac vel anima*, 4,30 (CSEL 32/1, 660).

²² Brandes DETLEF, *Germanizovat a vysídlit. Nacionalistická národnostní politika v českých zemích*, Praha: Prostor, 2015, s. 193–207; Hana Pořízková, *Poválečná obnova obcí Dražanská vyklizených za druhé světové války*, Brno: MU Pedagogická fakulta, 2008, https://is.muni.cz/th/105737/pedf_m/Povalecna_obnova_Drazanska.pdf [zveřejněno 12. 4. 2008, cit. 9. 3. 2023].

²³ SKLENÁŘ, *Postaven navzdory*, s. 373.

²⁴ Celkem se jednalo o 708 vystěhovaných osob včetně dětí. Viz Pořízková, *Poválečná obnova obcí Dražanská*, s. 23, 27, 35.

Mnozí tomu nevěřili, ale když přišlo nařízení, že v Senetářově se nesmí žádný dům opravit ani prodávat, domy byly vyměřovány, pozemky sepisovány a první vesnice kolem Vyškova stěhovány, nějak ustrašeně jsme se chodili modlit do staré kapličky a prosili o záchranu Matku Boží a svatého Josefa. Jedovnický farář a kaplan P. Josef Zouhar začali při bohoslužbě číst napsanou žádost a slib Matce Boží a svatému Josefu, že když na jejich prosbu se ve zdraví vrátíme z vyhnanství ze Senetářova zase zpět domů, postavíme novou kapli. Všichni věřící v přeplněné kapličky jsme opakovali slova obou kněží jako přísahu a slib.²⁵

V poválečných letech proběhl první pokus o naplnění slibu, v srpnu 1945 byla založena Kostelní jednota pro postavení římskokatolického filiálního kostela v Senetářově. Tento spolek však nemohl po roce 1948 vykonávat činnost směřující ke stavbě kaple, proto bylo na konci roku 1951 rozhodnuto o jeho zrušení. Možnost se naskytla na konci 60. let 20. století.²⁶

Duchovní správce v Jedovnicích P. František Vavříček (1913–1995), povzbuzen reformními závěry II. vatikánského koncilu, začal s úpravami sakrálních staveb v duchu pokoncilní liturgické obnovy. První změna v uspořádání liturgického prostoru proběhla v Jedovnickém kostele již v letech 1963–64.²⁷ Ke spolupráci byli přizváni dva pražští umělci, Mikuláš Medek (1926–1974) a Jan Koblasy (1932–2017). Brněnský historik umění Prof. Miloš Stehlík (1923–2020) k tomu dodává:

Dělalo se to vlastně pro Medka, se kterým jsem se znal a vážil si ho. Byla to osobnost velkých kvalit a já chtěl, aby se zde mohl projevit. Hned mi bylo jasné, že to bude dělat on.²⁸

Úprava z 60. let byla doplněna mezi léty 1970–71 díly Karla Nepraše (1932–2002) a Josefa Istlera (1919–2000).²⁹ Přizvání brněnského umělce Ludvíka Kolka k dokončení interiéru v Jedovnicích i k novostavbě v Senetářově nebylo náhodné, neboť tento výtvarník měl v té době za sebou již několik realizací v sakrálních prostorách. Za zmínku stojí nástěnné

²⁵ Alois ZUKAL, *Historie Senetářova*, Senetářov: Obec Senetářov ve spolupráci s autorem, 1999, s. 84.

²⁶ ZOUHAROVÁ – ZOUHAR, *Kostel sv. Josefa v Senetářově: 1971–2011*, s. 6–9.

²⁷ Viz Monika JANÁKOVÁ, *Dílo Jana Koblasy v kostele sv. Petra a Pavla v Jedovnicích. Avantgardní umění v sakrálním prostoru*, Brno: Barrister & Principal, 2018, s. 19–23.

²⁸ Tamtéž, s. 19–20.

²⁹ Karel Nepraš vytvořil dvoudílné, dřevěné, bíle lakované zábradlí (mřížku), které oddělovalo presbytář od lodi kostela; dnes je zábradlí na kruchtě kostela. Josef Istler je autorem oken z leptaného skla v apsidě a výplně dvojice oken v obvodové zdi.

a nástropní malby v kostele sv. Vavřince v Kloboukách u Brna (1955), v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Brně – Zábřdovicích (1956), v kostele sv. Cyrila a Metoděje v Brně – Bystrci (1961), v kostele sv. Cyrila a Metoděje v Brně – Židenicích (1963), v kostele sv. Václava v Ruprechtově (1963) a v kapli sv. Rocha v Hustopečích (1964–1965).³⁰

První návrh kostela sv. Josefa pro Senetářov pochází od architekta Viktora Dohnala z roku 1968.³¹ I když Ludvík Kolek tento návrh doporučil, jeho tradiční pojetí se k této výjimečné situaci nehodilo.³² V roce 1969 vyzval František Vavříček k novému návrhu senetářovského kostela Ludvíka Kolka, který vzpomíná:

Bylo to před půlnocí z jara roku 1969. Zazvonil mi telefon a páter Vavříček po mně chtěl návrh kostela. Já mu oponoval, že jsem nepostavil nikdy ani koží chlívek. Že jsem malíř a sochař. Když jsem telefon položil, vzpomněl jsem si, že mne od mládky zajímala sakrální architektura. A že je vlastně krátce po druhém vatikánském koncilu, který obrátil liturgii čelem k lidem a u obětního stolu už k nim kněz nestál zády. Už tehdy jsem začal přemýšlet o sakrálním prostoru a dělal si skici. Zajímalo mne to však výhradně z hlediska liturgického.³³

Kolek se zhostil tohoto úkolu s pokorou. Vytvořil základní koncepci stavby, která nese jeho rukopis, ale k vytvoření křížové cesty oslovil Mikuláše Medka.³⁴ Kolkovo dílo vychází z hluboké osobní spirituality, což bylo mimo jiné dáno jeho promyšlením závěrů II. vatikánského koncilu a pokoncilní liturgie.³⁵ Kolek byl často dotazován na stavbu kostela sv. Josefa, v rozhovoru z 8. listopadu 2010 vzpomínal:

³⁰ Šárka BELŠÍKOVÁ – Ivo BINDER, *Posvátné umění v nesvaté době. České sakrální umění 1948–1989*, Olomouc – Praha: Muzeum umění Olomouc – ÚSTR, 2022, s. 245.

³¹ Architekt Viktor Dohnal (1928–2016) vystudoval VUT Fakultu architektury v Brně a působil v podniku Agroprojekt Brno. Viz SKLENÁŘ, *Postaven navzdory*, s. 375.

³² Luboš MAREČEK, „Kostel, o němž komunisté ve ‚svém‘ Československu nevěděli. Rozhovor s Ludvíkem Kollem,“ *Mladá fronta Dnes*, 19. 2. 2010, https://www.idnes.cz/brno/zpravy/kostel-o-nemz-komuniste-ve-svem-ceskoslovensku-nevedeli.A100219_1338425_brno_dmk [cit. 9. 3. 2023].

³³ Tamtéž.

³⁴ Viz BELŠÍKOVÁ – BINDER, *Posvátné umění v nesvaté době. České sakrální umění 1948–1989*, s. 193.

³⁵ Kolek uvádí: „Měli tam přijít lidé, kteří sami žili v nízkých bytech. Přijdou do kaple, právě božská síla a moc liturgie pomyslně rozlomí ten strop a zvedne je z jejich cesty a povede do té skořepiny, jejíž cípy jakoby držely nějaké nebeské bytosti bezmála za uši. Nastane dramatický moment, strop začne jakoby prskat. Měla vzniknout dynamická architektura připomínající pohyb a ještě zalitá světlem z příhradového řešení.“

Určitě také vzpomínám na kostel v Senetářově. Jeho stavba probíhala v tísnivé situaci. Dne 7. března 1969 mi v noci telefonoval tamní pan farář, že chce projekt na kostel. Z jasných důvodů to hrozně spěchalo, ale já jsem celou hodinu odporoval a potom mně to došlo. Co kdyby to byla vůle Boží? Tak jsem se do toho pustil. Devatenáctého, na svatého Josefa mi volal, jak jsem daleko. A já jsem mu mohl říct, že mám návrh hotový. Druhý den jsem tam jel i s hotovým modelem. ... Ujasnil jsem si, kde bude svatostánek, ambon, kde bude stát oltář, kde budou lidi. Pak jsem vytvářel zdroje světla. Doplnil jsem to o zvonici, což mne donutilo celé to zvednout. Postupoval jsem tímto prostým způsobem.³⁶

Je patrné, že Kolek formoval kostel v Senetářově jako sochu, což se odráží v jeho nadčasové podobě. Velký důraz kladl na světlo, jehož často nečekané zdroje v podobě úzkých šterbinových oken ve zdech či harmonicky rozvržených oknech trojúhelníkového tvaru v příhradě zvýšeného centrálního stropu doplňuje v křestní kapli citlivě zakomponované kruhové stropní okno. Díky těmto zdrojům přirozeného světla působí interiér až nečekaně světlým dojmem. Ludvík Kolek ve svém bohatém díle vnímal světlo v duchu novozákonního verše: „A toto je poselství, které jsme od něho slyšeli a které vám zvěstujeme: Bůh je světlo, tma v něm vůbec není.“³⁷ Tuto tezi potvrzuje také text v katalogu k výstavě Posvátné umění v nesvaté době – Sakrální umění 1948–1989 v medailonu Ludvíka Kolka: „Světlo zprostředkovávalo pro něj zejména teologické a symbolické významy.“³⁸

Historik Sixtus Bolom-Kotari vidí tematické spojení mezi stavbou Le Corbusiera v Ronchamp a kostelem v Senetářově, v obou případech se jedná o „umělecký zápas o vertikálu“ a o užití betonové skořepiny.³⁹ Okenní vitráže umístěné jako „střílny“ ve stěnách kaple Ronchamp připomínají, že i tímto místem savojských Alp prošla fronta druhé světové války. Senetářovské vitraje v sobě nesou víru místních občanů i vyslovený závazek předků, jakožto i atmosféru okupovaného Československa „spojeneckými vojsky“.

Nad oltářem se v tomto stavebním řešení duchovní moc jakoby projevila tlakem vzhůru.“ MAREČEK, „Kostel, o němž komunisté nevěděli,“ *Mladá fronta Dnes*, 19. 2. 2010.

³⁶ Martin MOTYČKA, *Inspirativní zdroje sakrálního výtvarného umění v Čechách a na Moravě v 80. a 90. letech 20. století* (Magisterská práce), Brno: MU Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, 2012, s. 104.

³⁷ 1 Jn 1,5.

³⁸ Viz BELŠÍKOVÁ – BINDER, *Posvátné umění v nesvaté době. České sakrální umění 1948–1989*, s. 244.

³⁹ Sixtus BOLOM-KOTARI, „Kostel,“ in *Symboly doby. Historické eseje*, ed. Milan Hlavička – Jakub Raška, Praha: Historický ústav AV ČR, 2019, s. 40.

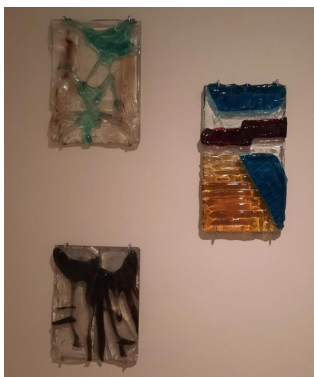
2.1 Vitraje v díle Ludvíka Kolka

Kolek používal v průběhu své tvůrčí aktivity hned několik technik tvorby vitrají. Při svých prvních realizacích vytvářel vitraje klasickou mozaikovou technikou s použitím barevných řezaných skel. Příkladem jsou okna v kostele sv. Barbory v Adamově (1960, 1988) a v kapli sv. Rocha v Hustopečích (1964–1965). K této technice se vrátil při stavbách kostelů, jež sám navrhoval v 90. letech 20. století, jako například v kostele sv. Václava a sv. Anežky České v Hustopečích (1991), v kostele Nanebevzetí Panny Marie ve Služovicích (1996–1997) nebo v kostele Božího milosrdenství a sv. Faustýny ve Slavkovicích u Nového Města (2007). V těchto zmíněných novodobých stavbách se pro něj stala okna dominantním prvkem, který pracuje s barevným světlem dopadajícím do interiéru. V Senetářově využil Kolek poprvé techniku litého skla, při níž jsou okna skládaná z jednotlivých skleněných tabulek tvarově a barevně dotvořených výše uvedenou metodou.⁴⁰ Stejnou techniku následně zvolil také například v kostele sv. Václava v Křižanově (1972–1973), v kostele sv. Václava ve Střížově u Jihlavy (1973), v kostele sv. Petra a Pavla v Jedovnicích (1976), kde vytvořil okna s atributy patronů kostela, a v kostele sv. Jana Křtitele v Hroznové Lhotě (1989–1990). Poslední Kolkovou technikou, kterou tak často neaplikoval, bylo malování vitrají za studena rozprašovanou barvou. Zástupcem v jeho tvorbě je touto metodou vytvořených dvanáct oken v kostele sv. Jana Nepomuckého v Podolí (1973). Jak je však patrné ze soupisu jeho realizací, tuto techniku opustil a dále již pracoval s vlastní osvědčenou technikou litého skla a mozaiky skládané z řezaných barevných skel.

2.2 Okna pro Senetářov

Okna vytvořená technikou litého skla jsou nedílnou součástí interiéru a myšlenkového záměru autora senetářovského kostela. Kolkovo vnímání světla jako důležité součásti teologie umění podtrhují vitraje v příhradě zvýšeného stropu lodi, které symbolizují stvoření světla a ohně.

⁴⁰ ŽĎÁRSKÁ, České sklo v sakrální architektuře v 2. polovině 20. století, s. 26.



Obr. 1: Ludvík Kolek, Skleněné tabulky vyrobené technikou litého skla, soukromá sbírka.

O tom, jak probíhal tvůrčí proces jednotlivých zobrazení instalovaných ve štěrbinových oknech ve zdech kostela, vypovídá jedinečný konvolut kreseb, který v srpnu 2022 zakoupilo do své sbírky Diecézní muzeum v Brně z pozůstalosti po sběrateli umění a příteli Ludvíka Kolka novináři a publicistovi Dr. Miroslavu Krejčířovi (1927–2018). Tento celek 29 návrhů (skic) ukazuje, jak Kolek pracoval s prvotním nápadem, který dále rozpracovával podle technologických možností jím zvolené techniky litého skla. Na zadní straně závěrečných skic jsou rukou autorovou psány poznámky k použité barevnosti, které zřejmě vycházely ze zkušeností přímo ve sklárnách, kde byly jednotlivé tabulky oken vytvářeny.⁴¹

Okna Nejsvětější Trojice v křestní kapli

V zadní křestní kapli vpravo od vchodu, jež v zaobleném půdorysu vybíhá mimo hlavní hmotu kostela, je vertikální dimenze zrození připomínána světlem sestupujícím skrze stropní kruhové okno do křestního pramene. To vnáší do prostoru, který je místem první iniciační svátosti, osvětlení nejen křtelnice, ale i pokřtěných. Výtvarník Karel Rechlík velmi pozitivně hodnotí tuto koncepci křestní kaple.⁴² Vlastní křtelnice je osazena na třech různě vysokých pilířích, které odkazují na Boží Trojici, která v jednotě kruhového spojení obklopuje nádobu s křestní vodou. Na stěně jsou tři úzká štěrbinová okna symbolizující tři materie upomínající Trojici. Voda odkazuje na Boha Otce, krev na Syna a oheň na Ducha svatého. Kolek tuto kompozici podložil citátem z Janova listu:

⁴¹ Ohledně volby barev a jejich odstínů pro vitraje nebyl pro Kolka směrodatný „kánon liturgických barev“, ale jeho umělecké cítění a barevná symbolika. Viz Pavel KOPEČEK, *Fundamentální liturgika. Křesťanské slavení: teologie, historie a pastorece*, Olomouc: Univerzita Palackého, 2020, s. 422–423; Radek MARTÍNEK, *Všechny barvy církve*, Ostrava: Moravapress, 2014.

⁴² Karel RECHLÍK, „Jistoty a otázky moderních kostelů,“ *Studia theologica* 5, č. 3 (2003): 27: „Relativně samostatná křestní kaple patří k nejpůsobivějším součástem interiéru.“

To je on, jenž přišel skrze vodu a krev: Ježíš Kristus, ne pouze s vodou, ale s vodou a krví. A svědectví vydává Duch, protože Duch je Pravda. Jsou tedy tři, kteří svědčí: Duch, voda, krev, a ti tři směřují k témuž cíli.⁴³



Obr. 2: První skici pro okna křestní kaple, pastel na papíře, 120x30 mm, 120x30 mm, 120x30 mm, Diecézní muzeum v Brně

Nejvýše zasazená vitraj v kapli vpravo nahoře zpodobňující vodu, která připomíná Boha Otce jako dárce života, doznala nejvíce změn oproti první skice, jež se ve zkoumaném konvolutu dochovala. Původní skica pracovala s dvěma svislými vlnami, které jakoby symbolizovaly dva toky v barvě modré a bílé. Dotyk obou zvlnění pak dává tušit Božský stvořitelství dotyk, který evokuje známý Michelangelův výjev Stvoření Adama ze Sixtinské kaple ve Vatikánu pootočený z horizontální roviny na vertikálu. Toto zobrazení působí na první pohled příliš uhlazeným dojmem, který je pro Kolka neobvyklý. Autor však tuto prvotní myšlenku opustil a záhy začal pracovat s motivem kapek, které v různé podobě můžeme najít na jeho mnohých dalších dílech. Druhý myšlenkový koncept, který je předobrazem závěrečné realizace, se odpoutává od dříve zamýšlené úvahy. Objevují se zde shora kanoucí modré kapky. Třetí, závěrečný návrh kombinuje obojí: krůpěje i vodní tok, který v tomto případě jako modrý blesk rozděluje okno vedví. Vodní tok zde pojatý připomíná řečiště zobrazené na mapách, či meandry řeky viděné z výšky ptačí perspektivy. Toto potvrzuje také Kolcem psaná poznámka na zadní straně finálního návrhu: „na druhé vrstvě stužka jako potok na mapě“. Poznámky také popisují zamýšlenou barevnost výjevu: „modrozelená na bílém základě obklopená stříbřitou šedou“. Červená poznámka pak určuje definitivní výběr barvy: „Modrá ultramarín“. Tyto poznámky naznačují, že Kolk byl vědom toho, že působení světla na danou barevnou plochu ji tvarově deformuje:

U modrého skla se hodně rozostří okraje, modré záření rozostří bezprostřední okolí a potlačí černé linie, které vyznačují jednotlivé detaily. Naopak při průchodu

⁴³ 1 Jn 5,6–8.

světla žlutým sklem se kontury jeví jako ostré a bez rozmazání. Také červené sklo udrží přesný tvar černé kresby, má jednolitý a sytý tón, ale jeho původní barevný odstín v určité vzdálenosti mizí a z dálky se jeví jako červenohnědá skvrna.⁴⁴

Všechny tyto zákonitosti jsou pro autora vitrají důležité, protože umožňují „čist“ ikonografii a její symboliku. Tuto Kolkovu úvahu podtrhává text ze starozákonní knihy Job:

Ano, Bůh je tak veliký, že přesahuje naše poznání, a počet jeho let je nedozírný. On odpařuje vodní kapky, déšť rozprašuje v mlhu. A mraky jej vylévají, zalévají jím lidský dav.⁴⁵



Obr. 3: Druhá skica a návrh vitraje *Otec*, pastel na papíře, 195x50 mm, 195x50 mm, Diecézní muzeum v Brně

Okno uprostřed zdi, avšak nejnižší, symbolizuje Boha Syna. Je zasazeno nejbližší k podlaze, čímž autor vyjádřil myšlenku Božího vtělení a jeho příchodu na zem, jak vyznává katolická nauka v nicejsko-cařihradském vyznání víry: „On pro nás lidi a pro naši spásu sestoupil z nebe“. Vitraj v tomto okně odkazuje na Kristovo utrpení a vykupitelské dílo. Od samého počátku byla hlavním motivem stékající krev. Kolek ve třech variantách pouze měnil počet stékajících kapek.

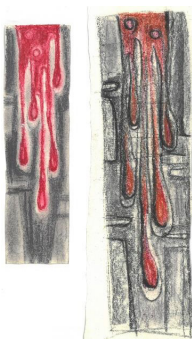
V první verzi byly kapky tři, což by mohlo působit až moc prvoplánově jako další odkaz na Nejsvětější Trojici. Nakonec se přes druhý návrh propracoval ke kapkám pěti. V poznámkách na zadní straně uvádí: „Pod červenou zesvětlal (ztenšit) tak, aby kolem krůpějí byl podklad nejsvětější.“ Toto okno odkazuje na okamžik zaznamenaný mimo jinými také evangelistou Markem: „Potom vzal kalich, vzdal díky a dal jim ho a oni všichni z něho pili. A řekl jim: Toto je má krev, krev smlouvy, prolévána za mnohé.“⁴⁶

Třetí šterbinové okno v křestní kapli, úplně vlevo nejbližší křtitelnici ve středové výšce prolínající se s umístěním okna symbolizujícího Syna a horizontálně zarovnané jeho horní hrany s hranou dolní okna vyja-

⁴⁴ Peter Kováč, *Katedrála v Chartres: francouzské umění rané a vrcholné gotiky*, Praha: Eminent, 2007, s. 40–41.

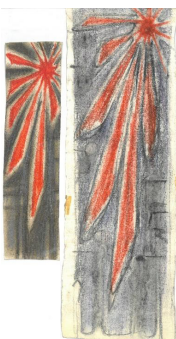
⁴⁵ Job 36,26–28.

⁴⁶ Mk 14,23–24.



Obr. 4: Skica a návrh vitraje *Syn*, pastel na papíře, 185x50 mm, 250x65 mm, Diecézní muzeum v Brně

druhý Otce, odkazuje na třetí Božskou osobu, Ducha Svatého. Toto na první pohled nahodilé uspořádání má v sobě hlubokou teologickou myšlenku. Okno je umístěno nejbližší křtitelnici, čímž je vyjádřeno působení Ducha v našem času. Samotný motiv vyjádřený červenou jiskrou, která přichází z pravého horního rohu, tedy ze strany, kde je umístěno okno odkazující na Boha Otce, podporuje myšlenku Božího impulsu či zážehu, resp. vdechnutí Ducha. První návrh však pracoval ještě s myšlenkou samotných ohnivých paprsků tryskajících z pravého horního rohu. Kompozičně byl tedy tento koncept zachován, avšak po symbolické stránce doplněn o již zmíněnou jiskru, která je obklopena ohnivými paprsky. Poznámky na zadní straně popisují pouze barevnost. Zásadní je myšlenka, že se má jednat o ohnivou červeň spíše oranžovou s připomínkou: „jiná podstatně než červené krůpěje“. Uvedené zpodobnění v kontextu kaple pak uvozuje text evangelisty Matouše: „Já vás křtím ve vodě k pokání; ale ten, jenž přichází za mnou, je silnější nežli já, jemu nejsem hoden zout opánky; on vás bude křtít v Duchu Svatém a v ohni.“⁴⁷



Obr. 5: Skica a návrh vitraje *Duch Svatý*, pastel na papíře, 185x45 mm, 280x70 mm, Diecézní muzeum v Brně

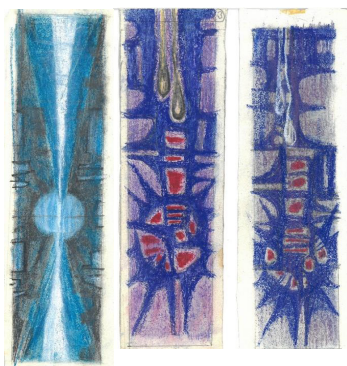
Poznámky ohledně sytosti barev nejsou nahodilé, ale promyšlené, reflektují liturgický barevný kánon a barevnou symboliku, která je chápána jako vztah významu a účelu. Tato symbolika rozdělila barvy na „dobré“ a „špatné“, bílá, červená a zelená byly barvami dobra, k nim v opozici stály barvy žlutá a černá. Vedla k uplatnění významu barev, dle použitých odstínů. Bílá barva symbolizuje světlo, čistotu a věčnost, je nejslavnostnější barvou, nositelka radosti a krásy. Bílá ve své sytosti až přechodu do stříbra a šedi symbolizuje panenství. Modrá odkazuje na čistotu a věrnost. Červená je barvou oběti, utrpení, hořícího ohně, ale i lásky. Zelená přináší naději, klid a radost, je barvou zrození, dlouhé-

⁴⁷ Mt 3,11.

ho života a nesmrtelnosti. Sytě zelené odstíny připomínají lživost ďábla a jed. Fialová je znamením pokory i utrpení, fialový kámen ametyst je jedním ze základních kamenů Nebeského Jeruzaléma. Dvojitý význam nesla také žlutá barva, znamenala ďábelskou zradu, v odstínu zastupující zlatou barvu, symbolizovala dokonalost a velkolepost zlaté barvy.⁴⁸

Okna sedmi svátostí v levé boční lodi kostela

V průčelní zdi levé lodi se nachází sedm štěrbinových oken, do nichž Kolek vsadil vitraje s motivy upomínajícími na sedm svátostí v následujícím pořadí od středové osy kostela: kněžství, pomazání nemocných, eucharistie, smíření, manželství, křest a biřmování. Nejvýše Kolek umístil vlevo svátost kněžství a vpravo ve stejné úrovni svátost biřmování. Okno dole, které se dotýká podlahy, nese zpodobnění svátosti smíření. I v této kompozici lze vypočítávat autorovo vnímání jednotlivých svátostí, které mají věřícím pomáhat na cestě k Bohu. Podle článku 1210 Katechismu katolické církve: „Sedm svátostí se týká všech úseků a všech důležitých okamžiků života křesťana: díky nim se u křesťanů život z víry rodí a vzrůstá, dostává se mu uzdravení i daru poslání. Tím dostávají určitou podobnost úseky přirozeného života a života duchovního.“⁴⁹



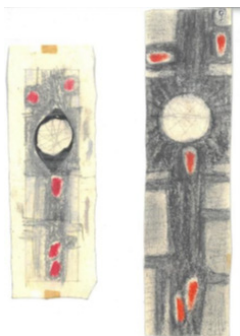
Obr. 6: Návrh vitraje *Svátost manželství* (první skica) a *Svátost pomazání nemocných* (druhá a třetí skica), pastel na papíře, 240x60 mm, 210x50 mm, 200x50 mm, Diecézní muzeum v Brně

První, těsně pod strop umístěné okno v boční lodi nese vitraj symbolizující svátost kněžství. Instalace tohoto okna v nejvyšší pozici ukazuje, že Kolek zdůraznil kněžství jako předpoklad pro udílení dalších svátostí, jež jsou umístěny v pozicích nižších. Jediný dochovaný návrh snad ukazuje na Kolkův okamžitý nápad, v němž tuto svátost symbolizuje světlý kruhový bod, který shora vedený zužující se bílý paprsek přetavuje v milost, jenž sestupuje a znovu se rozšiřuje směrem k zemi. Kněz vytváří v tomto zobrazení pomyslný most mezi nebem a zemí, což potvrzuje také zmíněná pozice okna ve zdi.

⁴⁸ Viz BARAN, *Barva v umění*, s. 118.

⁴⁹ *Katechismus katolické církve*, Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2002, s. 317.

Druhé štěrbinové okno představuje svátost pomazání nemocných. Autor v tomto případě zanechal dva téměř totožné návrhy, které se liší jen v drobnostech. Centrální plocha symbolizuje v modré barvě naznačené tělo, v němž jsou stopy zranění uvozeny červenými skvrnami. Shora stékají dvě bílé kapky, které představují kapky oleje nemocných. Za sebou zanechávají kapky již čistou plochu odkazující na očistění nemocného, úlevu a posilu.



Obr. 7: Skica a návrh vitraje *Svátost oltářní*, pastel na papíře, 120x30 mm, 185x50 mm, Diecézní muzeum v Brně

Ve třetím okně, které představuje svátost oltářní, jsou dominantním prvkem bílý kruh v horní polovině a červené krůpěje krve. Zobrazení představuje Tělo a Krev Krista, v něž se proměňuje při mši svaté chléb a víno. Přímocarost Kolkových úvah dokazuje existence jedné skici a jednoho téměř totožného návrhu s autorskými poznámkami k použité barevnosti.

V dalším úzkém okně v horní třetině zdi je ztvárněna ve vitraji svátost manželství, kterou symbolizuje v tyrkysové barevné ploše světlý průhled se dvěma šesticípými hvězdami uvnitř. Prolínající se hvězdy představují muže a ženu, kdy jejich blízkost vytváří nový tvar světlého obrysu definovaný svátostným spojením. Tyrkysová plocha evokuje hrad, jehož zdi ochraňují muže a ženu.

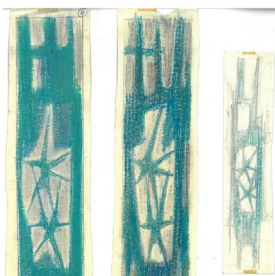


Obr. 8: Skica a návrh vitraje *Svátost smíření*, pastel na papíře, 140x35 mm, 180x45 mm, Diecézní muzeum v Brně

Stejně jasné bylo pro autora zřejmě i vyjádření svátosti smíření ve čtvrtém okně, které navazuje na podlahu. Toto umístění u země nebylo taktéž vybráno náhodně. Svátost smíření dává prostor a sílu ke zbavení se pout hříchů, které věřící tíží k zemi. Ve skice i návrhu je vyobrazena porušená mříž, skrze níž prosvítá bílé světlo symbolizující milost posvěcující. Směrem vzhůru se tok milosti i mříž rozevírají a dávají tak duši svobodu.

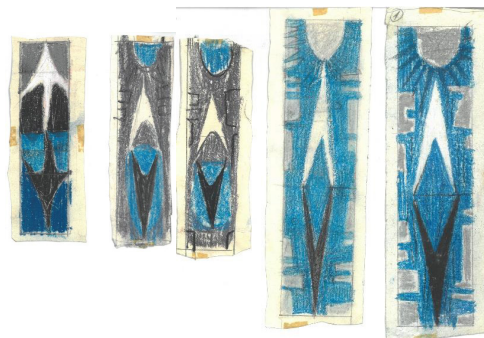
Další okno, posazené níže k zemi, představuje ve vitraji svátost křtu, k níž se Ludvík Kolek, jak je patrné z návrhů, do-

pracovával nejlopotněji. Celkový počet čtyř skic a jednoho návrhu vytváří obrázek jeho úvah. První návrh rozděluje úzké okno v horizontále na dvě poloviny. Dolní modrá polovina symbolizuje vodu, do níž je ponořen člověk zatížený dědičným hříchem vyjádřený černým orantem.



Obr. 9: Skici a návrh vitraje *Svätost manželství*, pastel na papíře, 200x50 mm, 200x50 mm, 150x35 mm, Diecézní muzeum v Brně

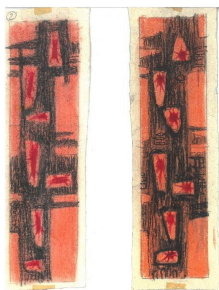
Z černé postavy je smyt hřích a z vody již vystupuje člověk čistý v barvě bílé. Další návrh, kterému Kolek věnoval největší pozornost v následujících skicách, zbavuje oranty středového vrcholu a mění je do tvaru šipek, čímž zdůraznil abstrakci duše. Dolní celistvá modrá plocha je přetvořena v modrý kruh, který již zřetelně evokuje vodní hladinu křtitelnice. K horní hraně je pak nově připojen modrý půlkruh, který vyvažuje barevnost zobrazení a představuje nebe, jehož se čistá duše dotýká.



Obr. 10 a 11: Skici a návrhy vitraje *Svätost křtu*, pastel na papíře, 120x30 mm, 130x35 mm, 140x30 mm, 200x50 mm, 200x50 mm, Diecézní muzeum v Brně

Tuto verzi Kolek rozpracoval v dalších návrzích, z nichž vypustil jasné ohraničení křtitelnice a v nichž modrou barvou zaplnil většinu plochy okna. Modrý půlkruh na horní hraně pak změnil barevnost v šed' oblak, po jejichž obvodu se objevují naznačené paprsky Boží milosti.

Poslední okno dotýkající se stropu ukazuje na svátost biřmování. Umístění v nejvyšší pozici zdůrazňuje, že Kolek vnímal působení Ducha Svatého jako zásadní pro přijetí ostatních svátostí, byť biřmování není k jejich přijetí předpokladem. Zde je hlavním motivem na skice sedm červených jisker, které mají odkazovat na sedm darů Ducha Svatého: moudrosti, rozumu, rady, síly, umění, zbožnosti a bázně Boží. Na konečném návrhu opatřeném poznámkami již sám Kolek nazývá červené

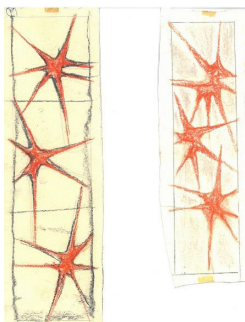


Obr. 12: Skica a návrh vitraje *Svatost biřmování*, pastel na papíře, 200x50 mm, 200x50 mm, Diecézní muzeum v Brně

body plamínky, o nichž se hovoří ve Skutcích apoštolů: „Ukázaly se jim jazyky jakoby z ohně; ty se rozdělovaly a na každém z nich spočinul jeden.“⁵⁰

Okna v čelní stěně a Apokalypsa

Na čelní stěně za ambonem vpravo u varhan se nachází poslední dvě subtilní šterbinová okna, která odkazují na knihu Zjevení Janovo, v níž je popsán zánik světa a jeho obnova. Tato okna oddělená od oltářního triptychu, který představuje hlavní události dějin spásy, na něj v téměř skrytém zákoutí navazují a připomínají budoucnost, jak ji sepsal evangelista Jan. Okno blíže středové ose ukazuje v rudých jiskrách zánik světa.



Obr. 13: Skica a návrh vitraje *Zánik světa*, pastel na papíře, 200x50 mm, 165x40 mm, Diecézní muzeum v Brně

V uvedeném konvolutu se zachovala skica a téměř totožný závěrečný návrh se třemi červenými jiskrami, jež upomínají na Nejsvětější Trojici.

Druhé okno, k němuž se dochoval pouze definitivní návrh, symbolizuje obnovení všeho stvoření. Uprostřed vitraje je průzračná bílá hvězda obklopená třemi modrými hvězdami, které opět připomínají Nejsvětější Trojici. Toto zobrazení odkazuje na text ze zmíněné knihy Zjevení Janovo: „A ten, jenž sedí na trůně, prohlásil: „Hle, všechno tvořím nové.“⁵¹

⁵⁰ Sk 2,3.

⁵¹ Zj 21,5.



Obr. 14. Návrh vitraje *Nové stvoření*, pastel na papíře, 200x50 mm, Diecézní muzeum v Brně

Obr. 15. Vitraje *Zánik světa a Nové stvoření*, kostel sv. Josefa, Senetářov

3. TEOLOGIE A IKONOLOGIE OKENNÍCH VITRAJÍ

Ikonografie kostela nemá překážet modlitbě, ba právě má modlitbě učit a uvést člověka do vztahu k prostoru a k transcendenci. Obrazy a tedy i vitraje v sakrálním prostoru nereflektují lidské životní události, ale chtějí dát na ně odpověď, vycházejí z biblických textů a odkazují na symbolické jednání liturgického slavení. Jsou vyjádřením slaveného mystéria a odhalují jeho vnitřní smysl. Kolkovo vnímání sakrální tvorby bylo spjato s liturgií, jako umělec musel vstoupit do modlitby a společenství s Bohem, aby mohl přijmout a v ikonografickém díle sdělit tuto osobní zkušenost. Prostor zobrazený v okenních vitrážích je především ponořen do světla, a jako na hoře Tábor, tak i zde se jedná o světlo přicházející z druhé strany, od Boha. Je to světlo, které vše osvětluje a odkrývá nový stav proměněného lidství. Evdokimov mluví o světle jako atributu nebeské slávy, o vnitřní formě bytí, které vše prostupuje jako tábořské světlo na hoře proměnění.⁵²

Vztahy mezi jednotlivými barevnými plochami na vitrajích jsou symbolicky zjednodušeny, nemají člověka odvádět a rozptylovat, ale umožnit mu za vnější nehybností vidět vnitřní pohyb. Ikonografie oken je abstraktní s cílem, aby se zdůraznila nutnost soustředit se na podstatné, na přiblížení se Kristovu mystériu pomáhají především barvy. V návrzích autor nepracuje jen se světlem, ale gradace tématu je vyjádřena

⁵² Pavel EVDOKIMOV, *Orthodoxy*, London: New City, 2011, s. 22–23.

kontrastem barev. Jejich volba není náhodná, ale podřízena symbolickému řádu, barvy jsou klíčem k poznání ikonografického poselství. Nejen škála, ale i intenzita a odstín barev určuje dynamiku celého ikonografického programu kostela v Senetářově, který postupně uvádí účastníky z temnoty nevědění do světla poznání.

Podobně jako vitraje Marca Chagalla v Remeši, tak i návrhy Ludvíka Kolka jsou znamením prolínání sakrálního a světského, jsou to nadčasová díla plná malebnosti a poetičnosti. Není to jen věcí tématu, ale skutečné krásy a laskavosti. V obraze nejde o uměle vytvořený konstrukt, ale o to, čím lidé skutečně žijí a co k nim promlouvá. Tlak existence dává symbolickým obrazům univerzální smysl, taková ikonografie promlouvá ke všem.⁵³

Teologický pohled na jednotlivá témata vitrají připomíná, že toto dílo je *speculum humanae salvationis* – zrcadlo lidského spasení. Ikonologie okenních vitrají kostela připomíná, že je tu někdo skrytý, kdo nás provází na naší životní cestě a nabízí nám podanou ruku. Základní pravdy křesťanství ve svých vitrajích Kolek prezentuje skrze symboliku barev a tvarů i s tím rizikem, že mnozí nebudou schopni vidět a prožívat to, co se jim prezentuje před očima. V moderním umění prožíváme napětí mezi imanencí a transcendencí, mezi ikonografickým zalíbením a symbolickou hodnotou. Umělec by si měl být vědom tohoto dvojího rozměru svého díla, ale i člověka: sensibility a spirituality.⁵⁴

Základním charakterem jakékoliv malby, tedy i okenních vitráží, je plocha, linie a barva. Vše, co se v obraze nachází, tvoří celek a jednotlivé Kolkovy návrhy se mohou jevit jako kompozice úplně nahodilé nebo geometrické. Přesto vytváří jistou atmosféru, znázorňují dynamiku, vyjadřují celkovou náladu a rozpoložení ducha. Při prohlížení těchto obrazů jde o proces, jímž se imanentní prvky a transcendentno vetkají do konkrétní skutečnosti a spojí do životem naplněné jednoty.⁵⁵

K podstatě každého uměleckého díla patří, že není účelové, ale má smysl. Úkolem je tento smysl objevit, kompozice vitrají začíná tématem Trojice a křesťanského zrození, postupuje přes rituály křesťanského života až k parusii a tématu Apokalypsy. Tato ikonologie a její program je koncipován nejen v liturgickém kontextu, ale i antropologickém: co to

⁵³ Jan ROYT, *Krajinami umění. Rozhovor s Martinem Bedřichem*, Praha: Portál, 2015, s. 133.

⁵⁴ Srov. Juan PLAZAOLA, *La Chiesa e l'arte*, Milano: Jaca Book, 1997, s. 106.

⁵⁵ Romano GUARDINI, *O podstatě uměleckého díla*, Praha: Triáda, 2009, s. 38–39.

znamená pro člověka?⁵⁶ Obrazu patří skutečnost a pravdivost zvěsti, která je dána materiálem, barvami, tóny a technikou provedení, ale to není všechno. To, co je dílu vlastní, jeho pravá skutečnost, se nenachází v oblasti ikonografického znázornění, ale v tom, co jej přesahuje, je skryté a lidskému duchu se skrze barvy a linie obrazu v světelném paprsku zjevuje.

Umění má své zaužívané formy a zákonitosti v tvorbě samotné, není přímo odpovědné za to, jak bude působit na člověka. Umění ve svém vyjádření získává osobitou podobu a identitu, je výrazem vidění a prožívání světa, chápání kontextů, souvislostí a projekcí významů, které chce sdělit.⁵⁷

ZÁVĚR

Dílo Ludvíka Kolka představuje pro české umění 20. století zásadní, prozatím málo probádanou kapitolu, která nespočívá pouze v jeho samostatných výtvarných dílech a architektonických počinech, ale také v přesahu do komplexního pojetí uměleckého díla v různých jeho podobách v duchu Gesamtkunstwerku. Významnými počiny poslední doby je několik výstav, na nichž byla jeho tvorba představena. Podle Kolkova osobního sdělení byla prvním připomenutím doma v Brně ještě za jeho života v roce 2018 výstava v Diecézním muzeu v Brně s názvem *Století sakrální architektury*, což dokládá také výčet výstav, na nichž se Ludvík Kolek podílel.⁵⁸

Kolkovu práci nelze oddělit od jeho vnímání teologie a symboliky, stejně jako od jeho osobní spirituality. Liturgik Pavel Kopeček ohledně sakrální umělecké tvorby říká:

Dvě substantiva jasně vymezují to, co by mělo být vnímáno každým, kdo chce hodnotit nebo projektovat nějakou kultovní stavbu: je to teologie a architektura. Jaká má být teologie toho či onoho sakrálního prostoru? Nepochybně se jedná o teo-

⁵⁶ Způsob interpretace uměleckého díla v sakrálním prostoru viz KOPEČEK, *Liturgie a architektura*, s. 132–133.

⁵⁷ Pavel KOPEČEK, „Křesťanská archeologie a Josef Cibulka,“ in *Josef Cibulka. Kněz, pedagog a historik umění ve 20. století*, ed. Michal Sklenář – Kristina Uhlíková – Vít Vlnas, Praha: KTF, 2020, s. 122.

⁵⁸ Zbyšek MALÝ, *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950–2000 V. Ka–Kom*, Ostrava: Výtvarné centrum Chagall, 2000, s. 319.

logii, jako životní postoj, vztah a život s Bohem tak, jak jej vnímá umělec, věřící či náhodný návštěvník kostela. Tak se v uměleckém díle zjevuje autorovo nitro, jež je mnohdy natolik bohaté, inspirující a strhující, že člověka pozvedá k Bohu. Tato „teologie duše“ je něčím nedotknutelným a tudíž posvátným.⁵⁹

Sám Ludvík Kolk se vyjádřil v rozhovoru z roku 2010 takto:

Nakolik člověk pochopí, že modlitba není výhradně verbální záležitost, natolik se mu otevře veliký prostor komunikace s Bohem. Umění jako prostředek komunikace s Bohem je nabíledni. Když člověk tvoří od rána do večera a cítí určité závazky, tak by byl úplně nešťastný, kdyby tak rozsáhlý prostor času nemohl věnovat dialogu s Bohem. A v tom je velká útěcha. Když člověk dělá tematickou věc, která vyžaduje postavu Krista, či Marie, nebo podobně, tak vyložení dochází k osobnímu kontaktu a vztahům, kdy se prostřednictvím tvarů a barev vytvoří komunikace a výměna postojů.⁶⁰

Práce Ludvíka Kolka jsou tedy nejen nositeli formy a obsahu, ale také spirituálního sdělení, které pramení z jeho křesťanství. Autor vnímal svoje dílo jako prostředek pro komunikaci nejen v rovině umělec a divák, ale také Bůh a umělec, potažmo Bůh a divák. Navazuje tak na středověké mistry, jejichž díla měla zprostředkovat nejen estetický, ale také spirituální prožitek. V kontextu tohoto přesvědčení, stejně jako starší mistři, ani sám Kolk svá díla nesignoval.

Stained Glass for the Church in Senetářov, Iconology and Theology

Keywords: Stained Glass; Abstract Painting; Symbolism; Liturgy; Iconology and Iconography; Theology

Abstract: Stained glass windows are of great importance in the artistic work of Ludvík Kolk. In this article, we want to present hitherto unpublished designs for stained glass windows for the church in Senetářov. These designs have their own symbolism and form a set with a clearly defined iconographic program. From the proposals of the Divine Trinity, it moves to the seven sacraments, and the whole composition ends with the theme of

⁵⁹ KOPEČEK, *Fundamentální liturgika*, s. 395–396.

⁶⁰ Viz MOTÝČKA, *Inspirativní zdroje sakrálního výtvarného umění v Čechách a na Moravě v 80. a 90. letech 20. století*, s. 100.

parousia. The iconology of the windows refers to theology and above all to the liturgical celebration, when Christ – light transforms created matter.

Mgr. Martin Motyčka
Doc. Ing. Pavel Kopeček, Th.D.
Katedra liturgické teologie
Cyrilometodějská teologická fakulta
Univerzita Palackého v Olomouci
Univerzitní 22
771 11 Olomouc
motycka@biskupstvi.cz
pavel.kopecek@upol.cz