

Jistoty a otázky moderních kostelů

Karel Rechlík

O moderních kostelích se v Evropě diskutuje (a často i velmi vášnivě) už od dob průkopnických počínů na přelomu 19. a 20. století. Za stavebníka nových kostelů bývá pokládána především samotná liturgie a zjednodušeně lze říci, že liturgie byla i hlavním hybatelem dynamického vývoje sakrální architektury ve 20. století. V těchto souvislostech je ovšem třeba chápat liturgii jako dialogickou komunikaci v několika rovinách – jak to přesvědčivě dokládá František Kunetka.¹ Pouhým splněním základních požadavků na uspořádání liturgického prostoru totiž úkol architekta nekončí, ale spíše začíná. Myslím, že právě teologické i dějinné vědomí relativity křesťanského chrámu je jedním z důvodů, proč sakrální architektura vždy byla a dodnes zůstává přitažlivým a vzrušujícím tématem snad pro každého architekta a výtvarníka.

Na tvůrčí vklad, bez kterého asi nelze (alespoň v duchovně kulturní evropské tradici) o sakrální architektuře hovořit, upozorňoval i Rudolf Schwarz, velký zastánce „liturgické linie“ moderních kostelů, když v roce 1955 v Cáchách řekl:

To, co bylo základem mých pokusů a co je upevňovalo a stvrzovalo, nebyl ani tak liturgický děj, na nějž jsem pečlivě dbal, nýbrž něco, co se k němu přidávalo jako to, co zůstává, něco, do čeho je vnořen, něco, co trvá a zůstává i po liturgii.

A teolog Romano Guardini v úvodu ke Schwarzově knize *O stavbě kostela* dodává: „Tvary kostelních budov se objevují jako místa průniku člověka a světa... jako symboly, na nichž se křesťanské bytí v čase stává představitelným.“

Norský teoretik Christian Norberg Schulz nabízí shrnující charakteristiku: „Architektonické dílo má tedy dvojí přirozenost. Za prvé musí dávat prostor, aby se mohl udávat život, a za druhé zobrazovat svět jako (postavený) obraz, aby život dostával míru a smysl.“ Stavba každého kostela je určitou „interpretací vztahu nebe a země“ a „naším úkolem tedy je vidět s láskou Boha ve Stvoření a svou prací znázornit to, co vidíme, v díle“.²

Moje krátká úvaha se snaží poukázat na ty funkce sakrální architektury, které je možná obtížné jednoznačně definovat, se kterými se ale setkává nejen pravidelný návštěvník kostela a nejen odborník, ale i každý kolemjdoucí. Myslím tu bezeslovnou komunikaci, která nás buďto zaujme, nebo nechá chladnými, dialog, který je setkáním s dílem a jeho výpovědí.

Už samotný způsob utváření hmoty a prostoru může oslovovat jako symbolický obraz, který vyplývá ze základů struktury architektonického díla. Právě tato „bazální“ symbolická řeč je tématem naší krátké úvahy. Existují kostelní stavby, které ve své

¹ Srov. František KUNETKA, „Teologie liturgického prostoru: Deset tezí se zřetelem k oikop – paradigmatu prvotní církve,“ in *Moderní sakrální stavby*, sborník konference s mezinárodní účastí, Fakulta architektury VUT v Brně, 13. 11. 2002, Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2002.

² Christian Norberg SCHULZ, „Architektura jako obraz světa,“ in *DIALOG Evropa XXI*, roč. 4, 1993, č. 3.

době vyvolávaly údiv, pochybnosti nebo i pohoršení. Dnes je už zřejmější, že jejich působení nespočívalo jen v netradičnosti použitých stavebních forem, ale především ve způsobu, jak vypovídaly o svém poslání a jakou myšlenku zhmotňovaly.

Dějiny moderní sakrální architektury dokládají, že hledání „nové tváře“ kostela je spojeno s touhou po odkrytí kořenů křesťanské spirituality a snahou po jejím – pro moderního člověka – autentickém obnovení. Během celého 20. století se setkáváme s řadou případů, kdy stavební formy svědčí o návaznostech na dobové duchovní proudy. Najdeme ale i počiny, které dokládají „zpětný“ vliv invence architektů na oblasti teologického a liturgického myšlení i praxe. Iniciativy některých architektů z desetiletí předcházejících 2. vatikánskému koncilu byly dokonce hodnoceny i jako „stavební kameny“ jeho liturgické reformy.³ Můžeme dokonce říci, že jedním z nejrevolučnějších podnětů moderní sakrální architektury byla reflexe vlastní minulosti. Ne napodobování, ale radikální snaha o nové pochopení a vyjádření podstatného.

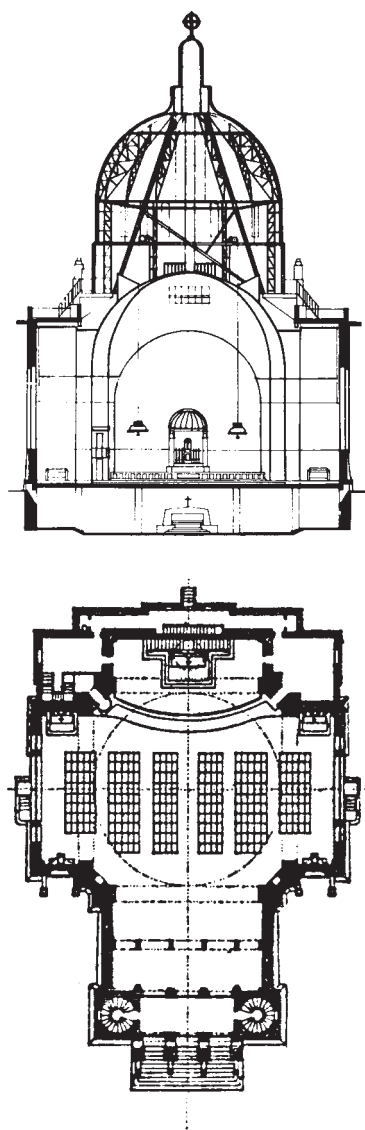
Rada stavebních tvarů, které moderní architekti ve svých projektech aktualizovali, patří mezi velmi staré symboly, objevující se v různých kulturních souvislostech. Základní geometrické formy (kruh, čtverec) stejně jako hlubinně psychologické obrazy (brána, cesta, světlo) neztrácejí ani dnes svoji symbolickou účinnost a vypovídací schopnost. Pokládám za důležité na ně upozornit právě proto, že procházejí dějinami architektury, jakož i dějinami křesťanské spirituality, a ožívují se právě v dobách „přechodu od antikvované minulosti do nejasné budoucnosti“ (tato slova napsal Erich Widder v roce 1968).⁴ Jsem přesvědčen, že zkušenost několika generací moderních evropských architektů i teologů je nejenom závažná, ale že nám může napomoci ke (znovu)vytvoření vlastních hodnotových měřítek, která dnes tak citelně postrádáme – zdaleka nejen v samotné architektuře. A především, může inspirovat architektky i stavebníky.

Dílem, které nejvíce rozvířilo stojaté vody sakrálního historismu na začátku 20. století, byl Wagnerův *kostel sv. Leopolda Am Steinhof ve Vídni* (1904–1907). Jeho zásadním přínosem přitom nebylo jen samotné secesní tvarosloví, které vyvolalo největší diskuse. Tento kostel, charakterizovaný samotným architektem jako „stavba pro současné lidi“, přinesl nečekanou změnu prostorové koncepce. Šířkovým rozvinutím kostelní lodi se pohledově zcela otevřel presbytář vůči shromáždění věřících a tradiční „romantické přitmi“ ustoupilo intenzivnímu dennímu světlu. Lze hovořit o prvním přesvědčivém architektonickém vyjádření myšlenek liturgického hnutí a jeho už dlouho prosazovaného důrazu na roli společenství a uvědomělou účast všech věřících na bohoslužbě.

Wagnerova až dosud neslýchaná „demokratizace“ a sjednocení sakrálního prostoru se pro budoucnost stala myšlenkou a zároveň půdorysnou formou symbolického dosahu. Vliv této ideje je možné sledovat v průběhu soutěže na novostavbu *kostela Nejsvětějšího Srdce Páně na Královských Vinohradech v Praze*, vypsané v roce 1918. Teprve po desetiletých odkladech (a dokonce na žádost účastníků soutěže) byl

³ Velký význam měly především nové způsoby uspořádání liturgického prostoru, kterým se teoreticky i v praxi věnovali Rudolf Schwarz, Romano Guardini, Emil Steffann a další, zejména němečtí architekti a liturgové.

⁴ Erich WIDDER, *Europäische Kirchenkunst der Gegenwart*, Linz: Oberösterreichischer Landesverlag, 1968.



Kostel sv. Leopolda, Vídeň, Otto Wagner, 1905–1907, nárys a půdorys.
Foto archiv autora⁵

projekt zadán Josipu Plečnikovi. Jeho původní radikálně šířkové pojetí bylo sice zmírněno, Plečnikovi se ale podařilo zachovat jednotný sálový prostor, zamýšlený i se „starokřesťanskou“ zpěváckou tribunou v blízkosti oltáře. Poměrně málo známou, ale navýsost moderně pojatou součástí kostela se stala podzemní krypta.

Myšlenkový pohyb i architektonický vývoj první čtvrtiny 20. století se odehrával v několika liniích. Duchovně i výrazově zcela odlišnou atmosféru evokuje *kostel Božího Těla v Cáchách* (1928–1929). Architekt Rudolf Schwarz zde dosahuje maximálního tvarového oproštění, zdůvodněného nejen funkcionalistickým názorem, ale navracejícího sakrálnímu prostoru podobu starokřesťanského „večeřadla“ a symbolicky také „horní místnosti“ obytného domu, kde se odehrála Poslední večeře Páně. Na dobový posměšný název „Fabrikkirche“ reaguje Romano Guardini obhajobou, která se pevně zapsala do teologie moderního kostela. Bez Guardiniho argumentů, že bílá barva stěn není prázdnotou, ale „mlčením“ jako nejvyšší formou koncentrace a nejhlubším ponořením do modlitby, že mlčení je duchovní „plností smyslu“, si jen těžko můžeme představit mnohé dnešní minimalisticky utvářené sakrální prostory.

Ve stejné době (1928) budovanou českou sakrální stavbou je *kostel sv. Václava v Praze-Vršovcích*. Také Josef Gočár rozvíjí klasický typ podélného kostela, který je „cestou“, směřující k oltáři. Prostor je dynamizován lehce sbíhavými liniemi půdorysu a především stupňovitě se zdvihajícím stropem. Intenzita takto získaného horního světla graduje v prostoru presbytáře. Velmi osobitou myšlenku parabolického prostorového rozpínání a pohledového otevření kostelního prostoru přinesl také *soutěžní návrh Pavla Smetany a Aloise Wachsmanna*, který se zařadil mezi nejodvážnější evropské projekty své doby.⁶

⁵ Všechny nákresy a fotografie v tomto článku byly dříve publikovány v Jiří VAVERKA (ed.), Zdeněk BUREŠ, Karel RECHLÍK, Dušan RIEDL, Jiljí ŠINDLAR, Jaroslav ŠTIKAR, Ivana ŽABIČKOVÁ, *Nové kostely a kaple z konce 20. století v České republice*, Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2002.

⁶ Návrh z roku 1927 nezískal v soutěži vítězství. Ze srovnání s realizovaným Gočárovým projektem (1928) však plyne, že některé principy Smetanova a Wachsmannova řešení byly v definitivní podobě stavby zohledněny. Srov. Karel RECHLÍK, *Meziválečná sakrální architektura v Československu*, disertační práce, Brno: FF MÚ, 1976.



Kostel Nejsvětějšího Srdce Páně, Praha, Josip Plečnik, 1928–1932. Foto Antonín Bína

Architektonickým vyvrcholením této koncepce, založené na prioritě liturgie, se po 2. světové válce stala protestantská *kaple Spasitele*, součást *Illinoiského technologického institutu v Chicagu*, navržená stejně jako celý areál Miesem van der Rohe (1952). Snad nejlepším komentářem k ní mohou být Schwarzovy úvahy už ze třicátých let 20. století o sakrální architektuře jako části „světového prostoru“, kterým „Pán prochází“ ve chvílích společného slavení liturgie. O pravé sakralitě, která není závislá na stavbě ani žádném jiném hmotném objektu, lze podle Schwarze hovořit právě a jen v souvislosti s liturgickým konáním lidského společenství.

Po druhé světové válce vznikají téměř současně kostely, reprezentující rozdílné názory architektonické, liturgické i filozofické. Téměř naprostým protikladem Miesovy stavby je slavná *poutní kaple v Ronchamp* (1950–1955). Le Corbusier liturgickou akci nejen umožňuje, ale vyvolává dojem sakrality velmi sugestivními prostředky. Ronchamp působí už na první pohled jako místo posvátné, s troškou nadsázky by se dalo říci, že nezávislé na svém naplnění liturgickým dějem. Kaple byla oprávněně nazvána „jedním velkým presbytářem“, vybaveným všemi atributy prastarých svatyní. Mezi nimi sehrává zvláštní roli plasticita tvarů a především směřované světlo. Pod odsazeným stropem vzniká světelná „korona“, jejíž nespočetné varianty se staly výtvarnou i symbolickou „výbavou“ stovek následujících kostelů.

Přímým ohlasem Le Corbusierova příkladu je první a na dlouho jediná česká kostelní novostavba – *sv. Josef v Senetářově* (Ludvík Kolek, 1971). Relativně samostatná křesťanská kaple patří k nejpůsobivějším součástem interiéru.



Poutní kostel Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp, Le Corbusier, 1950–1955. Foto Antonín Bína



Vysokoškolská kaple, Vídeň, Ottokar Uhl, 1963. Foto Antonín Bína

Důležitým krokem v promýšlení symboliky sakrálního prostoru je podle rakouského teoretika Herberta Mucka motiv světelného proudu, který nejenom osvětluje oltářní prostor, ale který se stává autonomním obrazem transcendentní a stále Boží přítomnosti. Architektonicky čistým a výtvarně působivým řešením je stropní světelná „lucerna“ v kostele sv. Jana Kapistrána v Mnichově z roku 1960 (architekt Sep Ruf). Během šedesátých let 20. století se prosvětlené stropy a pohledově otevřené krovy využívají k navození slavnostní atmosféry, ale také intimního soustředění například u *studentské kaple Ottokara Uhla ve Vídni* (1964). Boční „vpád“ světla do liturgického prostoru spojil architekt Fritz Vogt ve Stuttgartu s umístěním historické mariánské plastiky (*kostel sv. Petra*, 1972).

Současných českých příkladů by se dala uvést celá řada. Za všechny alespoň *klášterní kostel ve Šternberku* (Tomáš Černoušek a František Zajíček, 1992–1993) nebo *kaple sv. Ducha ve Starém Zubří* (Marek Štěpán, 1996). Zároveň je ovšem nutné poznamenat, že střešní „okulus“ v současných českých stavbách působí dosti často jako prvek, jehož dekorativnost převažuje nad opravdu účinným vyjádřením symbolu.

Univerzální a všelidsky oslovující symbolika světla je konstitutivním prvkem a nejdůležitějším poselstvím Andovy *Kaple světla* (Osaka, 1987–1989). Přímé světlo dotváří zvonici horské *kaple Madona di Fatima* Maria Campiho a Franca Pessiny (Buseno-Giova, 1988). Světelný kříž stropu a stěn vymezuje hlavní část prostoru nedávno vybudované ekumenické nemocniční *kaple v Mnichově* (Werner Mally, 2000). Mimořádně významným projektem, jehož realizace v současnosti probíhá



Kaple Madona di Fatima, Buseno-Giova, Mario Campi a Franco Pessina, 1988, detail osvětlení zvonice.
Foto Antonín Bína



Studentská kaple, Otaniemi, Tapiola, Kaia a Heikki Sirenovi, 1957. Foto archiv autora

v Čechách, je *klášter trapistů* podle návrhu Angličana Johna Pawsona. Také jeho architektonický minimalismus svěčuje zásadní roli modulaci denního světla a velmi dobře odpovídá tiché a koncentrované spiritualitě trapistického řádu.

Vedle účelově-liturgického prostoru Miesovy kaple I.I.T. a Le Corbusierova výtvarného výrazu sakrality se už v polovině 20. století objevuje třetí názorový proud, založený na vzájemném vztahu kostela a jeho širšího prostředí. Finští architekti Kaia a Heiki Sirenovi se v roce 1957 odhodlali k prosklení celé čelní stěny *studentské kaple v Otaniemi* a poprvé u sakrální stavby opticky důsledně propojili její prostor s okolní přírodou. V exteriéru na „pozadí“ lesa a přímo mezi stromy umístěný kříž se stal nezapomenutelným symbolickým obrazem jednoty univerza: Vnější svět je interpretován nikoliv jako protiklad sakrálnímu prostoru, ale jako Stvoření, které zahrnuje i samotnou kapli. A jako u každého velkého symbolu, můžeme zvolit i opačnou perspektivu: sakrální prostor kaple prostupuje navenek a venkovní svět je jím posvěcován.

Souběžně se snahami o formování prostoru pro liturgii, shromáždění i osobní adoraci se v moderní evropské architektuře objevují tvary, inspirované starozákonnými a evangelními metaforami a teologickými podobenstvími. S prastarou analogií lodi-církve, pohybující se na vlnách rozbouřeného moře-světa, rozvíjenou například v úvahách sv. Augustina, pracuje Angličan MacCormac u *studentské kaple v Cambridgi*. Architekt zde do celkového obrazu zapojil i mohutný strom v exteriéru,

který nabývá symbolického významu „stromu života“ a dotýká se i evangelního podobenství o „stromu, v jehož koruně budou hnízdit ptáci“.

Lodní trup *kostela sv. Rodiny* vystupuje ze svahu jižního sídliště v *Trenčíně* (Jozef Košťál, 1998), na Moravě je forma člunu tvarovým základem *mariánské kaple v Jestřebí* (Ladislav Kuba, 1996–1998) a konstrukci lodního trupu cítíme v otevřeném krovu této kaple.

Od Finska až po Japonsko (*katedrála v Tokiu*, Kenzo Tange, 1962–1964) se setkáváme se symbolikou stanu – původně přenosného svatostánku putujícího s izraelským lidem do zaslíbené země. Betonovou celtou pro moderní a stále spěchající pocestné je střecha Michelucciho *dálničního kostela u Florencie* (1959–1962). Stanovou podobu má i pražský sídlištní *kostel P. Marie Královny ve Strašnicích* (Jindřich Synek, 1992–1994) nebo *kostel P. Marie Matky církve v Březině* (Ladislav Müller, 1996). Vitraje na třech stranách kostela zde vyjadřují středověký motiv „ochranného pláště P. Marie“, který obepíná stavbu. O tom, že symbolika stanu je vskutku univerzální, svědčí *katedrála v Mityane, Uganda* (Justus Dahinden, 1972).

„Vývojovému“ myšlení 20. století odpovídá znovuobjevení významu *spirálové křivky*. Jako analogii kosmologických úvah jezuity Teilharda de Chardin můžeme chápat spirálové půdorysy, které se uplatňují v šedesátých letech souběžně u německých kostelů katolických i protestantských.⁷

Z oválné základny se spirálovitě rozvíjejí betonové prstence Michelucciho *mariánského kostela Neposkorněné v Longarone* (1975). Novostavba, vzniklá na místě zničené vesnice a staršího kostela, je zároveň památkem tragického protržení přehradní hráze v šedesátých letech. Stoupající křivky venkovních schodišť vedou návštěvníka meditační cestou od podzemního lapidaria až k otevřené střešní aréně, která se stává dějištěm bohoslužeb, ale i koncertů.

Narozdíl od tohoto významově mnohovrstevného a umělecky sevřeného tvaru se spirála prvního českého porevolučního kostela (*sv. Václav v Hustopečích*, Ludvík Kolek, 1991–1994) jeví být příkladem až učebnicově didaktického pojetí. Ani mocná symbolika nemůže sama o sobě zaručit přesvědčivost celku, který je a má být v prvé řadě architekturou a uměleckým dílem.

Vstupní brána, jejíž složitá symbolika hrála důležitou roli u portálů středověkých katedrál, se stala hlavním výrazovým prvkem nejnovějšího mnichovského *kostela Srdce Páně* (Lothar Allmann, 2001). Monumentální dveře v určitém čase otevírající prostor kostela jsou nejenom tradičním symbolem předělu mezi oblastí profánní a sakrální. Zvou ke vstupu do nového útočiště a jsou i filozofickým příspěvkem k otázce vztahu křesťanského kostela a jeho městského prostředí.

Jako loď-archa, zakotvená v sídlišti, působí i nový *evangelický kostel v Berlíně* architektů Reitermana a Sassenrotha z roku 2000.

Symboliku „Božího hradu“ s obrazem „cesty světla“ (*via lucis*) spojuje nedávno vysvěcená novostavba *kostela P. Marie Vítězné v Moravském Žižkově* architektů Jiljího Šindlara a Petry Žalmanové. Základní myšlenku a úlohu světla rozvíjí průčelní vitrážový kříž. Silueta ukřižovaného Krista je zde konfrontována s prastarou

⁷ Srov. půdorysy kostela sv. Ludvíka, Ludwigswinkel-Fischbach, Alois Altsberger, 1968–1970, a evangelické kaple, Billings, Frantz a Rau, 1964–1968, in VAVERKA (ed.), *Nové kostely a kaple z konce 20. století v České republice*, s. 47.

středověkou myšlenkou, že dřevo kříže jako nástroje smrti se stává dřevem „stromu života“ (*lignum vitae*), a může proto rozkvést nebo doslova zazářit. Vitráž je zavěšena před šterbinou v zadní stěně presbytáře a reaguje na změny světelných poměrů během celého dne.

Patrně nejobecnějším duchovním symbolem, který může spojovat katedrálu s pastoračním centrem i s poutní kaplí, je motiv *cesty*. Od šedesátých let budované dálniční, letištní, ale i vysokoškolské, vězeňské a nemocniční kaple jsou nabídkami k zastavení na cestách, jejichž směr často sami neurčujeme, jsou „přicházením oltáře za lidmi“. Takovou nabídkou je například nový dálniční *kostel v Medenbachu* na trase Frankfurt–Kolín nad Rýnem. Je to architektonicky nepřiliš nápadná, ale už při vstoupení do atria velmi působivá stavba, která nabízí klidné soustředění, ale i kvalitní umění – především stropní vitráž Johanneše Schreitera s tématem Vzkříšení. A k potvrzení osobní modlitby je v této – stále otevřené – kapli možné zapálit svíčku a umístit ji vedle oltáře.

Některé stavby z přelomu 20. a 21. století naopak vyzývají, aby člověk cestoval za nimi. Obnovují tradici poutních kostelů i v tom, že podněcují ke snaze o duchovní růst a osobní zrání. Přes šedesát metrů dlouhý most, vedoucí k horské *kapli Santa Maria degli Angeli* poblíž Lugana (Mario Botta, 1990–1996) je funkčním prvkem a symbolickým tvarem zároveň. Most spojuje horu s kaplí a spojuje také poutníka s cílem jeho cesty. Tato stavba naznačuje zvláštní pastorační poslání, které je právě dnes velmi důležité. Oslovuje totiž i náhodného příchozího, který „svůj“ kostel



Kaple Santa Maria degli Angeli, Monte Tamaro, Mario Botta, 1990–1996. Foto Antonín Bína

třeba ještě hledá. Jsem přesvědčen, že i tato „funkce“ patří k hlubokému smyslu sakrálních staveb. Určitě bychom ji neměli ztrácet ze zřetele – a to ani v našich řekněme skromných nebo omezených poměrech.⁸

Myslím si, že daleko více než jen o vnější limity jde o otevřenost našeho myšlení a citění vůči „znamením tohoto času“. Záměrně používám teologického termínu, abych zdůraznil, že podmínkou vzniku dobré sakrální architektury není jenom investice do získání kvalitního architektonického návrhu, ale také – a možná především – otevřenost, osvícenost a nezbytná dávka odvahy a přesvědčenosti stavebníka. Nejenom architekt, ale i stavebník (a tím je většinou místní společenství věřících, vedené svým duchovním správcem) si musí uvědomovat, že vznikající dílo bude na dlouho svědčit o stupni kulturní zralosti, o schopnosti (nebo neschopnosti) rozpoznávat hodnoty umělecké a hodnoty duchovní. Až příliš často v praxi uplatňovaný argument, že nový kostel nebo kaple bude přece sloužit těm věřícím, kteří jsou jeho přímými investory a uživateli, nemůže být důvodem k vědomé rezignaci na kvalitativní měřítko. To, co zjednodušeně nazýváme uměleckou úrovní, není žádný „dílčí aspekt“, který zajímá jen některé specialisty, ale známka a projev církve jako duchovního a kulturního celku. „Ne, křesťané se nesmějí nechat příliš lehce uspokojit,“ odpovídá kardinál Joseph Ratzinger v rozhovoru s Vittorioem Messorim.⁹ Něco velmi podobného měl patrně na mysli Justus Dahinden, když hovořil o potřebě brát fyzickou skutečnost architektury „stejně vážně, jako to, že je i realitou psychickou“.

Certainties and Questions regarding Modern Churches

Key words: Modern sacral architecture; Symbolism – sacral structures; European and Czech churches of the 20th century

Abstract: Development of modern sacral architecture in Europe in the 20th century is characterized by an interest in the liturgy of early Christian communities, by the desire to authentically express the spirituality of modern man, and by efforts to find a natural place for the church in terms of contemporary art. Alongside the liturgical current represented by Rudolf Schwarz and the plain forms of Mies van der Rohe (I.I.T. Chapel in Chicago), the expressive style of Le Corbusier's Chapel in Ronchamp also emerged at the same time. In Northern Europe sacral spaces opened up towards its surroundings for the first time (Chapel in Otaniemi). The architects of the second half of the century updated very old symbolic forms (nave, spiral) or biblical comparisons (tent, gate). The light and the path became universal images of the Spirit. New mountain chapels took up the tradition of pilgrimage churches. A deep understanding of liturgical reform, creative invention, but also openness and the goodwill of builders remain the basis of Czech architecture, often varying in its message and quality.

⁸ Přehled veškerých sakrálních novostaveb římskokatolické církve na našem území od 60. let do konce roku 2000 je součástí publikace VAVERKA (ed.), *Nové kostely a kaple z konce 20. století v České republice*.

⁹ Joseph RATZINGER, *O víře dnes: Rozhovor s Vittorioem Messorim*, Praha: Zvon, 1994, s. 107.