

UNIVERZITA KARLOVA
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Marie Šefernová

**Sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka
na Velehradě
v širších duchovních a výtvarných
souvislostech Centra Aletti v Římě**

Diplomová práce

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Ing. Jan Royt, Ph.D.

Praha 2022

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 4. 5. 2022

Marie Šefernová

Bibliografická citace

Sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka na Velehradě v širších duchovních a výtvarných souvislostech Centra Aletti v Římě / Marie Šefernová; vedoucí práce: Prof. PhDr. Ing. Jan Royt Ph.D. -- Praha, 2022. -- 184 s.

Anotace

Diplomová práce se zabývá novodobým sarkofágem kardinála Tomáše Špidlíka SJ (1919-2010) v bazilice Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje na Velehradě. Sarkofág vznikl v Ateliéru liturgického umění Centra Aletti v Římě v roce 2010. Práce má za cíl zasadit vznik a umístění díla do širších duchovních, historických a výtvarných souvislostí. Těžištěm pro představení umělecké tvorby Ateliéru Centra Aletti, jsou Špidlíkovy myšlenky o výtvarném umění s teologickým podkladem. Jeho teologický směr a duchovní vedení byly východiskem pro akademického malíře a jezuitu Marka Ivana Rupnika (*1954), který je Špidlíkovým žákem a dnes působí v čele Centra Aletti v Římě. Důležitým bodem práce je část věnující se umístění sarkofágu v bazilice na Velehradě, která je významná spojením s cyrilometodějským kultem. Hlavní část práce je zaměřena z metodologického hlediska na formální analýzu díla a ikonografickou interpretaci témat vyobrazených na bocích sarkofágu. To se týká také uměleckých děl patřících k sarkofágu jako: bronzový nápis na víku, jehož autorem je sochař Otmar Oliva (*1952) a deska s mottem Tomáše Špidlíka za sarkofágem také z ateliéru Centra Aletti.

Klíčová slova

sarkofág, mozaika, liturgický prostor, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje na Velehradě, Tomáš Špidlík, Marko Ivan Rupnik, Centro Aletti, Otmar Oliva, Velehrad.

Abstract

This thesis deals with the modern sarcophagus designed for cardinal Tomáš Špidlík SJ (1919-2010), located in the basilica of the Assumption of the Blessed Virgin Mary and

Saints Cyril and Methodius in Velehrad. The sarcophagus was created in the Atelier of Liturgical art of Centro Aletti in Rome in 2010. The main target of the thesis is to put in the creation and emplacement of the masterpiece into the wider spiritual and artistic context. In order to introduce the Centro Aletti's liturgical art, it is important to focus on Špidlík's thoughts about art on theological background. His theological direction and spiritual guidance were a resource for a painter and jesuit Marko Ivan Rupnik (*1954) and Špidlík's disciple and the head of Centro Aletti in Rome. A significant part of the work is focused on the emplacement of the sarcophagus in the basilica of Velehrad, famous for the cult of saints Cyril and Methodius. The main part of the thesis deals with the formal analysis and iconographic interpretation of the topics depicted on the sides of the sarcophagus from a methodological point of view. This also applies to other attached pieces of art as the bronze inscription on the lid by the sculptor Otmar Oliva (*1952) and the panel with Špidlík's motto, which is to be found behind the sarcophagus.

Keywords

sarcophagus, mosaic, liturgical space, basilica of the Assumption of the Blessed Virgin Mary and Saints Cyril and Methodius in Velehrad, Tomáš Špidlík, Marko Ivan Rupnik, Centro Aletti, sculptor Otmar Oliva, Velehrad.

Počet znaků: 261 643

Poděkování

V první řadě chci poděkovat vedoucímu mé diplomové práce prof. PhDr. Ing. Janu Roytovi Ph. D. za odborné doprovázení a trpělivost při vedení. Za odborné rady a ochotu děkuji PhDr. Markétě Jarošové, Ph. D. a P. Mgr. Miroslavu Heroldovi, Lic., SJ, za konzultace a cenné podněty.

Dále děkuji za ochotu členům římského i olomouckého Centra Aletti v poskytnutí informací týkajících se sarkofágu Tomáše Špidlíka. Především chci poděkovat za vstřícnost a trpělivost ThD. Luise Karczubové. V neposlední řadě děkuji všem osloveným osobám za sdělení informací, poskytnutí dokumentace a fotografií.

Velký dík patří mým rodičům za podporu po celou dobu studia, za trpělivost a neustálé povzbuzování. Díky patří mým sourozencům, kamarádům, rodičům mého manžela a hlavně mému manželovi za podporu a vytváření podmínek pro co nejlepší soustředění při psaní mé diplomové práce (Díky Prokope!).

Obsah

ÚVOD	11
1. ZHODNOCENÍ LITERATURY	13
2. METODA INTERPRETACE	16
2.1. METODA ORÁLNÍ HISTORIE	16
2.2. METODA „TEOLOGIE UMĚNÍ“ – STUPNĚ UMĚLECKÉ TVORBY PODLE M. I. RUPNIKA	18
3. KOMUNITA CENTRO ALETTI V ŘÍMĚ	24
3.1. ZAKLÁDAJÍCÍ OSOBNOSTI CENTRA ALETTI TOMÁŠ ŠPIDLÍK SJ A MARKO IVAN RUPNIK SJ	26
3.1.1. TOMÁŠ ŠPIDLÍK SJ.....	26
3.1.1.1. Špidlík a umění.....	29
3.1.2. MARKO IVAN RUPNIK SJ	32
3.1.2.1. Výtvarný projev Marka I. Rupnika	33
3.1.2.2. Rupnikův obrat k ikonografickému umění – „Slovo–obraz“	35
3.2. ATELIER LITURGICKÉHO UMĚNÍ CENTRA ALETTI V ŘÍMĚ – ATELIER DELL'ARTE.....	36
3.2.2. Práce s liturgickým prostorem.....	38
3.2.6. Technika mozaiky a její vývoj	41
3.2.7. Vlastnosti a výrazové prostředky mozaiky	42
3.2.8. Mozaika jako vyjadřující prostředek Ateliéru Centra Aletti	45
3.2.6. Formální podoba mozaik Atelieru dell'Arte	46
3.3. IKONY – INSPIRAČNÍ ZDROJ ATELIERU DELL'ARTE	48
4. VELEHRAD, BAZILIKA NANEBEVZETÍ PANNY MARIE	64
A SVATÝCH CYRILA A METODĚJE, HISTORIE A VÝZNAM MÍSTA	64
4.1. HISTORIE	64
4.2. CYRILOMETODĚJSKÁ TRADICE.....	70
4.3. VELEHRAD A TOMÁŠ ŠPIDLÍK [35]	76
5. SARKOFÁG TOMÁŠE KARDINÁLA ŠPIDLÍKA NA VELEHRADĚ	77
5.1. POPIS SARKOFÁGU	77
5.2. VZNIK SARKOFÁGU A PROČ SE NACHÁZÍ PRÁVĚ NA VELEHRADĚ.....	79
5.3. MOZAIKA NA SARKOFÁGU	82
5.3.1. Technika	82
5.3.2. Materiál.....	83
5.3.3. Barvy mozaiky	83
5.3.4. Pozadí.....	84
5.4. NÁMĚTY.....	84
5.4.1. Kristus Pantokrator.....	85
5.4.2. Východní strana mozaiky.....	87
5.4.2.1. Božská moudrost	87
5.4.2.2. Povolání.....	89
5.4.2.3. Josef Egyptský.....	90
5.4.3. Západní strana mozaiky	92
5.4.3.1. Zvěstování	92
5.4.3.2. Ukřižování.....	94
5.4.3.3. Zjevení Krista po Zmrtvýchvstání.....	97
5.4.4. Nebeský Jeruzalém – Beránek na trůnu.....	98
5.5. DALŠÍ UMĚLECKÁ DÍLA SPOJENÁ SE SARKOFÁGEM	101
5.5.1. Bronzový nápis na horním víku sarkofágu.....	101
5.5.2. Deska s nápisem umístěná za sarkofágem.....	101

5.6. ZHODNOCENÍ PLÁNŮ UMÍSTĚNÍ SARKOFÁGU A FINÁLNÍHO STAVU	103
ZÁVĚR.....	106
SEZNAM LITERATURY	108
INTERNETOVÉ ZDROJE	114
PŘÍLOHY	115
SEZNAM VYOBRAZENÍ	177

Úvod

Tato diplomová práce se zabývá poměrně nově vzniklým sarkofágem (vznik 2010–2011) kardinála Tomáše Špidlíka SJ, který se nachází v bazilice Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje na Velehradě, jehož autory jsou tvůrci z Atelieru dell'Arte Centra Aletti v Římě. Práce si klade za cíl vymežit základní historické, a především duchovní a umělecké souvislosti vzniku sarkofágu a jeho umístění právě v tomto významném poutním místě na Velehradě, jenž je spojeno se svatými Cyrilem a Metodějem.

Úvodní část je věnována přehledu literatury a metodám interpretace, které jsem v této práci použila. Další kapitola, představuje život křesťanské komunity Centro Aletti v Římě (založena 1991), a její zakládající osobnosti Tomáše kardinála Špidlíka (1919–2010), který svůj život věnoval studiu Východní spirituality, a jeho žáka, umělce Marka Ivana Rupnika SJ (*1954), který je ředitelem komunity a vede zde Atelier liturgického umění – *Atelier dell'Arte*, kde se prohlubuje vztah teologie s uměním.

Těžištěm této části je představení Špidlíkových myšlenek o umění a jeho důležitosti v církvi na příkladu ikon, které významně ovlivnily tvorbu M. I. Rupnika a celé nastavení života komunity Centra Aletti, které vytváří duchovní prostředí pro tvorbu pravého liturgického umění inspirovaného ikonopisem a principem, že obraz je roven slovu. Nastíním vývoj Rupnikova uměleckého stylu, který došel k syntéze ikonografického umění s duchem současného umění, a dále ukážu způsob práce Atelieru dell'Arte s liturgickým prostorem. V rámci této části představím také techniku mozaiky, protože se stala hlavním uměleckým druhem, se kterým tvůrci pracují.

V navazující části se věnuji právě ikonám, tradici ikonopisu a principům, které jsou jejich inspiračním zdrojem. Následující kapitola je věnována historii, a duchovním specifikům poutního místa na Velehradě, která je od počátku ideově spojena, i když byla tato idea mnohokrát přerušena, s východní misí svatých Cyrila a Metoděje a zároveň západním duchem cisterciáckého řádu. Součástí této kapitoly je část věnována otci T. Špidlíkovi a jeho vztahu k Velehradu a cyrilometodějské tradici, která se obzvláště silně rozvíjela od 19. století dodnes. Tato kapitola ukazuje, jak jedinečnost místa dokáže inspirovat a inspirovat k novým, plodným věcem. Poslední kapitola je věnována

samotnému sarkofágu, jeho popisu, genezi, ikonografii mozaiky lemující jeho obvod a problematiku umístění v prostoru baziliky.

V neposlední řadě v této práci představím i další umělecká díla spojená se sarkofágem a to: bronzový nápis na víku, jehož autorem je akademický sochař Otmar Oliva (*1952) a mozaikovou desku s mottem Tomáše Špidlíka. Cílem této kapitoly, respektive celé diplomové práce, je ukázat význam tohoto díla ve smyslu, co znamená pro ty, kteří se podíleli na jeho vzniku, jaké pouto a jaká společná idea je k vytvoření sarkofágu vedla? Co dílo sděluje, na „co“ nebo na „koho“ nás odkazuje, a čím promlouvá ke každému příchozímu člověku?

1. Zhodnocení literatury

Při psaní své práce jsem vycházela z metodických příruček a odborných článků publikovaných ve vědeckých periodikách. Velké zastoupení má duchovní literatura a publikace týkající se Východní církve, umění a spirituality. Kromě projektové dokumentace, týkající se přímo sarkofágu Tomáše kardinála Špidlíka na Velehradě, jsem zvolila sběr informací pomocí metody orální historie.

U kapitol věnujících se komunitě Centra Aletti, která působí v současné době, jsem vycházela především z oficiálních internetových stránek komunity.¹ Podklady, které jsou úzce provázány s duchovním životem komunity a jejich prací uměleckou i teologickou, jsem čerpala především z knihy Marka I. Rupnika SJ² (ředitele komunity) a Tomáše kardinála Špidlíka SJ.³ Důležitým podkladem práce se stala Rupnikova publikace *Až se stanou umění a život duchovními*,⁴ kde popisuje novou metodu „teologie umění“.

V části pojednávající o muzivní technice, jako hlavního uměleckého druhu Atelieru dell'arte Centra Aletti, jsem vycházela z článků Veroniky Vicherkové a Magdaleny Kracík Štorkánové v časopise *Zprávy památkové péče* z čísla věnovaného právě této technice a jejím charakteristickým vlastnostem.⁵ Proč se mozaika stala hlavním uměleckým druhem Atelieru dell'arte, nalezneme ve výše či níže uvedených knihách Rupnika a Špidlíka. Důvody jsou totiž provázané s teologickými úvahami.

K tématu umění východních ikon a východní církve a spirituality jsem čerpala z publikací jak teologických, tak těch, které se věnují ikonám z pohledu výtvarného umění. V prvním případě jsem čerpala z knihy T. Špidlíka *Vědy – umění – náboženství: a Ikona. Tradice Východu a Západu v dialogu, Komplementarita západní a východní teologie v pohledu Tomáše Špidlíka*.⁶ Nelze opomenout publikaci *Ikona v Ruském myšlení 20. století*,⁷ složenou z několika zásadních statí ruských filosofů a myslitelů 20. století,

¹ <https://www.centroaletti.com> vyhledáno 16. 3. 2022.

² Marko Ivan Rupnik: *L'autoritratto della Chiesa*. Frascati 2015; Marko Ivan Rupnik: *Colours of Light*. Roma 2003

³ Tomáš ŠPIDLÍK /Marko Ivan RUPNIK: *Viera vo svetle ikon*. Bratislava 2004

⁴ Marko Ivan RUPNIK: *Až se stanou umění & život duchovními (teologie umění)*. Velehrad 1997

⁵ Veronika VICHERKOVÁ /Magdalena KRACÍK ŠTORKÁNOVÁ: *Mozaika jako umělecký druh*. In: *Zprávy památkové péče III*. 2017, 187–193; Magdalena KRACÍK ŠTORKÁNOVÁ: *Glosář – terminologie muzivního umění*. In: *Zprávy památkové péče III*. 2017, 194–196

⁶ Tomáš ŠPIDLÍK: *Vědy – umění – náboženství*. Olomouc 2009; Tomáš ŠPIDLÍK: *Ikona. Tradice Východu a Západu v dialogu, Komplementarita západní a východní teologie v pohledu Tomáše Špidlíka*. Olomouc 2018

⁷ Jan Blahoslav LÁŠEK /Marina LUPTÁKOVÁ /Michal ŘOUTIL: *Ikona v ruském myšlení 20. století*. Červený Kostelec 2011

kdy docházelo k objevování umělecké hodnoty ruských středověkých ikon. Nalezneme zde např. stat' P. A. Florenského, B. A. Uspekého, S. N. Bulgakova a dalších. Dále např. publikaci *Světlo Ikon*⁸ českého kněze, znalce prostředí křesťanského Východu, Jiřího Novotného. V druhém případě jsem čerpala z knihy *Ikona – obraz neviditelného* autora Egona Sendlera.⁹ Jedná se o ucelenou monografii o malbě ikon, která se zabývá jak teologií ikon, tak vědeckým poznáním a uměleckou hodnotou. V předmětné publikaci nalezneme např. analýzu geometrických proporcí, pojednání o barvách, světle či popis techniky.

Obsah kapitol diplomové práce věnující se Velehradu, historii cisterciáckého kláštera, a cyrilometodějské tradici, jsem čerpala především z katalogu výstavy *Velehrad na křižovatkách evropských dějin*,¹⁰ který vyšel k příležitosti otevření tří stálých expozic v obnoveném poutním areálu na Velehradě. Předmětný katalog obsahuje zasvěcené studie o dějinách kláštera, cyrilometodějské tradici apod. Dále podává ucelené informace o koncepci výstav a vystavených exponátech, a především podrobná shrnutí stavebních, restaurátorských, architektonických a umělecko-historických poznatků z dokončené obnovy celého areálu na Velehradě. Dále jsem zde vycházela z článku *Velehradský ikonostas 1913*,¹¹ publikovaný v časopise Národního památkového ústavu, územního odborného pracoviště v Kroměříži, jehož autorem je Petr Hudec. Autor se věnuje historii velehradského ikonostasu a dotýká se také jeho umělecké hodnoty.

V kapitole o Špidlíkovi jsem vycházela z publikací, které vznikly v posledních letech jeho života nebo až po jeho smrti. Nejucelenější životopis Tomáše Špidlíka nalezneme v knize soupisu jeho bibliografie – *Kardinál Tomáš Špidlík – starec a teolog nerozdělené církve*,¹² který na základě archivních dokumentů sestavil Pavel Ambros SJ, z olomouckého Centra Aletti. Po Špidlíkově jmenování kardinálem, byla snaha z různých stran společnosti reflektovat jeho život a zapsat jej. Sám Špidlík si dělal přípravné poznámky k rozhovorům, které se následně staly zdrojem pro Pavla Ambrose. Poznámky otce Špidlíka jsou uloženy v archivu Centro Aletti v Římě.¹³ Poznámky sloužily primárně pro rozhovor s Janem Paulasem, který vyšel knižně v roce 2004 – *Duše Poutníka: Tomáš*

⁸ Jiří NOVOTNÝ: Světlo ikon. Velehrad 1997

⁹ Egon SENDLER: Ikona obraz neviditelného. Kostelní Vydří 2001

¹⁰ Pavel AMBROS (ed.): Velehrad na křižovatkách evropských dějin (kat. výst). Olomouc 2016

¹¹ Petr HUDEC: Velehradský ikonostas 1913, In: *Ingredere hospes XI. Časopis Národního památkového ústavu, územního odborného pracoviště v Kroměříži*, 2018, 9–23

¹² Pavel AMBROS: Kardinál Tomáš Špidlík – starec a teolog nerozdělené církve. Olomouc 2012

¹³ Tomáš ŠPIDLÍK: Autobiografie, Archivio di Centro Aletti Roma. Roma 2008

*Špidlík v rozhovoru s Janem Paulasem.*¹⁴ V samotných poznámkách kardinál Špidlík píše o svém rozpoznávání povolání ke kněžství v různých momentech svého života, které jdou reflektovat až s určitým odstupem. Různé životní události přibližuje jako stálé vedení Boží Prozřetelnosti. Vedení Boží Prozřetelností nazývá životní cestou poutníka. Ze své osobní zkušenosti a pohledu, popisuje život Tomáše Špidlíka jeho žák a duchovní syn Richard Čemus SJ v knize nazvané *Život není čas, ale setkání* z roku 2020.¹⁵

V části pojednávající přímo o sarkofágu jsem vycházela z více zdrojů. Informace o jeho vzniku a o osobách, které se na něm podílely, jsem shromažďovala především pomocí metody orální historie. Dále mi posloužily archivy těchto osob, kdy jsem mohla nahlédnout do plánů a projektové dokumentace. Primárním zdrojem se mi stala brožura Marka I. Rupnika vydaná v roce 2011 – *Sarkofág otce Tomáše Špidlíka*,¹⁶ kde autor popisuje podobu sarkofágu a vykládá teologický odkaz otce Špidlíka na příkladech jednotlivých námětů mozaiky na sarkofágu. Kromě této publikace, jsem čerpala symboliku námětů z knihy Egon Sendlera – *Ikony Krista*.¹⁷ Dále mi posloužily slovníky symbolů a ikonografie: Becker – *Slovník symbolů*,¹⁸ Lurker – *Slovník biblických obrazů a symbolů*¹⁹ a Royt – *Slovník biblické ikonografie*.²⁰

¹⁴ Tomáš ŠPIDLÍK: *Duše Poutníka: Tomáš Špidlík v rozhovoru s Janem Paulasem*. Kostelní Vydří 2004

¹⁵ Richard ČEMUS: *Život není čas, ale setkání: nové svědectví o Tomáši Špidlíkovi*. Praha 2020

¹⁶ Marko Ivan RUPNIK: *Sarkofág otce Tomáše Špidlíka*. Olomouc 2011

¹⁷ Egon SENDLER: *Ikony Krista*. Kostelní Vydří 2010

¹⁸ Udo BECKER: *Slovník symbolů*. Praha 2002

¹⁹ Manfred LURKER: *Slovník biblických obrazů a symbolů*. Praha 1999

²⁰ Jan ROYT: *Slovník biblické ikonografie*. Praha 2006

2. Metoda interpretace

2.1. Metoda orální historie

Orální historie je jedna z metod historické vědy a je součástí kvalitativního výzkumu. Jejím cílem je získat či doplnit historická fakta prostřednictvím vzpomínek pamětníků historických událostí. Orální historie je definována především jako nahrávání osobního odkazu, podaného ústní formou.²¹ Metoda zahrnuje kromě nahrávek a prepisů rozhovorů také deníky, sepsané paměti, fotografie, osobní dopisy atd.²² Hlavními pojmy, se kterými metoda pracuje, jsou *narátor* – osoba, s níž je veden rozhovor a *tazatel* – označení pro pracovníka, který provádí výzkum.

Velký přínos této metody vidím v tom, že více než o samotných krocích a rozhodnutích konaných v čase, sděluje tato metoda i jejich význam. To ovšem neznamená, že by postrádala faktickou platnost. Ba naopak, tato metoda vynáší na světlo neznámé informace a dává možnost podívat se na historická fakta z pohledu těch, kteří měli možnost dotyčné události osobně prožít. Žádná sdělení získaná touto metodou nejsou tedy chybná.

Je možné namítnout, že zde hraje velkou roli subjektivita mluvčího.²³ Ta primárně ukazuje, jak na konkrétního mluvčího dané události působily; jak je vnímal; co pro něj znamenaly, a co si myslí nyní. Narátor má možnost do historických událostí vložit svůj prožitek či emoci. Při použití metody orální historie bychom měli počítat s tím, že ačkoli se jedná o cenné zachycení jedinečných informací, vzpomínky a dojmy aktérů se mohou lišit nebo si dokonce odporovat, nicméně i to je součástí této metody.

Poněvadž se tato práce týká uměleckého díla, jehož autoři a osoby spjaté s jeho vznikem stále žijí, metodu jsem uplatnila hlavně v kapitole věnované přímo sarkofágu Tomáše kardinála Špidlíka. Z důvodů nedostatečného množství informací a dokumentace, věnující se vzniku sarkofágu, bylo využití této metody velmi vhodné.

Jelikož mě zajímalo, jak probíhaly prvotní plány a záměry a následně průběh práce na sarkofágu, zkontaktovala jsem osoby, které se na vzniku sarkofágu podílely. Tématy rozhovorů byl vztah k osobnosti Tomáše Špidlíka, okolnosti vzniku sarkofágu, jak probíhala komunikace mezi subjekty a jejich úkoly v této záležitosti. Tyto informace

²¹ RELEIGH 2005, 21.

²² JADRŇÁ 2010, 11.

²³ PORTELLI 2020, 68–69.

považuji za velmi cenné, neboť doposud nebyly nikde zaznamenány ani shromážděny. Na základě shromážděných informací a jejich analýzy jsem následně vytvořila obraz svého výzkumu. Jsem si vědoma toho, že nejde o dokonalý a finální obraz situace, protože zde hraje roli čas, nedokonalá lidská paměť a subjektivní vnímání. O to více jsem považovala za důležité výzkum metodou orální historie uskutečnit, aby byly doplněny informace a uchovaly se i osobní výpovědi.

Hlavním kritériem pro výběr kontaktovaných osob – narátorů bylo např. jejich duchovní sepjetí s otcem Špidlíkem (tzn., žili s ním v jedné komunitě – v Centru Aletti v Římě či v Olomouci). Dále to jsou umělci a řemeslníci, kteří se podíleli na vytvoření sarkofágu, mozaik a písma, osoby duchovní správy arcibiskupství olomouckého, v místě uložení sarkofágu, tedy na Velehradě a pracovníci památkové péče. Velkou výhodou pro mě bylo, že většinu kontaktovaných osob jsem znala osobně, bylo tedy pro mě jednodušší být s nimi v kontaktu. Kontakty na další osoby, které jsem předtím osobně neznala, jsem následně získala přes primárně oslovené.

Jako první jsem oslovila Marka I. Rupnika SJ – ředitele římského Centra Aletti a autora mozaik a p. Petra Přádka SJ, který v době vzniku sarkofágu působil na Velehradě jako farář. Dále jsem kontaktovala členy olomouckého Centra Aletti, konkrétně ředitele Pavla Ambrose SJ a sestru Luisu Karczubovou. Později jsem oslovila sochaře Otmara Olivu, olomouckého arcibiskupa Jana Graubnera, architekta Františka Zajíčka, kamenosochaře Petra Nováka, památkářku a historičku Janu Spathovou a p. Františka Hylmara, který byl v období vzniku sarkofágu provinciálem Tovaryšstva Ježíšova.

Oslovené osoby mi daly svůj informovaný souhlas, jsou tedy srozuměny s použitím informací, které mi poskytly a není nutné jejich jména a výroky anonymizovat. Navíc se jedná o osoby, které se podílely na vzniku sarkofágu a jsou tedy přirozeně součástí historické události, které se tato diplomová práce věnuje.

2.2. Metoda „Teologie umění“ – Stupně umělecké tvorby podle M. I. Rupnika

Metodu „teologie umění“ v této práci uvádím, protože je velmi důležitá pro pochopení celého poslání nejen Atelieru dell'arte, ale také celé komunity Centra Aletti. Marko Rupnik SJ i jeho učitel Tomáš Špidlík SJ, se totiž od samého počátku vzniku komunity (1991), živě zabývali otázkou vztahu umění a teologie, a to primárně jak s tímto vztahem pracovat v církvi a v liturgickém prostoru v současné době tak, aby nešlo o seberealizaci umělce, ale aby to byl Kristus a Duch svatý, kdo zde promlouvá. Rupnik ve své publikaci *Až se stanou umění a život duchovními*, kde se věnuje nové metodě „teologie umění“ píše: „Naší snahou nemá být obraz vytvořit, ale objevit, najít, rozpoznat. Naše tvořivost je v tom, že zachytíme obraz, který se nám zjevuje. Je to opravdová tvorba, protože tak se tvoří, uskutečňuje a vyjadřuje ten, komu se obraz zjevuje.“²⁴ Jeho snahou je tak znovu propojit umění a náboženství a to tak, že v umělecké tvorbě, hledá inspiraci pro jiný způsob formy teologie.

Stručné vystihnutí toho, oč v teologii umění jde, nalezneme ve slovech samotného Marka Rupnika: „Zajímá mě umělecká tvorba, která je pomůckou k tomu, aby vznikla teologická metoda.“²⁵ Nejde o vytvoření absolutní teologické metody, ale o hledání společných intuic, které inspiruje jak umělecká tvorba, tak teologie. Níže se pokusím sledovat Rupnikovy myšlenky o metodě „teologie umění“, sledované podle stupňů umělecké tvůrčí činnosti.

V neposlední řadě je nutné uvést, že když Rupnik mluví o umělci, či umělcích, má na mysli teology, filozofy, respektive všechny, kteří se vydali na cestu hledání pravdy. Umělec je tedy dle Rupnika symbolem pro všechny „hledáče“.

1. Oslovení

Východiskem je přitažlivost. Umělec se cítí osloven a přitahován. Není to ale přitažlivost idealistická či smyslová. Spíše je blízká povolání a výzvě. Nejde o povinnost splnit nějaký rozkaz. Je to oslnivá výzva k objevu a poznání. Umělec si ji nevolí, ale odpovídá na povolání a dává se do služby díla. Jeho hlavním životním cílem je věrné sledování této přitažlivosti. Jde za hlasem, rozmlouvá s ním a slouží mu. Je si vědom, že umění není jeho vynálezem. Je přitažlivostí nejdříve osloven, sám být umělcem spíš

²⁴ RUPNIK 1997, 18.

²⁵ tamtéž 1997, 11.

nechtěl. Je-li umělec pravým služebníkem, nehledá seberealizaci a nemá jednostrannou touhu potvrdit sám sebe. Ba naopak je veden na cestu rozmluvy a vztahů, a to konkrétně tam, kde se může osoba uskutečnit jako Boží obraz, jako výraz lásky, tvořící ve společenství.²⁶

2. Výstup (pronikání k podstatě věci ilustrováno výstupem na horu a sestupem).

Jedná se o fázi pronikání pod povrch, do hloubky. Umělec je v rozhovoru a sleduje linii povolání. Proniká k podstatě věci do hloubky skutečnosti. Umělec je však pokoušen zdánlivou libovostí, že poznává. Zažívá silné emoce a dojmy. Zde hrozí nebezpečí tzv. „nižšího poznání“, kdy se umělec zastaví a poznání se stane klamným.

Nemá-li umělec pokoru, aby se dal vést, nachází se ve fázi velkých omylů. Ukončí výstup a vrátí se nazpět. To, co viděl, zažil a poznal, předloží jiným. Jsou to však jen subjektivní dojmy a fantazie, na sílu uchycené v nějaké přísné metodě, která zaručuje objektivitu. Jde jen o několik popisných poznatků, které neříkají nic opravdového o obsahu, který je poznáván. Chybí jakýkoliv náznak prvku, který by oslovoval, oživoval, vedl dál. Sám umělec cítí, že to, co říká, je neplodné a o to víc se snaží vědecky obhajovat své dílo. Vše záleží na vnějších důkazech, protože uvnitř si je vědom své slabosti a vzdálenosti od tajemství. „Slabost v pravdě má nahradit síla výrazů a důkazů.“²⁷ Setká se s neporozuměním od lidí a utěšuje se tím, že jeho dílo je pro „elitu“, pro ty, kteří pracují v daném oboru.

Sestup, návrat, má dvojí vyústění. V prvním případě jsou nepochopení umělci a druhém jsou ti, kteří podlehnou proudu módy, trendů, a potřeby být „in“.²⁸ „Může se stát, že když se některým nabídnou ideje vypracované na prvních krocích vzestupu, jsou nadšeni. Odpovídají totiž jejich přání. Ale brzy začnou nudit, nic už neříkají. Opustí je a žádají nové. V tom je právě klíč k pochopení, proč jsou lidé věčně nespokojeni s formálními novotami. Dokazuje to i skutečnost, charakteristická pro moderní dobu: každý umělec chce být jedinečným, originálním.“²⁹ Tito lidé nemají úzký vztah k životnímu obsahu. Jsou sice přitahováni, ale pouze na povrchu, kde se nachází síla extravagantní novoty.

²⁶ RUPNIK 1997, 35. Rupnik dodává, že je dnes těžké přijmout toto tvrzení ve světě, který reaguje na předešlou dobu normalismu a ubíjení osobní iniciativy. Sebeuplatnění a svoboda tvorby se jeví jako lákavá změna a poslušnost je vnímána jako neosobní asketismus.

²⁷ tamtéž 1997, 39.

²⁸ KAŠPAROVÁ 2011, 96.

²⁹ RUPNIK 1997, 38.

Aby šel poznávající dál, musí být inspirován láskou a jít cestou vztahů. Projde touto fází v úctě a pokoře, která je ctností, jenž otevírá bránu a uvádí do reality „skutečnější“ (*realiora*).³⁰

3. Skutečnější (*realiora*)

K bráně skutečnému přichází umělec, který je pokorný, kráčejíci kupředu s láskou, který respektuje druhého. Právě poznání, nalezení skutečnějšího, se stane „přístupným jenom tehdy, když se uvnitř předmětů, věcí, otevře prostor, rozměr, v němž má místo „Podnět“, Pán života“,³¹ který jediný oživuje. Poznávat „skutečnější“, znamená poznávat vnitřní, živoucí vztahy mezi vším navzájem. Z poznání analytického a praktického, se dojde k syntetickému, které pak vede k poznání posvátnému. Poznání, je přetvářející síla. Přetváření láskou osvobozuje vztahy. Je to místo „vztahu mezi věčným a časným, božským a hmotným, osobním a neosobním.“³²

4. Nestvořená a stvořená moudrost (*Sofia*)

Ruský filosof Sergej Nikolajevič Bulgakov rozlišuje dvojí Boží moudrost, nestvořenou a stvořenou, což je klíček pro pochopení tajemství stvoření. Nestvořená moudrost je Boží moudrost, chápaná jako stálá osobní přítomnost Ducha.³³ Je to Bůh ve své jedné podstatě tří osob. „Jednota Boží přirozenosti se od věčnosti zjevuje jako Boží Moudrost, pravda v kráse, ideální a skutečný život Boží, Boží svět.“³⁴ Není osobou, ale je to podstata osob v Trojici. Stvořená Boží moudrost také není osobou, ale je to „zvláštní forma Moudrosti Boží, její zjevení“ a ta je obsažena ve stvoření.

Jiný ruský filosof Vladimir Solovjov rozlišuje ještě jednu Moudrost, a to „Paměť“, ve které je uchováno všechno, co vyšlo z rukou Stvořitele při stvoření. Nazval ji „strážným andělem stvoření.“³⁵ Rupnik dává důraz na kategorii paměti, protože je podle něj, spolu s kategorií lásky, zanedbána. Přitom je pro naši dobu velmi aktuální.³⁶

³⁰ RUPNIK 1997, 37.

³¹ tamtéž 1997, 39.

³² tamtéž 1997, 43.

³³ AMBROS 2012, 69.

³⁴ RUPNIK 1997, 43.

³⁵ tamtéž 1997, 49.

³⁶ tamtéž 1997, 49.

5. Věčnost a čas

„Z jednoty Sofie ve dvou formách plyne, že je svět současně stvořený i nestvořený, a že patří svým bytím do oblasti časnosti i do věčnosti, kde má základ.“³⁷

6. Kenosis lásky

Bůh, kterého definujeme jako lásku, se uskutečnil mimo sebe tzv. *kenosis*, sestup jeho vlastního bytí, vyprázdnění se ve stvoření. Z toho plyne, že jediná realita, která může tvořit, je láska. Podmínkou tvoření je vnitřní svoboda, která k lásce patří. Boží láska je klíčem k pochopení tvorů. „Svět poznáváme, sledujeme-li stopy lásky. Ta totiž udává směr vývoji světa a je v něm jakoby vpečetěna. Kdo tuto pečeť nezná, kdo ignoruje tuto vnitřní logiku lásky, nepochopí vývoj zosobňování světa. Ignorováním lásky si uzavíráme cestu k pochopení světa, vidíme ho jako lživou realitu. To, co o světě víme, co studujeme, zařadíme jenom do jakéhosi organického systému. Takové vědomosti jsou však částečné. Tím pak nakonec poškozují stvoření i stvořené.“³⁸

Jestliže se umělec pohybuje v oblasti lásky a poznává Boží moudrost ve stvoření, buduje pravé poznání, které je oproštěno od zbytečných spekulací a nezná nic jiného než život.

7. Na prazích

Umělec pronikne všechny kroky. Poznatky formální a praktické se stanou osobním životním poznáním. Umělec překračuje prahy věcí a událostí, které upadají v zapomnění smrti, a vstupuje do oblasti, kde je všechno stvořené ve spojení se Stvořitelem. Moudrostí je přiveden k osobní lásce. Je přitahován Moudrostí tvorů, skrze kterou objevuje základy veškerého bytí v Boží Moudrosti.³⁹ Moudrost a láska umělce chrání od zbytečných spekulací a pochybností.

8. Forma formans

Je to nejdůležitější fáze, kdy umělec skrze Moudrost, vstupuje do dialogu (vztahu) a poznává absolutní pravdu, že Bůh je osoba a láska. Vstupuje na území lásky tím, že se dává milovat. Silou lásky umělec dokáže vyjít ze sebe a všechnu svou energii obrátí k tomu, kým byl přitahován. Na vrcholu poznání uzná existenci druhého a je schopen říct: „Ty jsi“, zakouší poznání Slovo – obraz v Kristu. „Absolutně duchovní obraz Slovo –

³⁷ RUPNIK 1997, 47.

³⁸ tamtéž 1997, 48.

³⁹ tamtéž 1997, 49.

Syn se zjevuje ve vtělení. Tím se zařazuje do dějin, vstupuje do lidského světa, dá se vsadit do událostí, do kultury.⁴⁰

Umělec je na vrcholu poznání zcela proniknut *formou formans*. Uzná objektivitu „skutečnějšího“, tj. života samého, který je sdílení lásky ke všemu stvoření. I zde hrozí pokušení myslet si, že lze přenést do světa *formu formans* jako *forma formata*, která by byla kopií vyšší ideje. Pokušení unikne pravý umělec, který bezpodmínečně uzná druhého a tímto projevem lásky uzná jeho hodnotu a zbaví se vědomí o své absolutní hodnotě. „Tak uskuteční sám sebe, svou vlastní pravdu bytosti stvořené k tomu, aby byla obrazem lásky.“⁴¹

Forma formans není jakýsi ideální vzor, ale je to souhrn duchovních dějin, život prožívaný v celku i v jednotlivostech. „V sestupu, který následuje, tj. v procesu uměleckého tvoření, umělec nemá, co by ukládal, co by reprodukoval. Nečeká ho už jiný úkol, než aby zrodil to,⁴² co počal na vrcholu. Vstoupil do dějin, oživil paměť, změnil svou mentalitu. To, co vytváří, bude účast na těle Kristově, na jeho utrpení, na dovršení jeho obrazu v dějinách duchovního vývoje světa.“⁴³

Když se umělec nechá prostoupit Moudrostí, *Forma formans*, nalezne jazyk symbolů, které v sobě nesou zárodek jednoty světa pozemského a vyššího, kosmického a věčného, lidského a božského.⁴⁴

9. Církevní ráz poznání

Umělec prožívá poznání *formy formans*, prožívá skutečnost druhého a je spojen s láskou, která vše objímá. Poznává ostatní, protože zná Krista, který vše přivádí k jednotě. Proto v něm, v živém srdci, ve Slovu – obrazu, člověk zachytí spojení všech se všemi.⁴⁵ Pravý genius se ukáže tak, že dovede detaily nejen analyzovat, ale dokáže je vidět i v celku. Toto je charakter církevního smýšlení, protože se počítá s druhými.

⁴⁰ RUPNIK 1997, 51–52.

⁴¹ tamtéž 1997, 54.

⁴² „... pomáhá k tomu, aby stvoření a události se staly znamením lásky.“ tamtéž 1997, 59.

⁴³ tamtéž 1997, 54.

⁴⁴ RUPNIK 1994, 144.

⁴⁵ RUPNIK 1997, 57.

Marko Rupnik takto popisuje svou metodu „teologie umění“. Zamýšlí se nad procesem uměleckého tvoření, který je vlastně dodnes aplikován ve východní tradici ikonopisu, kde nejde o výtvarnou seberealizaci či vyjádření zbožného rozjímání umělce, ale o vyjádření pravd víry, pomocí výtvarných prostředků.⁴⁶ Rupnik jako teolog a umělec k této jiné metodě přichází svou praxí jak v teologii a pastoraci, tak i v umělecké tvorbě, do které přijal právě východní tradici ikonopisectví. V tomto směru také vede Atelier dell'Arte, Centra Aletti v Římě.

⁴⁶ KAŠPAROVÁ 2011, 97.

3. Komunita Centro Aletti v Římě

Centrum Aletti v Římě vzniklo v roce 1991 na přání papeže Jana Pavla II.⁴⁷ a generálního představeného řádu Tovaryšstva Ježíšova, kterým v té době byl Peter Hans Kolvenbach.⁴⁸ Bylo založeno Jezuity jako součást Východního Institutu v Římě (*Pontificio Istituto Orientale*). Hlavní osobnosti u založení byli Tomáš Špidlík SJ a jeho žák Marko Ivan Rupnik SJ. Nechtěli vytvořit školu, ale komunitu – místo, kde se bude společně žít. Lidé, kteří přijdou, tak naleznou církev ve smyslu otcovském a eucharistickém. Činnost jezuitů Centra byla založena na pevných základech spirituality porozumění, důvěry a vytvořila tak příležitosti přátelských setkání, výměny názorů a prohloubení mezilidských vztahů Východní a Západní církve. Cílem bylo vytvořit centrum výzkumu a studia založeného na setkávání mezi lidmi, kulturami a církvemi. „Když se setkáme, něco se stane a už nejsme stejní, jako jsme byli.“⁴⁹ říká Marko Rupnik. Žijí zde lidé ve společenství zahrnující jezuity, kněze, laiky a ženy zasvěcené Bohu, kteří se snaží objevit církevní tradici, která byla zpřetrhána ideologiemi. Rupnik dodává: „Budeme vykopávat bohatství víry (ztracenou tradici) východu a západu a vyneseme to na světlo, protože jde o to nabídnout to lidem.“

Většina členů jsou odborníky v oblasti křesťanského východu, jsou aktivní na akademické půdě a přednášejí na univerzitách v Římě. Společně hledají hlubší společenství mezi církvemi a studují „dopad mezi křesťanskou vírou a kulturní dynamikou naší doby s přihlédnutím ke křesťanské tradici Východu a Západu, aby mohla společně vyznávat živého Krista.“⁵⁰

⁴⁷ Jan Pavel II, Vlastní jméno Karol Wojtyła (18. 5. 1920 Wadowice, Polsko - 2. dubna 2005 Vatikán). Papežem zvolen roku 1978, 264. v pořadí. Historicky první papež ze Slovanského národa. Jeho pontifikát se vyznačoval velkým úsilím o jednotu a mír. Uvědomoval si, že Evropa je oslabená ideologiemi a komunismem.

⁴⁸ Peter Hans Kolvenbach (30. listopadu 1928, Drueten, Nizozemsko - 26. listopadu, 2016 Bejrút, Libanon) Své dětství strávil v Nizozemí v době německé okupace. Do Tovaryšstva Ježíšova vstoupil v roce 1848. V roce 1958 byl poslán do Bejrútu, kde se věnoval studiu arabštiny a arménštiny. V roce 1961 byl vysvěcen na kněze v arménské katolické církvi. Dále se věnoval studiu filosofie a lingvistiky v Bejrútu a Paříži. Roku 1974 byl jmenován představeným jezuitské viceprovincie Blízkého východu. V letech 1981-1983 působil jako rektor Papežského orientálního institutu v Římě a byl aktivní v oblasti ekumenismu. Roku 1983 byl zvolen jako 39. generální představený Tovaryšstva a jako první představený patřící k východnímu katolickému ritu (arménský ritus). Ve svém působení dával důraz na spolupráci laiků s jezuitami působícími ve světě. V roce 2006 dne 2. února rezignoval na svou funkci, kterou před svoláním generální kongregace řádu přednesl papeži Benediktu XVI. Představený Tovaryšstva je podle řádových konstitucí volen doživotně. Kolvenbach poté pracoval na univerzitě sv. Josefa v Bejrútu a 26. listopadu 2016 zemřel. <http://www.jesuit.cz/osobnost.php?id=44> vyhledáno 6. 4. 2021.

⁴⁹ RUPNIK 2003, 277.

⁵⁰ (srov. <https://www.centroaletti.com/il-centro/>) vyhledáno 7. 4. 2021.

Centro Aletti se nachází v ulici Via Paolina napojující se na Piazza dell'Esquilino, kde se nachází významná bazilika Santa Maria Maggiore (bazilika Panny Marie Větší nebo také bazilika Panny Marie Sněžné). Nachází se v secesním domě z konce 19. století, který Jezuitům darovala Anna Maria Gruenhut Bartoletti Aletti, s přáním, aby zde bylo vytvořeno místo pro uskutečňování setkání mezi Východem a Západem na vyšší úrovni.⁵¹ Od června roku 2019 je Centro Aletti veřejným sdružením věřících spojený s římskou diecézí.⁵²

Je otevřeno pro vědce a umělce ze střední a východní Evropy, aby se zde mohli setkat s křesťany západní církve. Při inauguraci kaple Centra Aletti v roce 1993 svatý otec Jan Pavel II. řekl: „vidíme, že společný život, poznávání a členění společným pohledům, je královskou cestou při hledání hlubšího společenství mezi církvemi.“⁵³

Způsob prožívání duchovního života komunity Centra Aletti se blíží východnímu způsobu, kde je důležité vnímání a prožívání života uvnitř Kristova mystického těla. Je dáána důležitost tajemství, posvátnosti, liturgii, symbolické mluvě, která se odráží v jejich umělecké tvorbě. Posláním centra je zdravá komunitní atmosféra, která svým vnitřním životem odráží život církve. Spirituální souznění umožňuje zázemí a hluboký klid, který je důležitý pro každodenní kreativitu, odbornou reflexi a myšlení. Ty totiž nikdy nejsou odděleny od života.

Římské Centro Aletti je aktivní také ve vydavatelské oblasti. Součástí je vydavatelství Lípa,⁵⁴ které se soustředí na literaturu přibližující lidem aktuálnost Východní spirituality a umění. Snaží se o tvorbu čtivých a praktičtějších publikací, než jsou strohé, vědecké knihy, určených pro specialisty, vydávané Východním Institutem.⁵⁵

⁵¹ ŠPIDLÍK 2004, 144.

⁵² (srov. <https://www.centroaletti.com/il-centro/>) vyhledáno 7. 4. 2021.

⁵³ (<https://www.centroaletti.com/il-centro/>) vyhledáno 7. 4. 2021.

⁵⁴ Lípa je strom Slovanů. ŠPIDLÍK 2004, 147.

⁵⁵ ŠPIDLÍK 2004, 147.

3.1. Zakládající osobnosti Centra Aletti Tomáš Špidlík SJ a Marko Ivan Rupnik SJ

3. 1. 1. Tomáš Špidlík SJ

Tomáš Špidlík byl kněz, jezuita a kardinál. Narodil se 19. prosince 1919 v Boskovicích na Moravě. V roce 1938 odmaturoval na místním gymnáziu a poté odešel do Brna, kde studoval latinu a českou literaturu na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity. Když byly v roce 1939 nacisty uzavřeny vysoké školy, odešel do Benešova u Prahy. Zde vstoupil do noviciátu Tovaryšstva Ježíšova. Noviciát v Benešově také brzy obsadili nacisté. Proto musel odejít do noviciátu Tovaryšstva na Velehrad, kde se zaměřil na studium filozofie. Na Velehrad přišel roku 1942 a dne 24. září téhož roku složil řeholní sliby. V roce 1946 byl poslán do Maastrichtu (Holandsko), aby zde studoval teologii. V Maastrichtu byl roku 1949 vysvěcen na kněze. Špidlík dále studoval ve Florencii v letech 1951–1953, a pak v Římě na Východním Institutu (Pontificio Istituto Orientale). Vzhledem ke složité politické situaci v Československu se nemohl vrátit do vlasti, a proto zůstal v Římě, kde od roku 1951 působil ve Vatikánském rozhlasu a jako spirituál (1951–1989) na československé koleji Nepomucenum.⁵⁶ V roce 1955 obhájil svou doktorskou práci zaměřenou na ruskou spiritualitu (*Josef Volokolamský, Kapitola z Ruské spirituality*). Poté přednášel na Východním institutu a na univerzitě Gregoriana v Římě a zaměřoval se na východní spiritualitu, hlavně slovanskou. Roku 1961 byl jmenován profesorem a v průběhu let byl zván k přednášení na mnoho míst po světě. Roku 1991 stál při vzniku římského Centra Aletti, kde žil a pracoval s ostatními členy komunity. Pobočka Centra Aletti vznikla roku 1996 také v Olomouci. Součástí je vydavatelství Refugium, které se od svého založení věnuje kompletnímu vydávání Špidlíkových děl.

Dne 21. října 2003 byl otec Špidlík jmenován papežem Janem Pavlem II kardinálem.⁵⁷ Jmenování bylo především církevním potvrzením a oceněním ze strany papeže za jeho životní práci věnovanou studiu východní spirituality.⁵⁸

⁵⁶ HANUŠ 2005, 150–151.

⁵⁷ Špidlík požádal Svatého otce o dispens, aby nemusel být, jak to vyžaduje kanonické právo uspořádání kolegia kardinálů, svěcen na biskupa, ale aby mohl zůstat knězem. Svůj krok odůvodňoval prakticky: „s biskupským svěcením, jsou spojeny nesčetné liturgické funkce, které by nejen byly pro otce Špidlíka obtížné z hlediska jeho zdravotního stavu, ale i nutnosti přijmout závazky, které by se mohly stát, a jak zkušenost ukazuje, stávají překážkou při hledání onoho všeobecnějšího dobra, které je pro jezuitskou apoštolskou spiritualitu přeznačené.“ AMBROS 2012, 85.

⁵⁸ Špidlíkovu jmenování kardinálem přijali kladně také na Východě. Konstantinopolský patriarcha prohlásil, že je také jejich kardinálem. <https://www.youtube.com/watch?v=JJNHa1AL6co> vyhledáno 10. 2. 2022.

Tomáš Špidlík zemřel doma, v Centru Aletti v Římě, obklopen svými blízkými dne 16. dubna 2010 kolem deváté hodiny večer. Dne 20. dubna 2010 se konal jeho pohřeb v Bazilice sv. Petra, kterou sloužil papež Benedikt XVI. Poté byly jeho ostatky v intenci olomouckého Centra Aletti převezeny do Olomouce, kde byly uloženy v dómu sv. Václava v Loretánské kapli (původní zasvěcení sv. Cyrilu a Metodějovi).⁵⁹ Tělo pak bylo převezeno na Velehrad a dne 30. dubna se v bazilice konal pohřební obřad. Poté byla rakev dočasně uložena v Královské kapli.⁶⁰ Až dne 6. června 2010 byly při liturgii přeneseny ostatky na své definitivní místo, do presbytáře baziliky za hlavní oltář (v současné době sloužící jako svatostánek), kde byly uloženy do připraveného bílého sarkofágu, zatím ještě bez mozaik.⁶¹ Při uložení byli přítomní členové olomouckého a římského Centra Aletti a další blízcí přátelé.

Špidlík byl světově uznávaný jako znalec východní spirituality a proslulý svým úsilím o syntézu tradice Západu a Východu. Svůj život zasvětil badatelskému úsilí a praktické službě pro jednotu křesťanů. Přes široký teologický a duchovní záběr byl prostý a pokorný kněz.⁶² Z jeho životopisu je patrné, že prožíval těžká období, různé zvraty a do života mu byly kladeny překážky. Jeho charakteristikou byl vždy pozitivní přístup k životu a dokonce i neblahé politické události 2. světové války a komunistického režimu pokládal za vedení Boží prozřetelnosti. To, že se stal jezuitou, podle něj zapříčinil Hitler, který nechal zavřít české vysoké školy a tak vstoupil do noviciátu u Jezuitů, kde se mohl dále vzdělávat. „Díky“ komunistickému režimu se nemohl vrátit do své vlasti a mohl tak neomezeně ve světě rozvíjet své dary a schopnosti narozdíl od bratrů jezuitů v Československu, kteří byli omezováni a likvidováni. Objevení a přijetí Boží prozřetelnosti jako osobní a specifické milosti, která se rozvíjela v jeho působení jako starce a teologa, se stala základem pro jeho duchovní plodnost, všestrannost a mnohotvárnou duchovní tvořivost. Stala se východiskem jeho uvažování, žertování a kritického myšlení.

Velký vliv na jeho nasměrování mělo studium na Velehradě, kde má na našem území východní spiritualita z hlediska tradice své kořeny. Zde se zrodilo jeho zapálení pro jednotu Východní a Západní církve a cyrilometodějskou tradici.

⁵⁹ BUKOVSKÝ 2000, 147.

⁶⁰ V této kapli se nachází sarkofág olomouckého arcibiskupa Antonína Cyrila Stojana.

⁶¹ Liturgii předsedal olomoucký arcibiskup Jan Graubner. <https://www.cirkev.cz/archiv/100616-telo-kardinala-spidlíka-ulozeno-do-sarkofagu> vyhledáno 10. 2. 2022.

⁶² VLK 2010, 9.

Tímto směrem Špidlík pokračoval také v Římě, kde se vzdělával na Východním Institutu a po získání doktorátu zde přednášel. Dále přednášel po celém světě na různých univerzitách a tím bohatství východní tradice, ve smyslu jednotné evropské spirituality, předával dál. Špidlíkovo zaměření a působení mělo a má velký význam pro soudobé papeže a jejich snahu o ekumenismus, o přiblížení se pravoslavnému světu a dialog s ním.⁶³ Miloslav kardinál Vlk ve sborníku k počtě kardinála Tomáše Špidlíka píše: „Ani kdybychom shromáždili všechna domácí i zahraniční vyznamenání, čestné doktoráty, jmenování, ceny a uznání a vyvěsili je v nějakém muzeu, ani to by – zdá se mi – nevyjádřilo a nevytáhlo velikost životního díla kardinála Špidlíka.”⁶⁴

Špidlíkovo specifikum bylo, že jako profesor teologie nezůstával jen v přednáškových sálech a v profesorském prostředí, ale přijímal pozvání do různých skupin věřících „kteří s otevřeným srdcem čekali na teologii přetavenou do duchovní stravy, kterou se sytí srdce i duše pro každodenní hluboký život s Bohem.”⁶⁵ Působil téměř čtyřicet let jako spirituál na papežské koleji Nepomucenum v Římě a stal se tak duchovním otcem mnoha mladých kněží. Podobně působil jako spolupracovník s Radiem Vatican. Jeho promluvy byly pravidelně vysílány a překládány do řady cizích jazyků. Pravdy, které předával, dokázal sdělovat v osobní, konkrétní a živé formě, a i nejsložitější teologické otázky dokázal přirozeně zasadit do obyčejného života.

3. 1. 1. 1. „Teolog nerozdělené církve“

Teologem nerozdělené církve nazval Špidlíka rumunský metropolita Daniel a současný patriarcha rumunské pravoslavné církve.⁶⁶ Špidlík měl nerozdělené srdce, ze kterého se rodila jeho životní vize, náboženská zkušenost, teologická metoda, základní témata jeho teologické práce i kultivovaný kritický vhled. Kladl velký důraz na vnímání celku, a ne na soustředění se na jeden detail vedle druhého. „Vše co je rozdrobeno, rozděleno, izolováno, má vždy co do činění s hříchem, a vše, co se týká společenství, jednoty, má co do činění s vykoupením.”⁶⁷

⁶³ VLK 2010, 10.

⁶⁴ tamtéž 2010, 9.

⁶⁵ tamtéž 2010, 10.

⁶⁶ AMBROS 2012, 81.

⁶⁷ tamtéž 2012, 26.

Pilířem Špidlíkovy teologické vize je život v Duchu: „princip poznání – láska; studium – iniciace duchovní paměti; dialog s konkrétním člověkem – neodmyslitelné kritérium a jeho kontext, totiž stále živé tělo Kristovo, kterým je jeho církev.”⁶⁸ Dalším pilířem teologie a spirituality je důležitost osoby. Protože osoba je živá a jen v ní se mohou spojit protiklady. V konkrétních osobách a vztazích se mohou organicky sbíhat křesťanský Východ a Západ a navzájem se obdarovávat. Církev je živým tělem Kristovým, je společenstvím, a proto byl pro něj neodmyslitelný dialog s konkrétními osobami, jak s křesťany katolíky, tak s křesťany jiného vyznání, dokonce i s nevěřícími.

Z toho vychází jeho osobní přátelství a uplatňování duchovního otcovství u mnoha lidí. Ve východní církvi se pro duchovního otce, jako toho, který zná srdce lidí, zná Boha a staví se mezi ně, dokud každý člověk nepozná, že pravý otec je Bůh a dokud každý nenalezne v sobě samém život v Bohu, který tvoří, užívá výraz *starec*.^{69 70}

3. 1. 1. 2. Špidlík a umění

Špidlík se věnoval teoreticky také výtvarnému umění. Je to oblast lidské činnosti, která je přirozená a tím koresponduje se Špidlíkovou teologií a spiritualitou, bytostně spojenou s životem.⁷¹ Svě zalíbení v umění pěstoval již od svých studentských let, kdy se pro svou lásku k poezii rozhodl studovat literaturu. Naučil se vnímat jinotaje a symboly v literární tvorbě a vžívat se do osobních postojů autorů. Během svého působení ve Florencii začal vnímat viditelnou krásu umění. V Římě pak skrze svůj zájem o východní církev pochopil, co její autoři myslí těmito slovy: „Nedokazuj pravost víry hlavou, vstup do chrámu a hled’!“⁷² Na základě poznání tohoto principu Východu, uspořádal na Východním institutu, a pak také na univerzitě Gregoriana, kurz s názvem *Teologie a principy duchovního života, jak jsou podány na ikonách*.⁷³

⁶⁸ BENEDIKT XVI 2010, 17, in: Velehrad – Řím, Modlil se tváří k východu.

⁶⁹ Titul *starec* (staroslověnština) se stal synonymem pro označení *abbas*–duchovní otec. Tento termín přešel ze staroslověnštiny do dalších moderních jazyků, protože ruští starci se velmi proslavili. Česky–starec; starectví AMBROS 2011, 337.

⁷⁰ Důvodem, proč jej lidé, nejdříve v soukromí, později i veřejně, začali nazývat starcem, nebylo nějakým laciným klíší, nebo uhlazenou formulkou vůči starému muži. Důvodem se stala stoupající důvěra a jeho schopnost vidět, číst a následně dávat odpovědi na otázky. AMBROS 2012, 30.

⁷¹ VLK 2010, 11.

⁷² ŠPIDLÍK 2004, 136.

⁷³ ŠPIDLÍK 2004, 142; jeden z těchto kurzů navštěvoval i Marko Ivan Rupnik, který se jeho vlivem obrátil k figurativnímu stylu ikon a k pochopení jejich ducha.

Vnímal velký význam umění a obrazů v církvi. Ve změní obrazů, které jsou dnes všude kolem nás, je těžké pochopit, co sdělují. Lidé neumí číst symboly v umění a samotní umělci jen zřídka ve svých obrazech vyjadřují duchovní věci. Každý umělec má svůj vlastní jazyk, a i když se snaží upřímně vyjádřit duchovní pravdy, nenajdou už schopné „čtenáře“, kteří by rozuměli jejich řeči.⁷⁴ Je proto potřeba, aby se víra znovu inkulturovala do umění. Spojení teologie a umění objevil ve spiritualitě Východu, kde liturgické umění stojí na principu, že obraz je roven slovu. Duchovní život je vyjádřen tradičním uměleckým jazykem, kterému lidé rozumí, protože se jím mluví po staletí. Vnímal, že je to moment, který Západní církvi chybí a snažil se o přenesení tohoto východního principu i na Západ. Uskutečňoval to pomocí svých již zmíněných přednášek na univerzitách a poté především v komunitě Centra Aletti, kam přicházejí umělci jak z Východu, tak ze Západu a společně se učí jedni od druhých jak „mluvit“ srozumitelným uměleckým jazykem v liturgickém umění. V ikonografickém umění jsou jazyk a symbolika za celá staletí ustálené, a proto je každý dokáže číst. Věřící tak vidí a chápe pravdy víry, které církve vyznává.

Všechny barvy, prostor, perspektiva, proporce, světlo zde mají svůj teologický význam. Například vidíme Krista jako Boha v červených šatech, který vzal na sebe modrý plášť. Znamená to, že se stal člověkem. Panna Maria v modrých šatech jako člověk na sebe vzala červený plášť, protože je zbožštěná. Bůh se tedy stal člověkem, aby člověk se stal božím.⁷⁵

Špidlík rád vysvětloval vztah umění a církve na Východě a na Západě touto myšlenkou: „Na Západě se pravdy víry vysvětlují úvahami a pro nechápavé lidi se kazatel snížil k vysvětlení látky obrázkem. Na Východě jsou v kostele ikony jako vyznání víry, ale nechápavým se jejich smysl musí vysvětlit po lopatě.“⁷⁶

Dalším důvodem, proč jej ikony oslovovaly, je důležitost osoby, která měla významné místo v jeho teologii a spiritualitě. Na ikonách není dáván důraz na krajinu, ta je symbolická (například ikona Proměnění Páně na hoře Tábor).⁷⁷ [1] Ikonograf maluje svět, tak jak jej vidí Bůh a pro Boha je nejdůležitější osoba. Osoby jsou zachyceny ve své

⁷⁴ tamtéž 2004, 130.

⁷⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=rsCnqgnVdL4> vyhledáno 10. 11. 2021.

⁷⁶ ŠPIDLÍK 2004, 131.

⁷⁷ Plyne to z ikonografie, kdy se zobrazuje jen omezené množství ilustrativních prvků. Ikonopisec musí zachovat „půst očí“, „umělecký asketismus“ a malovat jen ty formy, které dávají symbolickou hodnotu. Například jeden nebo dva stromy symbolizují celý les.

transcendenci, proto jsou postavy na ikonách vyšší, jsou protáhlé směrem vzhůru. Osoba je tajemství a je neopakovatelná. Rysy tváře jsou jen v náznacích, aby byl zdůrazněn duchovní charakter osoby.

Zabýval se také otázkou věčnosti v ruské spiritualitě. Věčnost nestojí proti času, ale je jeho rekapitulací. Každá vzpomínka z psychologického hlediska zpřítomňuje vzpomínku. Portréty jsou „vzpomínkou“..., výrazem „věčné paměti“ (večnaja pamjať).⁷⁸ Zdá se, že na ikonách není pohyb, tudíž ani čas. Je zde však klidný, souladný a vyrovnaný pohyb. Tak je to i v liturgii – tzv. liturgická anamnéza je vzpomínkou na Krista a celé dějiny spásy. V liturgii si připomínáme věci minulé, ale prožíváme je jako věčně přítomné.⁷⁹

Důležitost čtení symbolů a duchovního smyslu v uměleckých dílech považoval za významnou funkci také v teologii, která má objevovat krásu všude, kde se zjevuje.⁸⁰ S tím souvisí myšlenka uměleckého poznávání – hledání hlubšího významu. Říkal, že Starý zákon je také umělecké dílo a musíme jej tak tedy nahlížet. Umělec je schopen vidět smysl ve všech věcech a událostech, proto se tento přístup snažil propagovat i v pohledu na teologii v Centru Aletti.

Umělce, ať už básníky, malíře, sochaře, k sobě přitahoval svým porozuměním jejich vlastní tvorbě, kterou často sami nebyli schopni interpretovat. I zde je patrná Špidlíkova osobní otevřenost vůči konkrétním umělcům, kterým se často stal přítelem, duchovním otcem a inspirátorem. Neptal se na jejich vyznání, ale dokázal rozpoznat, je-li dílo inspirované. Tušil tak, že se muselo zrodit v duši, která je otevřená Božímu Duchu, jenž „vane, kde chce.“⁸¹ Pravé umělecké dílo je pro Špidlíka duchovní. Je výrazem teologického postoje. Netvrdil, jak mají formy umění vypadat, ale hledal v nich působení Ducha svatého. Každý umělec ví, že nevyjadřuje sám sebe, ale tvrdí, že k němu přišla inspirace, kterou mu vnukla múza. Jakási síla umělci sugeruje, aby inspiraci uskutečnil, aby ji dal vnější formu. Vnímavý člověk, pochopí-li obraz, objeví jeho dynamiku. Dílo roste, vede pak člověka do hloubky a může jej přivést k Bohu.⁸²

Věřil, že pravé umění je ve své podstatě náboženské. Netvrdil, že umělec musí být nutně věřící, aby tvořil pravé umění. Vycházel z faktu, že člověk je Božím obrazem,

⁷⁸ ŠPIDLÍK 1996, 310.

⁷⁹ tamtéž 1996, 311–312.

⁸⁰ ŠPIDLÍK 2004, 144.

⁸¹ ČEMUS 2004, 6.

⁸² <https://www.youtube.com/watch?v=WxlHwnpFJKE&t=5s> vyhledáno 6. 12. 2021.

tudíž do jisté míry má všechny Boží vlastnosti. Boha vnímáme především jako Stvořitele, a tím pádem i člověk má nevědomou touhu spontánně vytvořit něco nezměrně krásného, co tu ještě nebylo.⁸³ V tom se zjevuje božsko-lidský charakter.⁸⁴ Pravé umění je symbolické, dá se říct průsvitné a krásné, protože skrze jednu věc můžeme vidět druhou. Když to tak není a oko se zastaví u smyslové formy,⁸⁵ je zastavena dynamika symbolu, který by vedl dál. Špidlík říká, že nejkrásnější je Kristus, protože v něm dosahuje hmota nejvyššího stupně průzračnosti – „Kdo vidí mne, vidí Otce.“ (Jn 14, 9).⁸⁶ Čím vyšší realitu v něčem vidíme, tím je to, nač hledíme, krásnější.

Špidlík byl přítelem a inspirátorem mnoha umělců, kterým psal například i texty do katalogů a knih (např. *Slovo a obraz*, 1995). Svědčí o tom také papežská kaple Redemptoris Mater kde zde v letech 1996 – 1999, pracoval kromě Atelieru dell'arte Centra Aletti, také moravský sochař Otmar Oliva, který byl komunitou pozván, aby se podílel na společném díle.

3. 1. 2. Marko Ivan Rupnik SJ

Marko Ivan Rupnik se narodil 28. listopadu 1954 v Zadlogu, blízko slovinského města Idrija. V roce 1973 vstoupil do Tovaryšstva Ježíšova a vystudoval filozofii na univerzitě v Lublani. V letech 1977–1981 studoval na Akademii výtvarných umění v Římě, a poté začal studovat teologii na Papežské Gregoriánské univerzitě. Roku 1985 přijal kněžské svěcení a pokračoval na doktorandském studiu se zaměřením na misiologii. V letech 1987–1991 žil v Gorizii v jezuitském centru Stella Matutina, kde se věnoval především mladým lidem a rodinám. Po získání doktorátu⁸⁷ roku 1991 začal přednášet na Východním institutu, na Gregoriánské univerzitě v Římě a na papežském liturgickém institutu svatého Anselma. Přednáškové činnosti se věnuje stále na různých akademických institucích po celé Evropě.⁸⁸ Roku 1991 stál společně s Tomášem Špidlíkem SJ u zrodu Centra Aletti v Římě, jehož se stal ředitelem a je jím dodnes. Tomáš Špidlík byl Rupnikovým učitelem a duchovním otcem. Rupnik sdílel Špidlíkovy

⁸³ ŠPIDLÍK 2004, 138.

⁸⁴ ŠPIDLÍK 2009, 75.

⁸⁵ Předmět je potom kýčem.

⁸⁶ ŠPIDLÍK 1996, 306.

⁸⁷ Ve své disertační práci se zabýval postavou ruského básníka Vjačeslava Ivanoviče Ivanova. Práci vedl Tomáš Špidlík.

⁸⁸ RUPNIK 2003, 283.

myšlenky o syntéze Východní a Západní církve a tento odkaz svým vedením rozvíjí v Centru Aletti také v současnosti.

3.1.2.1. Výtvarný projev Marka I. Rupnika

Výtvarný projev Marka Rupnika měl vývoj od expresivní abstrakce k umění inspirovanému východními ikonami. Jeho raná tvorba se vyznačuje silným expresionismem s důrazem na vyjádření v barvě.[2] Do svých děl často přidával také další předměty. Používal například zvířecí kůže, dřevo, kamení.[3] Jeho styl malby je blízký avantgardnímu malířství 20. století. Obrazy mají pastózní strukturu, výrazné barvy, silné tahy štětce, či špachtle.[4]

Používá čisté, jasné barvy, nemíchá je, ale klade je vedle sebe a pracuje s kontrasty. Převažujícími jsou jasná červená, modrá a žlutá. Během svého studia na římské akademii založil skupinu Gruppo Sete,⁸⁹ se kterou pořádali výstavy svých převážně expresionistických děl. Druhý rok na akademii získal ocenění Akademie Evropy a účastnil se mnoha výstav po celé Evropě i v Americe.

Rupnik byl jako umělec velmi úspěšný. Jako každý současný umělec hledal způsob, jak nejlépe vyjádřit svou osobnost, svou individualitu a jak docílit co největší originality. Již během studia na Akademii, a hlavně po něm, si však začal uvědomovat, že názor o tom, že každý musí být dokonale originální, je zcestný. Nakonec se totiž zjistí, že nikdo nerozumí nikomu. K čemu pak slouží umění, kterému nikdo jiný nerozumí? Umění, které má promlouvat k druhým, nemůže být subjektivní a nemůže mít svůj vlastní jazyk.

Jelikož žil v církvi, uvědomoval si, že právě toto je problém i v moderním liturgickém umění. Proto přišel k tomu, že liturgické umění musí být objektivní, musí vycházet z určitého univerzálního principu. „V liturgii je to Kristus, kdo promlouvá, ne jak chci já, ale tak, jako chce On.“ říká Rupnik.⁹⁰

Vlivem Špidlíkova kurzu *o teologii a principech duchovního života, na příkladu ikon* se Rupnik seznamoval s liturgickým uměním a východním symbolickým jazykem ikon. Umění ikon považuje za jediné liturgické umění, které křesťanství kdy vytvořilo,

⁸⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=MzvbiKcC4LU> vyhledáno 19. 10. 2021.

⁹⁰ GUCCINI 2006, 25.

protože liturgie, teologie, tradice a paměť, jsou základem jeho estetiky.⁹¹ Umění v sakrálním prostoru má být objektivní a pomáhat vnitřnímu zklidnění, naslouchání a modlitbě.⁹²

Rupnik v této době úplně přestal tvořit. Dokonce zničil některé své obrazy a zbavil se barev a dalších nástrojů. Naprosto se rozloučil se svou uměleckou dráhou.⁹³ Umění a jeho roli v církvi se věnoval spíše teoreticky.

K umělecké tvorbě se vrátil až na žádost papeže Jana Pavla II. v polovině 90. let, který si přál upravit kapli zasvěcenou Panně Marii matce Vykupitele (Redemptoris Mater) [5] v Apoštolském paláci ke svému 50. výročí kněžství. Úpravu kaple zadal Centru Aletti kvůli jeho poslání sjednocovat. Tomáši Špidlíkovi zadal vytvoření ideového programu a o umělecké provedení požádal M. Rupnika. Přáním papeže bylo, aby výzdoba kaple byla obrazem jeho ekumenických snah, aby vyjadřovala myšlenku jednotné křesťanské Evropy, která „dýchá oběma stranami plic“. Jako umělecký druh si papež pro svou kapli vybral mozaiku.⁹⁴

Nutno podotknout, že Rupnik do té doby s technikou mozaiky neměl žádné zkušenosti a již několik let se umělecké tvorbě nevěnoval. Papež si však trval na svém. Rupnikův styl tímto dílem prošel obrovskou změnou. Náměty jsou provedeny v ikonografickém východním stylu s důrazem na barvu a dynamiku vlastní Západu. Rupnik povolal další pomocníky, kteří z kamenů, z mrtvé hmoty, oživených a zduchovnělých,⁹⁵ společně vytvořili dílo, které je obrazem jednotné církve. Stalo se obrazem spojení teologie a východní tradice se západní dynamikou. Kaple se stala slavnou po celém světě a získala ohlas i Východní církvi, protože nejde o prostou nápodobu ikon, ale o inspiraci. Skrze tuto práci poznal, že umění může být prostředkem lásky, může být službou ostatním. Objevil umění jako službu, jako liturgii. Začal se věnovat studiu liturgie a liturgického umění.

Ve své tvorbě se snaží znovu objevit křesťanskou tradici prvního tisíciletí v byzantském umění, v románském a raně gotickém, a k tomu studuje ikonografii. Nekopíruje tyto styly, ale znovu je interpretuje pro současnost. Inspiruje se jednoduchostí

⁹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=dsL-XNY0qR0> vyhledáno 17. února 2022.

⁹² GUCCINI 2006, 20.

⁹³ <https://www.youtube.com/watch?v=MzvbikeC4LU&t=496s> vyhledáno 17. 3. 2022.

⁹⁴ Virtuální prohlídka kaple je možná zde:

<https://www.vatican.va/content/dam/vatican/virtualtour/redemptorismater/index-en.html> vyhledáno 3. 5. 2022

⁹⁵ ŠPIDLÍK 2004, 149.

zobrazování, kdy pro jeho estetiku byla základem teologie a vyznání víry. Oživuje tuto tradici, ale zůstává umělcem své doby. To znamená, že pracuje také s expresivním výtvarným výrazem, typickým pro Západ a zaměřuje se na dialogický vztah mezi jeho přínosem a přínosem ikonografie. „Jde o přetlumočení ikonografova hlediska, avšak s celým bohatstvím prostředků západního malířství z posledních staletí.”⁹⁶

3.1.2.2. Rupnikův obrat k ikonografickému umění – „Slovo–obraz“

Na základě poznávání ikon, východní tradice a symboliky, se Rupnikova umělecká tvorba změnila. Jak jsem již zmínila výše v kapitole, která se věnuje metodě „teologie umění“, můžeme vidět, že změna a uvažování je úzce propojena s celým životním úsilím a duchovním poznáváním. Zde se ale budu věnovat především umělecké stránce, i když musíme mít toto propojení stále na paměti. V této části se budu věnovat jeho myšlenkám, kterými opodstatňuje svůj směr.

Je důležité zdůraznit, že Rupnik, nejdříve jako umělec a pak i kněz, upřímně hledal způsob jak vyjádřit pravdy víry ve svých obrazech, ale až díky Špidlíkovým přednáškám o ikonách a dalším poznáváním začal chápat, že „naši snahou nemá být obraz vytvořit, ale objevit, najít a rozpoznat.“⁹⁷

Základní myšlenkou v umění je pro něj vtělení/vyjádření Slova. Východiskem úvah je tedy Slovo–obraz.⁹⁸ Boží Slovo je živá Osoba a Boží Slovo je obraz.⁹⁹ Není to zvuk, éterický zjev, abstraktní myšlenka či pojem. Není to „idea“, kterou Bůh myslel a vyslovil, ale je to živá Osoba. „Boží Slovo, Boží Syn, Ježíš Kristus je dokonalý člověk a dokonalý obraz.”¹⁰⁰

Jazyk sakrálního umění podle něj není možné přizpůsobovat dnešnímu modernímu jazyku, který je abstraktní a smyslový. Nemá jít ani o rozlišování a diskusi o tom, které vyjádření se více či méně hodí. Obraz se totiž vyvíjel mimo církve a vytratil se duchovní obsah, který by mu dávalo Slovo.¹⁰¹ Umění, které vidíme v galerii, je jiná věc. Může být silné, intenzivní, může sdělovat duchovní věci, ale v liturgickém prostoru

⁹⁶ ŠPIDLÍK 1995, 47.

⁹⁷ RUPNIK 1997, 18.

⁹⁸ Kristus–Logos, je obrazem neviditelného Boha. tamtéž 1997, 64.

⁹⁹ tamtéž 1997, 14.

¹⁰⁰ RUPNIK 1997, 19.

¹⁰¹ Stejně tak teologické myšlení se odklonilo od jednoty Slovo–obraz, k dávání důrazu na slovo, které se stalo abstraktním pojmem, a tak se došlo až ke konceptualismu. tamtéž 1997, 25.

musí být umění objektivní. Každý člověk když se dívá na umění, které je podáno objektivně, vnímá přesto naprosto subjektivní věci, ale naopak to nefunguje.

Rupnik nyní vidí velkou potřebu v návratu k jednotě, kdy „obraz říká to, co je slovo a slovo dává vidět, co je obraz.“¹⁰² Ikony jsou místem jednoty mezi hmotou a duchem. Jsou unikátním spojením ideje s realitou.

3.2. Ateliér liturgického umění Centra Aletti v Římě – Atelier dell'Arte

Jelikož byl vztah teologie a umění pro Špidlíka i Rupnika velkým tématem, vznikl při Centru Aletti také Ateliér liturgického umění – Atelier dell'Arte (roku 1995) – s posláním tento vztah prohlubovat a rozvíjet.¹⁰³ Oba výše uvedení si uvědomovali, že pokud má v církvi vznikat pravé sakrální umění, je potřeba, aby vzniklo místo, kde budou umělci pastoračně a duchovně vedeni.¹⁰⁴ Jako primární úkol si tedy nevytyčili starost o umění jako takové, ale o umělce.

Stejně jako v poslání celé komunity i zde šlo o propojení Východu a Západu a o vzájemné obohacení. Prvotní myšlenkou, bylo vytvořit skupinu umělců pracujících v různých druzích výtvarného umění, kteří budou společně pracovat a vytvářet sakrální umění, jež by oslovovalo současného člověka. Podmínkou pro pozvání umělců bylo, aby byl dotyčný křesťanem, protože Rupnik zastával a stále zastává názor, že umění které má sloužit církvi, se má rodit z ní a v ní.

V prvních letech nově vzniklé komunity byli do Centra Aletti zváni umělci z východní části Evropy, aby jim po padnutí komunistického režimu byla dána příležitost k rozvoji. Žili přímo v domě Centra Aletti, kde poznávali život ve společenství, mohli navazovat kontakty s dalšími umělci a zároveň měli možnost vidět z blízka kulturní bohatství Říma.

¹⁰² tamtéž 1997, 24.

¹⁰³ Atelier vznikl, jak by Špidlík řekl, vedením Boží Prozřetelnosti. Roku 1995 dával Špidlík papežské kurii exercicie v jednom sále v Apoštolském paláci, který byl zběžně upraven na kapli. Po exerciciích vznikala myšlenka na pravdu toho prostoru, aby mohl sloužit jako opravdová kaple. Špidlík s Rupnikem vytvořili projekt, který se realizoval a stal se velmi obdivovaným. Tak se dílna Centra Aletti rozrostla. Rupnik našel několik schopných spolupracovníků z různých zemí a dnes zdobí další jejich mozaiky mnoho kostelů a kaplí po celém světě. ŠPIDLÍK 2004, 146.

¹⁰⁴ Téma role umění a umělců v církvi, bylo jedním z hlavních témat rozhovorů Špidlíka a Rupnika s tehdejší papežem Janem Pavlem II. RUPNIK 2015, 43.

Dnes zde pracuje několik desítek umělců (pravoslavní, katolíci, řeckokatolíci) na různých úkolech, a tím má Atelier podobu tradiční umělecké dílny, ze které nakonec vychází společné dílo. Špidlík tuto rozdílnost vyznání komentoval takto: „Každá osoba je rozdílná, a ani ikony nemíchají barvy. Červená je červená, modrá je modrá, každá barva je sama sebou. Ale společně musí tvořit harmonii. To je pravá mozaika.“¹⁰⁵ Práce každého umělce vychází ze zralého osobního vztahu s Bohem. Jsou zde architekti, sochaři, malíři a mozaikáři. Soustředí se na tvorbu kostelů, jejich uspořádání, vybavení a uměleckou výzdobu. Každý den začínají společnou liturgií, protože bez modlitby by nemohlo být započato žádné dílo, o to spíše liturgické. Úkolem celého Centra Aletti, jak teologů, tak umělců, není to, aby se z něj stala pouhá dílna, ale aby bylo místem, kde se řeší otázka jak vyjádřit různé teologické náměty obrazem a jak vrátit umění duchovní smysl.

Atelier dell'Arte za svých téměř třicet let působení vytvořil nespočet děl po celém světě. K nejvýznamnějším patří na prvním místě výzdoba zmíněné papežské kaple Redemptoris Mater v Apoštolském paláci ve Vatikánu (vysvěcena 1999). Dalšími významnými díly jsou například kaple „Auxilium“ v Římě (2003), poutní bazilika ve Fatimě (2006), kaple římského (2002) i olomouckého (2003) Centra Aletti, krypta Baziliky sv. Pia z Pitrelciny (2009), poutní kostel na Turzovce (2017), kaple kláštera Monserrat (2019) atd. Jedna z nejnovějších mozaik se nachází ve městě Novara (Itálie), v kostele Panny Marie (alla biccola) z roku 2022. Všechna díla jsou výhradně liturgickým uměním, „živými ikonami“.

3.2.1. Umění mezi Východem a Západem.

Ateliér dell'Arte čerpá uměleckou inspiraci jak z východní, tak západní tradice a snaží se je propojovat.¹⁰⁶ Východiskem jejich tvorby je dívat se očima starověkého ikonopisce a sjednotit se s tradicí církve a zároveň mít hluboké povědomí o současnosti.¹⁰⁷ Z východní tradice čerpá obrazovou a koloristickou symboliku božského tajemství. Východní umění je esenciální, očištěné liturgií a modlitbou. Jeho jazyk považují za nejpevnější, staletými prověřený, sdělující dogma, zkušenost církve a

¹⁰⁵ KESTLEROVÁ 2011, 47.

¹⁰⁶ Jde totiž o apoštolské tradice, a abychom mohli žít Krista integrálněji, je třeba brát v úvahu obě. <https://www.centroaletti.com/arte/> vyhledáno 22. 2. 2022.

¹⁰⁷ „... aby se obraz mohl stát součástí liturgie, musí být v jistém smyslu trojrozměrný. To, co zobrazuje, musí být hluboce zakořeněno ve skutečných dějinách. Dále je nutné, aby měl obraz rozměr přítomnosti a přesahoval do věčnosti. Vynechání rozměru přítomnosti a věčnosti by z ikony činilo pouhou ilustraci.“¹⁰⁷ MIKULKA 2012, s 126.

osobní oddanost. Zároveň berou v potaz svou západní kulturu a současnost („Na druhou stranu jsme západní a žijeme ve třetím tisíciletí.“)¹⁰⁸

Soustředí se na práci s materiálem, což považují za současný proud v umění.¹⁰⁹ Řeší problém hmoty a barvy, jako autonomního jazyka. Není to však prvek, který by stál vedle Východního, ale tvoří určitou fúzi. Hmota pro ně nepředstavuje neprostupitelnost Ducha. Naopak je jeho zjevením a komunikací. Kameny, jejich pohyb, plynutí, světlo, jas, bezprostřednost, živost, jsou blízké naší době. Materiál je zároveň podřízen liturgii, něčemu tajemnému, co sděluje teologické poselství uložené v bohaté paměti tradice.

3.2.2. Práce s liturgickým prostorem

Jak jsem již zmínila výše, Atelier dell'Arte zahrnuje umělce různého zaměření. Jsou zde také architekti, kteří se navrhuje nové kostely, rozvržení liturgického prostoru a předmětů v něm, a navrhuje umístění mozaikové výzdoby.

Křesťanský chrám od dob antiky představuje celý svět a brány mezi nebem (presbytář, prostor oltáře) a zemí (lod' chrámu) se v liturgii otvírají.¹¹⁰ Pro východního věřícího je chrám velkou ikonou. Království nebeské na zemi, kdy v liturgii je poskytnuta první příchut' nebe.¹¹¹ Stěny sakrálních prostor vždy odrážely to, co je církev a co se v ní odehrává – („v liturgii je náš život obětován v chlebu a proměněn Duchem svatým“). Byly jakýmsi plátnem, na které vyobrazovala svůj autoportrét.

Rupnik hledá cestu k oživení tradice liturgického umění a domnívá se, že není cestou dávat k dispozici sakrální prostor jakýmkoli současným, třeba i nevěřícím umělcům, aby zde vyjadřovali svým způsobem duchovní věci. Do posvátného prostoru má vstupovat umění objektivní, očištěné, které vychází z církve.¹¹²

Umění v liturgickém prostoru nemá dekorativní úlohu. Má podobnou roli jako ve východních církvi ikonostas. Ten má přesné umístění a jasnou funkci, odděluje prostory presbytáře (obraz nebe) a hlavní lodi (obraz země), a zdá se tak, že zakrývá oltář a brání pohledu na to, co se tam děje. Jeho funkcí však je právě to, co se při liturgii děje

¹⁰⁸ <https://www.centroaletti.com/arte/> vyhledáno 22. 2. 2022.

¹⁰⁹ Umění posledních 15 let se posunulo buď do virtuálního světa, nebo se dalo směrem znovuobjevování, alespoň v určitých současných proudech, hmoty a fyzičnosti. <https://www.centroaletti.com/arte/> vyhledáno 22. 2. 2022.

¹¹⁰ ŠPIDLÍK 1996, 313.

¹¹¹ NOVOTNÝ 1997, 18.

¹¹² RUPNIK 2015, 45.

neviditelně. Je výrazem církevní liturgické anamnéze – vzpomínky na Krista a na celé dějiny spásy.¹¹³ Každý prvek má své místo, nic by v něm nemělo být náhodně. Mysl, psychika a smysly jsou uměním orientovány k ohnisku, kterým je Kristus. Člověk rozbitý všedními starostmi se zastaví a nechá srdce „dívat“ se na jednotlivé obrazy. Je znovu sjednocen, a k tomu mu dopomáhá umění, které směřuje ke Kristu a skutečně svědčí o jeho přítomnosti.¹¹⁴ Proto je v liturgickém prostoru umění, které překračuje hranice mezi dneškem a věčností, mezi subjektivním a objektivním.

3.2.3. Role objektivní a subjektivní v liturgii

Pro tvůrce z Atelieru dell'Arte je jedním z pilířů liturgického umění role objektivní a subjektivní. Objektivitu je třeba podle nich čerpat z živé duchovní moudrosti církve, z její tradice, paměti a samotného Krista, který žije ve svém těle, jímž je církev.¹¹⁵

V liturgii slaví církev Krista jako Pána a Spasitele. Bez ohledu na náš vkus a pocity, styl vnímání, odhaluje Kristovo tajemství ve své objektivní pravdě. Přesto každý křesťan žije zcela osobní vztah s Kristem, který jedinečným způsobem přijímá a svěruje ve svém čase. Objektivita přesahuje čas. Noří se do paměti církve a její tradice. Spásný Kristův čin je realita, která je objektivně v liturgii sdělována. Nehraje roli to, jak já ji osobně vnímám. Naopak subjektivita, je osobní, je časná a místní. Člověk jako subjekt přijímá, vnímá, uznává a vyjadřuje své vyznávání Kristovy spásy.

3.2.4. Barvy v liturgickém prostoru¹¹⁶

Pojetí barev, jejich bohatství a symboliku tvůrci čerpají z křesťanského umění prvního tisíciletí především z východní tradice ikonografie. Barvy ve stvořeném světě svědčí o světle, bez něj by neexistovaly a byly by jen tmavou hmotou. Znamená to, že světlo dává život. V křesťanském umění byla vždy snaha zachytit barvy tak, jako by byly

¹¹³ ŠPIDLÍK 1996, 311; Oběť Krista, se při liturgii stává symbolem proměnění člověka a tím i celého světa, a to je vyjádřeno na ikonách. Další výzdoba chrámu obsahuje výjevy ze Starého a Nového zákona, které „dílo spásy“ doplňují. NOVOTNÝ 1997, 19.

¹¹⁴ <https://www.centroaletti.com/arte/> vyhledáno 21. 2. 2022.

¹¹⁵ <https://www.centroaletti.com/arte/> vyhledáno 23. 2. 2022.

¹¹⁶ Barva byla jedním z Rupnikových silných výrazových prostředků jeho rané tvorby. Jasně, čisté barvy, byly jeho typickým jazykem. Nyní objevil nový – teologický význam pro barvu, vycházející z ikonopisu.

osvíceny Kristem. Při liturgii kontemplujeme vykoupený svět, proto barvy v liturgickém prostoru mají svědčit o vykoupení a o vidění (světa) podle Krista.¹¹⁷

Umělci Atelier dell'Arte berou jako příležitost do jazyka obrazů, který je dnes velmi silný, opět inkulturovat víru. Tak může být znovu objeven v liturgii obraz, gesto, pohyb, materiál a světlo v jejich hlubokých významech. Když rozjímáme nad mozaikami Centra Aletti, vnímáme, že je mezi námi opět sakrální umění, které mluví o Bohu a dává zahlédnout něco z tajemství.¹¹⁸

3.2.5. Pojetí a umístění obrazu v liturgickém prostoru u kaple Redemptoris Mater

Rolí, pojetím a umístěním obrazu v sakrální prostoru se tvůrci zabývali již u prvního velkolepého mozaikového díla v kapli Redemptoris Mater ve Vatikánu. Hlavním cílem bylo vytvořit prostor, který je jedním uceleným obrazem a ne kaplí ve které jsou umístěny obrazy. S tímto principem Atelier dell'Arte pracuje ve všech svých dílech. Výzdoba sakrálního prostoru, ať už jsou to mozaiky nebo malby na stěnách, nemají sloužit jako dekorativní stěna pro zkrášlení prostoru, ale stávají se nedílnou součástí liturgie. Náměty, stejně jako je tomu u ikony, zachycují Boží Slovo jako obraz, který komunikuje.¹¹⁹ Když člověk vstoupí do prostoru vyzdobeného mozaikami inspirovanými ikonami, nechává je promlouvat svou duchovní řečí a působit na své nitro. Přijde touha po tichu, po zastavení, po modlitbě, po usednutí a touha zůstat před těmito výjevy jen tak.¹²⁰

Touto realizací se mozaika stala hlavním a charakteristickým uměleckým druhem Atelieru dell'Arte. Ve své podstatě je mozaika velmi pokornou technikou. Vyžaduje disciplínu a nedovoluje velké experimenty. Rupnik vnímá tento umělecký druh jako obraz společnosti. Mozaika je tvořená z různých kamenů, které jsou neohebné. Kámen je tvrdý, odolný a má svou vůli. Musí se brát ohled na to, jaké má vlastnosti. Stejně je to ve společnosti. Kdy je třeba brát v potaz vlastnosti druhých a pracovat s nimi. Mozaika

¹¹⁷ <https://www.centroaletti.com/arte/> Vyhledáno 19. 3. 2022.

¹¹⁸ GUCCINI 2006, 2.

¹¹⁹ Na západě, se vyobrazování Božího Slova, Písma, v sakrálním prostoru, ujalo jako *Biblia pauperum* – vyobrazení biblických scén za edukativním účelem prostého lidu. Jsou spíše scénografickým vyobrazením toho, co obsahuje Písmo, ne teologickým výkladem. Často jsou výjevy přizpůsobeny prostředí a jsou obohaceny o typické zvyky daného místa, nebo jsou zasazeny do místní krajiny, aby byly více přiblíženy divákovi. Z těchto důvodů se západnímu člověku může uctívání ikon/obrazů zdát neadekvátní. ŠPIDLÍK/RUPNIK 2004, 7.

¹²⁰ GUCCINI 2006, 2.

navíc není technika na které člověk pracuje sám. Už v antice na mozaikách pracovali řemeslníci, všichni společně pod vedením mistra – a to je obraz církve.

V následujícím textu se v krátkosti zaměřím na vývoj, vlastnosti a výrazové prostředky tohoto uměleckého druhu.

3.2.6. Technika mozaiky a její vývoj

Mozaika je velmi specifickým druhem umění. Řadí se k malířským technikám i přesto, že při tvorbě obrazu není použito pigmentů v kombinaci s potřebnými rozpouštědly. Malířský přístup však můžeme vnímat například ve způsobu skladby mozaiky, kdy výsledný charakter určuje tvar a tok kamenů, podobně jako jej určují tahy štětce v malbě. Jedná se o techniku, která je považována za plošnou.¹²¹

Výtvarný jazyk mozaiky vyjadřuje základní přírodní princip, podle kterého se drobné částičky spojují do vyššího smysluplného celku. Výsledný tvar znásobuje energii vnesenou každou jednotlivou částicí, aniž by zcela popřel jejich původní autonomii. Úsilí, námaha a hluboké soustředění potřebné k uložení každého kamene zůstávají ve výsledném díle zachyceny v podobě pulzující energie, která je jádrem jeho působení.“¹²²

Termín *mozaika* tak jak je popsán s *Enciclopedia dell'arte antica*, je dekorativní technika povrchu architektury (podlahy, stropu či stěn) pracující s malými kamínky, nebo opracovanými kusy kamene, terakoty, skleněné pasty, které jsou kladeny vedle sebe do vrstvy omítky a tvoří hladký povrch s geometrickým či figurativním zobrazením.¹²³

Technika mozaiky se jako umělecký druh vyvíjela od svého počátku ve spojení s architekturou. Musela splňovat určité parametry, které se odvíjely od umístění a její funkce. Mozaiky pokrývající podlahy musely mít vysokou odolnost. Byla tedy vhodná volba tvrdších materiálů, které se potom musely upravit do co nejhladší roviny. Proti tomu mozaika umístěná na ploše stěny umožňovala větší rozmanitost v tvrdosti, v trvanlivosti materiálů i struktuře povrchu.¹²⁴

Jako výtvarná technika je obecně oblíbená z důvodů monumentální estetické působivosti. Pak hlavně pro svou odolnost a trvanlivost v porovnání s malbou,

¹²¹ Přesto byly během 20. století vytvářeny mozaiky až s reliéfním účinkem.

¹²² VICHERKOVÁ/ŠTORKÁNOVÁ 2017, 187.

¹²³ https://www.treccani.it/enciclopedia/mosaico_res-b6dbf70d-8c60-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/ vyhledáno 23. 11. 2021

¹²⁴ tamtéž 2017, 187.

choulostivou na přírodní vlivy. Historicky nejstarší doložené mozaiky byly použity na podlahách a sloupech jak v interiéru, tak v exteriéru. Na sklonku letopočtu začala být využívána také na fasádách a stěnách architektury. V exteriéru byla vymezena členěním architektonických prvků do lunet, štítů, tympanonů apod. Interiéry byly pojednány volněji a mozaika často pokrývala celé stěny a stropy.¹²⁵ Později přešel tento umělecký druh do rukou křesťanství, které převzalo reprezentativní tradiční podobu i formy od starověkých impérií. Byly to hlavně dekorativní kobercové vzory podlah, figurativní výjevy stěn, a podobně.¹²⁶ [6], [7].

Ve 20. století došlo k rozvoji výtvarné formy mozaiky v souvislosti s proměnou architektury. V meziválečném období docházelo k uvolňování výtvarného díla z tektonického řádu a po 2. světové válce nabylo výraznou autonomii. V polovině 20. století bylo novým cílem vytvořit přívětivé životní prostředí spojením architektury a výtvarného díla.¹²⁷ Technika mozaiky byla vhodnou volbou pro spojení s architekturou. Vyhovovala svým „výtvarným jazykem, svou funkčností, materiálovostí, sklonem k abstrakci,“¹²⁸ a v druhé polovině 20. století, se stala velmi oblíbeným uměleckým pro zpracování velkých ploch.

3.2.7. Vlastnosti a výrazové prostředky mozaiky

Abych dokázala dobře zhodnotit a popsat práci s muzivní technikou Atelieru dell'Arte u sarkofágu kardinála Špidlíka, musím vyjasnit zaužívané pojmy a její obecné vlastnosti, se kterými je potřeba při tvorbě počítat. Jsou to například: tessery, monumentalita, stálost–trvanlivost, světelné vlastnosti, výtvarný jazyk–skladba, barva, struktura, světlo, spára.

Tessera (*mn. č. tessery*)

Je to základní prvek pro tvorbu mozaiky. Pro co nejpřesnější popis přikládám příspěvek Magdaleny Kracíkové Štorkánové, z časopisu Zprávy památkové péče: „*Mozaikové štípané kostky, kameny. Malé, obvykle krychlově nebo polygonálně opracované kusy skla nebo jiného materiálu používaného k výrobě mozaiky. Rozměry jsou obecně v rozmezí od několika mm do 20mm, 5-10mm silné. Termín pochází z řečtiny a*

¹²⁵ tamtéž 2017, 187.

¹²⁶ tamtéž 2017, 187.

¹²⁷ tamtéž 2017, 187.

¹²⁸ VICHERKOVÁ/ŠTORKÁNOVÁ 2017, 188.

původně znamenal „čtyřstranné“. Kdy byly poprvé použity skleněné mozaikové tessery, je nejisté, ale systematické používání se datuje do 1. století našeho letopočtu a souvisí s přechodem mozaiky z podlah na stěny; kamenné se používaly od helénistického období (3. století př. n. l.) Na Blízkém východě a jihu Evropy byly vyráběny ze skla sodno-vápenatého (soda-ashr), v centrální a západní Evropě ze skla a draselno-vápenatého (díky použitému bukovému popelu). Později se začalo vyrábět sklo olovnato-sodné.¹²⁹

a) Výtvarný jazyk

Mozaika je plošná technika, která pracuje s jednotlivými tesserami různých tvarů a vlastností, které začleňuje do rozsáhlejšího celku. Výtvarný jazyk mozaiky vytváří určitý způsob, jakým jsou tessery skládány. Tím je tento pojem úzce spojen s pojmem skladba. Hraje také roli jakým způsobem se pracuje se spárou mezi kameny. U klasické mozaiky je důležitým výtvarným prostředkem přiznaná spára, zatímco u florentské mozaiky – *Commesso in pietre dure*, která je svou přesností kladení materiálu blízká intarzii, je spára potlačena.¹³⁰ Mezi mozaikové techniky blíží se intarzijskému efektu patří ještě *Cosmatesque* a *Opus sectile*.

b) Světelné vlastnosti

Světelné vlastnosti mozaiky ovlivňuje mnoho faktorů. Zcela zásadní je materiál a jeho optické vlastnosti – barva, lesk, průhlednost,¹³¹ a jejich schopnost odrážet či pohlcovat světlo. Mohou být použity materiály jako je kámen, keramika, smalt, sklo. Tyto materiály se pak dají ještě dále upravovat. Například se může mezi skla zatavovat zlato, nebo se může zlatit povrch keramiky. Dále má vliv na odrážení světla hladkost, struktura a pórovitost jednotlivých tesser.¹³² [8], [9].

c) Monumentalita

Každý umělecký druh svým výtvarným jazykem předurčuje svou výslednou formu. U mozaiky je výslednou formou rozhodně monumentalita, která je dána sklonem k výrazné stylizaci tvarů již z povahy používaných materiálů.

d) Skladba

¹²⁹ ŠTORKÁNOVÁ 2017, 196.

¹³⁰ VICHERKOVÁ/ŠTORKÁNOVÁ 2017, 188.

¹³¹ tamtéž 2017, 188–189.

¹³² Výrazné světelnosti docílil například Jean Tinguely a Niki de Saint-Phalle se svými fantaskními skleněnými mozaikami doplněnými o střípky zrcadel v parku Giardino dei Tarocchi v Toskánsku.

Celkový charakter skladby určuje tvar, rytmus, velikost tesser a jakým způsobem jsou nakladeny na plochu. Je proto zaužívaný pojem *Andamento*¹³³ – tok, rytmus, skladba, výtvarný postup, jež lze připodobnit k malířskému rukopisu. Vzniká vizuální struktura, která určuje výsledný charakter celku.

Uvedu alespoň některé způsoby skladby, které můžeme v muzivním umění rozeznat. *Opus regulatum* – jednotlivé tessery jsou kladeny pravidelně vedle sebe a vytvářejí mřížku. *Opus palladium* nebo *signinum* – mozaika tvořená střepy kladenými nahodile s většími rozestupy. Vytváří expresivní účinek. *Opus vermiculatum* (z lat. *vermiculus* = červík) – mozaika zkomponovaná z pravidelných tesser. Kostičky jsou kladeny po objemu tvaru do linií, které obkružují figury a tvary. Proto je tento způsob využíván k dosažení objemových účinků a od počátku byl využíván k napodobení malířských efektů. Tento způsob se uplatňoval na vytváření propracovaných podlahových, figurálních emblémů.¹³⁴ *Opus alexandrinum* – kameny jsou skládány zcela volně. Veronika Vicherková a Magdalena Kracík Štorkánová, tento způsob přirovnávají k pointilistické malbě, kde figury vznikají ze shluků skvrn.¹³⁵

Vidíme, že způsoby andamanta jsou různé a lze docílit jak klidné výsledné struktury mozaiky, tak expresivní, nebo opticky ploché či objemově propracované. Záleží také na použití kamenů různých velikostí nebo pravidelných tvarů. Důležitým prvkem je i práce se spárou, která svým barevným tónem ovlivňuje barvy tesser.

e) Barva

Právě touto charakteristikou se mozaika řadí k malířským technikám i přesto, že je práce s barevnými tesserami naprosto odlišná. Materiály se kterými mozaika pracuje, mají jen omezenou škálu barev a neumožňují tak plynulé barevné přechody. Musí se zde zacházet, jako u již zmíněného pointilismu, s optickými zákony a počítat s pohledem z větší dálky. Objemů lze docílit prosvětlováním nebo ztmavováním plochy, vložením například světlé tessery mezi okolní tmavší a naopak.

f) Spára

Na výsledném dojmu z mozaikového díla má svůj podíl spára. Jestliže jsou tessery kladeny ve větších rozstupech, nebo jsou například velmi drobné, působí na diváka barevnost mezer mezi nimi. Dříve se používala pojiva na bázi vápna s dalšími příměsemi

¹³³ tamtéž 2017, 194.

¹³⁴ tamtéž 2017, 196.

¹³⁵ VICHERKOVÁ/ŠTORKÁNOVÁ 2017, 191.

a vcelku měla přirozené zemité tóny.¹³⁶ Dnes má pojídlo tmavě šedou barvu, která mění optické hodnoty barev. Pojivo lze také obarvovat a tak zvyšovat nebo naopak snižovat kontrasty. Například v novějších pracích Atelieru dell'Arte Centra Aletti můžeme zaznamenat přidání černého barviva do tmelu,¹³⁷ čímž dochází ke zvýraznění barevných odstínů tesser.

3.2.8. Mozaika jako vyjadřující prostředek Ateliéru Centra Aletti

Poprvé byla tato technika tvůrci z Centra Aletti uplatněna v soukromé papežské kapli Redemptoris Mater. Přípravné práce probíhaly od roku 1995 a dokončena byla roku 1999. Techniku mozaiky si vybral sám papež Jan Pavel II. pro její monumentální estetickou působivost. Výtvarné pojetí a realizaci měl na starosti Marko Ivan Rupnik SJ.¹³⁸ Přestože použití mozaiky bylo přáním svatého otce, Rupnik v ní brzo našel i teologické opodstatnění, a stala se hlavním uměleckým druhem Atelieru dell'Arte.

Rupnik říká: „Dnes je vše pevně nastaveno na subjektivismus, téměř všechno se může ohýbat podle toho, jak chci. U mozaiky to však není možné. Je potřeba objevit, že taky kameny mají svoji duši a svou vůli. To se musíme učit a brát v úvahu.“¹³⁹

Mozaika je velmi pokorná práce. Je rozdíl pracovat s kladivem a s kameny, které se nedají ohnout, které jsou odolné a tvrdé, a naopak s olejovými barvami a štětcem, které umělec může přizpůsobit svému oku. [10] Práci s kamenem a jeho vlastnostmi připodobňuje Rupnik ke vztahům mezi lidmi a práci s nimi. Jeden si musí být vědom druhého a nevnučovat svou vůli, ale je třeba vést dialog. Když se vezme kámen, je to jen nutný materiál. Zdá se být mrtvým, ale když umělec ví jak jej vzít a kam jej zasadit, ožije a stane se součástí obrazu. Je tak vrácen do života. Na mozaice vždy pracuje více lidí, kteří musí být k sobě navzájem vnímaví, komunikovat spolu a brát v potaz svá povolání. Musí si navzájem uvědomovat druhé, takže vztahy jsou základem pro vznik mozaiky. Také jednotlivé kameny jsou zasazeny do vztahů i se svými přirozenými vlastnostmi. A tak se tvůrci ve společenství učí poznávat, že druhý není takový jaký chci aby byl, ale je

¹³⁶ tamtéž 2017, 192.

¹³⁷ Například v komunitní kapli kongregace sester sv. Voršily v Římě.

¹³⁸ Je důležité zmínit, že Marko Rupnik do té doby zkušenost s mozaikou neměl a nejdřív výzvu papeže odmítl. Byl především malíř, expresionista, ale hlavně se na nějakou dobu malování vzdal. Nakonec však papežovu výzvu přijal a techniku mozaiky nastudoval. Zároveň s ním svůj záměr, jak by měla mozaika vypadat, konzultoval.

¹³⁹ GUCCINI 2006, 29.

zde objektivita, která se musí respektovat, a to prostupuje i mozaiku.¹⁴⁰ Proto se mozaika stala vyjadřovacím prostředkem Atelieru dell'Arte, protože odráží to, co se snaží žít v komunitě. [11]

Atelier dell'Arte pracuje s technikou mozaiky výlučně na stěnách či stropích architektonického prostoru nebo na předmětech liturgického vybavení jako jsou oltáře, ambony, svatostánky apod. To umožňuje volnější volbu materiálů různých kvalit – tvrdost, štěpnost, trvanlivost. Pracují s kameny, žulou, mramorem, smalty speciálně upravenými pro muzivní techniku. Materiál dováží z různých zemí, například světlý travertin je z Itálie, červený z Turecka, bílý z Řecka, onyx z Afganistánu. Používají různé velikosti kamenů a dalších materiálů s různými vlastnostmi jako je lesk, mat, barevnost. Velká část práce je provedena v atelieru, kdy jsou části konkrétního obrazu přeneseny úhlem na velké archy a pak na průhlednou fólii. Jednotlivé tessery jsou pak kladeny do pojícího tmele podle předkreslených fólií. Další praktická část probíhá přímo na místě, kdy je finální obraz seskládán z menších částí. Větší plochy, které tvoří pozadí jsou dotvářeny přímo tam.

3.2.6. Formální podoba mozaik Atelieru dell'Arte

Inspiraci tvůrci čerpají z umění antiky, středověku – z východní tradice ikon a vnáší do toho moderní expresionismus umění západního. [12], [13], [14], [15].

Vzhled mozaik je na první pohled velmi pestrý a bohatý. Je to především kvůli výrazným barvám tesser, se kterými tvůrci pracují.¹⁴¹ Typické jsou syté odstíny okru a pak hlavně výrazná červená a modrá barva. V novějších dílech Atelieru dell'Arte, se postupně objevuje více zlatých ploch v kombinaci s barevnými kameny. Mozaiky září, aby vyjadřovaly život.

Při pohledu z větší blízkosti vidíme, že vzhled figur je jednoduchý, stylizovaný. [16], [17]. Výrazná stylizace je jedním z výrazových prostředků techniky mozaiky. Tvůrci využívají této její charakteristiky, která nahrává rysu ikonografického umění a tím je esencialita – zjednodušení tvarů. [18] Zpodobení má mít totiž charakter božského

¹⁴⁰ Srov. tamtéž 2006, 29.

¹⁴¹ Tuto výraznou barevnou škálu, můžeme vidět už na mozaice kaple Redemptoris Mater, v porovnání s oltářní stěnou – námět Nebeského Jeruzaléma, která pochází z dílny moskevského umělce Aleksandra Kornouchova.

tajemství a zbytečné detaily by odváděly od obsahu. Nemá smysl nějaká vyumělkovanost. Je to Duch svatý, který proměňuje formu.¹⁴²

Podle Špidlíka a Rupnika současnému umění chybí to, co bylo perlou křesťanského umění a tím je komunikace. Inspiraci proto hledají v umění východních ikon, které jsou podle nich vrcholem křesťanského obrazu, jelikož celý umělecký jazyk slouží komunikaci.¹⁴³ Komunikace vytváří podmínky pro plnější účast při liturgii a souvisí s onou „jednoduchostí“ ikon, která dává gestům a postavám větší sílu a energii. Formální esencialita očišťuje city a smysly člověka, který je tak schopen lépe vnímat duchovní obsah.

Centro Aletti se snaží tradici ikon, tak jak se s ní klasicky pracovalo, obnovit v tom smyslu, že usilují o jejich opravdové, upřímné vytváření v církevním prostředí, v němž žijí lidé církve, prožívající denně liturgii a žijí v lásce. Je to právě způsob života, který je základním předpokladem pro vytváření pravého ikonového umění. Usilují o pochopení živé tradice a organického spojení modlitby a liturgie. Bez tohoto spojení ikonopisectví nelze pochopit.

Tyto podmínky často chybí moderním ikonopiscům, kteří se snaží napodobovat a kopírovat východní ikony. Dodržují kánon, ale chybí jim posvěcující aspekt tvorby, a tím začlenění do živé tradice, do prostředí živé víry a lásky ve společenství a vztazích.¹⁴⁴ Díla mohou být formálně dokonalá, ale nejsou živá. Umělecký výraz, formální řešení či kompozice se nikdy primárně u ikon neřešily. U kopie chybí dynamismus mezi obsahem a pamětí církve a postrádá tak komunikativní sílu. Podobně je to i u tištěných ikon. Mohou sice přispět k úvahám o teologii, ale nemohou ikony nahradit. Ikona je totiž posvěcována žehnáním a liturgickou modlitbou věřících. Kiréievski proto řekl, že „dřevěná deska se stane živým orgánem, místem setkání mezi Stvořitelem a lidmi.“¹⁴⁵ Ikona je živým organismem, a jako taková, má být i poznávána.¹⁴⁶

¹⁴² „Nedokonalost“ uměleckých forem, souvisí s vnímáním křesťanské dokonalosti, jak o ní mluví Rupnik ve své knize *L' autoritratto della Chiesa (2015)*, kdy člověk je dokonalý tehdy, když je zcela otevřen Duchu svatému ve svém životě, který jej proměňuje. Stejně se dívá na umění, které nemůže být dokonalé. Nemá tedy smysl nějaká vyumělkovanost nebo dekorativismus. Je to Duch svatý, který proměňuje. Umění má ukazovat, jak jsou postavy otevřeny Božímu působení. RUPNIK 2015, 26–27.

¹⁴³ ŠPIDLÍK/RUPNIK 2004, 19–20.

¹⁴⁴ ŠPIDLÍK/RUPNIK 2004, 18.

¹⁴⁵ ŠPIDLÍK 1996, 305.

¹⁴⁶ ŠPIDLÍK/RUPNIK 2004, 21.

I když je Atelier dell'Arte specifický tým, že ikonopisectví provádí hlavně technikou mozaiky, nesoustředí se pouze na formální, technickou, teologickou stránku či vysvětlování námětů, ale vnímá ji jako organický celek. „Ikona je text – obraz, ze kterého chceme přijímat ponechanou komunikaci/sdělení, vidouc, jak se formy, které mají často původ také mimo křesťanské prostředí, staly ve svém uměleckém a figurativním výrazu sdělením víry.“¹⁴⁷

3.3. Ikony – inspirační zdroj Atleieru dell'Arte

Proč se říká, že se ikony píšou a ne malují? Protože na Východě má ikona stejnou hodnotu jako Písmo. Simeon Soluňský napsal: „Uč slovy, piš písmeny, maluj barvami v souladu s tradicí; obraz je tak pravdivý jako psané knihy.“¹⁴⁸ Dává se důraz na toto spojení – psaní ikon – protože se tak podtrhuje posvěcující proces modlitby ikonopisce. Vyšla z liturgického prostředí, stala se typickým prvkem východní zbožnosti a východními křesťany je ikona považována za hmatatelný důkaz tajemství, které prožíváme v liturgii.¹⁴⁹ Nebyla primárně důležitá pro svůj umělecký aspekt, ale proto, že vysvětlovala dogmata – komunikovala Boží Slovo jako Obraz. Smysl ikony se ukazuje při jejím zařazení do liturgie a liturgie sama je ikonou ekonomie spásy.¹⁵⁰

Ve vývoji tradice ikon se zformoval kánon, kterým se ikonopisectví řídí. Díky tomu se vytvořil srozumitelný jazyk se schopností otevřené a jasné komunikace a svým formálním charakterem brání člověku, aby o duchovních věcech uvažoval v abstraktních a netělesných termínech. Pro schopnost dodržení kánonu ikon je naprosto zásadní přístup ikonopisce, který musí uskutečňovat „asketický výstup“, podstoupit „půst smyslů“ a odmítnout všechno, co by bylo jeho vlastním individuálním výtvozem.¹⁵¹ Je však důležité podotknout, že i když ikonopisec píše ikonu podle tradičního vzoru a drží se kánonu (což můžeme připodobnit výčtu dogmatických vět), vždy nalezneme nějaké odchylky, které ikonu oživují. Ty vycházejí z umělce duchovní intuice.¹⁵²

¹⁴⁷ srov. ŠPIDLÍK/RUPNIK 2004, 23.

¹⁴⁸ Dialogus contra haereses, 23, PG, 155, 113 cd., cit. podle: ŠPIDLÍK 2009, 39.

¹⁴⁹ AMBROS 2016, 47.

¹⁵⁰ EVDOKIMOV, Ortodoxie 1959, 224, cit. podle: MIKULKA 2012, 125.

¹⁵¹ ŠPIDLÍK/RUPNIK 2004, 16–17.

¹⁵² Žádná dogmatická věta není ještě živou vírou, podobně kopie jiných malířů nejsou opravdovými malbami. ŠPIDLÍK 1996, 303.

3.3.1. Stručný historický přehled

V této části se budu ve stručnosti věnovat vývoji a idejím, které postupně vytvořily estetiku ikon. Ikona, jako náboženský symbolický obraz se postupně vyvíjela s vyjasňováním teologických otázek Kristova vtělení od počátku křesťanství a pak hlavně v období církevních sněmů v 7. a 8. století. V křesťanských kruzích na Východě se ujal pojem *eikon* (z řec. = obraz), pod kterým byla chápána veškerá vyobrazení Krista, Bohorodičky, andělů a svatých bez ohledu na formu, způsob a techniku ztvárnění.¹⁵³ Později byl tento pojem užíván ve spojení s přenosnými obrazy, nikoli s vyobrazením spojeným např. s architekturou. Nejstarší zachované ikony pocházejí z kláštera svaté Kateřiny na Sinaji z 5. a 6. století.¹⁵⁴ [19], [20].

Hlavním centrem vzniku a vývoje ikony se stala Byzanc. Její poloha se nacházela ve výhodné pozici mezi Východem a Západem, kde se mísil estetický vliv helénismu a orientalismu s křesťanskou naukou. Tak posvátné umění získalo bohatství forem a námětů. Z helénistického světa (Alexandrie) obraz přijal harmonii, měřítko, rytmus, ale vyloučilo idealizované formy. Z Východu (z Jeruzaléma a Antiochie) přijal čelní pohled a realismus. Ve století 4. a 5. se inspirovalo těmito zdroji. Od 6. století došlo k syntéze a transformaci vlivů a přešlo k samostatnému vývoji.¹⁵⁵

Byzantské umění v sobě neslo charakter mysticko–symbolický. Estetika Východu je estetikou spiritualismu a transcendence, proto byla ikona vnímána jako „okno do věčnosti“.¹⁵⁶ Tradice ikon se pohybovala v brázdě Slovo – Obraz, tedy tajemství Vtělení. Souviselo to s poznáváním Boha a komunikace s ním, což se odehrávalo na třech rovinách: mystické, liturgické a umělecké.¹⁵⁷ Tím se ikona stala součástí teologického systému, liturgie a osobní zbožnosti. Zastánci ikon jako teologického obrazu byli církevní otcové, například sv. Jan Zlatoústý, sv. Řehoř z Nyssy, sv. Cyril Alexandrijský a sv. Basil.¹⁵⁸

¹⁵³ FOREJTKOVÁ 2010, 27.

¹⁵⁴ K problematice byzantských a ruských ikon uvádím tyto publikace: Alexander AVENÁRIUS 2016: Byzantský zápas o ikonu, O problematice východoeuropejského symbolizmu. Prešov 2016; Ivan FOLETTI 2011: Da Bisanzio alla Santa Russia, Nikodim Kondakov (1844–1925) e la nascita della storia dell'arte in Russia, Roma 2011; Nikodim Pavlovič KONDAKOV 2014: Iconografia della Madre di Dio I. Roma 2014; Jana BAUDIŠOVÁ 2018: L. A. Uspenskij – Teologie ikony, Jerodiákon Nikolaj (Sacharov) – O příčinách ikonoboreckých sporů. Olomouc 2018; Kateřina KUBÍNOVÁ / Klára BENEŠOVSKÁ 2019: Imago, Imagines, Výtvarné dílo a proměny jeho funkcí v českých zemích od 10. do první třetiny 16. století I. Praha 2019.

¹⁵⁵ FOREJTKOVÁ 2010, 29.

¹⁵⁶ tamtéž 2010, 27.

¹⁵⁷ tamtéž 2010, 27.

¹⁵⁸ SENDLER 2011, 26.

Ikony měly svůj dlouhý teologický vývoj, který vrcholil v jednotě Slovo – Obraz.¹⁵⁹ Vychází z křesťanské nauky o Božím vtělení, které je ústřední událostí křesťanství. Hlavním tématem ikon je tedy zobrazování lidské podoby jako nejvznešenějšího Božího stvoření.¹⁶⁰ Avšak zobrazení nadpřirozeného, božského odedávna patřilo mezi věčné otázky umění i člověka.

K ikonám, jejichž hlavním tématem byla osoba, vzrůstala nedůvěra. Odpor proti obrazu pocházel z vlivu židovského zákona o zákazu zobrazování,¹⁶¹ z monofyzitské nauky¹⁶² a později i rozšiřujícího se islámu. Dalším aspektem byl stále rozšířený pohanský kult. Proto se spory a pochybnosti týkaly především ikony Krista, jako Boha.

Názory na uctívání obrazů prošly v průběhu dějin křesťanství mnohými proměnami. Výrazem důsledného odmítnutí náboženských obrazů se stalo období obrazoborectví (ikonoklasmu)¹⁶³ v 8. – 9. století. Byzantský císař Lev III., který byl proti obrazům, pocházel z východní části říše, kde nejvíce docházelo ke kontaktu s islámem. Počáteční projevy obrazoborectví je možno chápat jako určitý pokus o kompromis s islámem na tomto území.¹⁶⁴ První zákaz o figurálním zobrazování byl vyhlášen na synodě v Trullo v letech 691–692.

Uctívání ikon bylo považováno za klanění se mrtvé hmotě bez duše a odpůrci proti tomu stavěli skutečný kult Boha „v duchu a v pravdě”.¹⁶⁵ Tento rys, ve smyslu pohrdání hmotou, byl charakteristickým ikonoklastickým argumentem, který se stále držel. Materiální podstata ikon, která podle nich shazovala a urážela božský Předobraz a vzdávání úcty ikoně/materiálu, je pobuřoval více než samotná existence ikon.

Roku 726 vydal císař Lev III. první edikty proti ikonám. Ty měly zatím jen zamezit uctívání, proto se v chrámech ikony umísťovaly tak vysoko, aby se jich lid nemohl dotýkat ani je políbit. Likvidace obrazů byla do praxe uvedena vydáním

¹⁵⁹ ŠPIDLÍK/RUPNIK 2004, 7.

¹⁶⁰ NOVOTNÝ 1997, 45 Na trullijském koncilu roku 691, byl ustanoven kánon 82, který odmítá zobrazování symbolu Beránka.

¹⁶¹ „Nezobrazíš si Boha zpodoběním ničeho, co je nahoře na nebi, dole na zemi nebo ve vodách pod zemí.“ *Ex 20, 4.*

¹⁶² Pro monofyzity, byl Kristus a jeho lidství po vzkříšení pohlceno v božství. Vytvoření Kristova obrazu pro ně znamenalo oddělení lidství a božství.

¹⁶³ Z řec. εικων obraz, a κλαστειν lámat.

¹⁶⁴ FOREJTKOVÁ 2010, 33.

¹⁶⁵ LUPTÁKOVÁ 2011, 22.

ikonoklastického ediktu v roce 730, který označil uctívání náboženských obrazů za formu idolatrie (modloslužby).¹⁶⁶

K zastáncům náboženských obrazů patřil konstantinopolský patriarcha sv. German (715–730). Odmítal nauku, která zakazovala kult obrazů, protože byla v rozporu s koncily a s tradicí církve.¹⁶⁷ Proti ediktu císaře Lva III., vystoupil také papež Řehoř III., který svolal do Říma dvě synody a nařídil exkomunikaci těch, kdo by se stavěli proti uctívání svatých obrazů, ničili by je, či znesvěcovali.¹⁶⁸

Jeden z nejvýznamnějších obránců svatých obrazů společně s patriarchou Germanem, byl teolog sv. Jan z Damašku (zemřel roku 749), díky kterému došlo k výraznému posunu v teologii ikony. Napsal *Řeči o posvátných obrazech a Apologii svatých obrazů*, které se staly prvními podklady úcty k ikonám. Věnoval se také otázce hmoty, kde vycházel z christologie a podtrhl kladnou stránku stvořeného světa: „Neklaním se hmotě, ale Tvůrci hmoty, který se pro mne stal hmotou, rozhodl se přebývat ve hmotě, a skrze hmotu uskutečnil mou spásu. A proto nepřestanu mít v úctě hmotu, skrze niž přišla má spása“.¹⁶⁹

Jan z Damašku rozlišil také pojmy uctívání ikon¹⁷⁰ a klanění se,¹⁷¹ které bylo považováno za vnější formu pohanského kultu. Teologicky odlišil podobu – obraz¹⁷² a idol.¹⁷³ Oprávněnost zobrazování Boha byla dána vtělením, které ruší starozákonní zákaz. K nejkrutějšímu pronásledování ctitelů ikon došlo mezi roky 745–775, za vlády Konstantina V. (syn Lva III.), který za své životní poslání považoval dokonalé vymýcení kultu ikon. Roku 754 svolal v Konstantinopoli „lžisněm“, který prezentoval jako všeobecný.¹⁷⁴ Sněm odsoudil uctívání ikon jako modloslužbu.

¹⁶⁶ FOREJTKOVÁ 2010, 34.

¹⁶⁷ SENDLER 2011, 31–32.

¹⁶⁸ tamtéž 2011, 34; Reakce císaře Lva III. byla taková, že zkonfiskoval jmění papežského stolce, zvýšil daně v Kalábrii, na Sicílii. Tyto spory a zásahy do pravomoci Církve, později přinesly své plody v rozdělení jednoty všeobecné Církve.

¹⁶⁹ MERVART 2012, s 50; Jan z Damašku: První obranná řeč proti těm, kdo zavrhnou svaté obrazy, 1, 16 Jan z Damašku má na mysli dřevo kříže, kámen z Božího hrobu, inkoust, kterým je napsáno evangelium a samotnou knihu, in: NOVOTNÝ 1997, 40.

¹⁷⁰ Uctívání – klanění se, ve své podstatě je pouhým vzdáváním náležitě úcty něčemu nebo někomu, avšak bez ztotožnění se sama předmětem této úcty. LUPTÁKOVÁ 2011, 24.

¹⁷¹ Klanění se – služba někomu, či něčemu. Člověk se přitom stává otrokem předmětu, kterému slouží a k němuž se upírají všechny jeho životní snahy. Předmět se stává středobodem nejvyšší existenciální zainteresovanosti. tamtéž 2011, 24.

¹⁷² Ikona – je „prostředníkem“ k Předobrazu, který je na ní zobrazen. tamtéž 2011, 24.

¹⁷³ Idol – je prvopříčinou náboženských obřadů. Je soběstačným centrem bytí, které k sobě svádí veškeré snahy člověka. tamtéž 2011, 24.

¹⁷⁴ Prezentoval zde úryvky z děl církevních otců, které měly být argumenty proti náboženským obrazům, ale jednalo se o padělky. FOREJTKOVÁ 2010, 36.

První etapa ikonoklastických sporů byla završena na VII. všeobecném koncilu v Nikáji (r. 787), který zvrátil rozhodnutí předchozích ikonoklastických sněmů. Byla zde vyřešena otázka hmoty a bylo obnoveno uctívání ikon.¹⁷⁵ Nové období obrazoborectví nastalo za vlády Lva V. od roku 813. Nedosáhlo však již takové míry jako v předešlé vlně. Ničení obrazů pokračovalo i za jeho nástupce Michaela II. a dále za Theofila.

K úplnému přemožení obrazoborectví došlo až za vlády císařovny Theodory, manželky Theofila, která vládla místo svého nezletilého syna Michaela III. Svolala Konstantinopolský sněm (r. 843), kde byly s konečnou platností podle letopisce, vráceny „svaté a ctné ikony, aby jim byla vzdána úcta a poklony v chrámu Božím.“¹⁷⁶ Ikona, jako náboženský obraz, se stala součástí „ortodoxního“ církevního jazyka, tzn. odpovídajícího za správnou nauku.¹⁷⁷

Během systematického ničení obrazů bylo zlikvidováno nesčetné množství uměleckých podkladů a dalších dokumentů, které by dnes mohly historikům podat ucelenější obraz pro pochopení ikonografie a symboliky ikon. Níže se pokusím vystihnout alespoň základní rysy ikonografického kánonu.

3.3.2. Jazyk ikon

Ikona je symbolickým znázorněním, rozhodně není podobiznou. Mezi ikonou a jakoukoliv náboženskou malbou je podstatný rozdíl. Obyčejný obraz zachycuje svatého v jeho pozemském tělesném stavu, zatímco ikona zobrazuje osobu proměněnou – v Božím světle. Ve východní církvi je tento rozdíl velmi zdůrazňován. Když srovnáme například Rafaelovu madonu s ikonou Bohorodičky, vidíme, že „Rafaelův obraz je pouze lidský [21]. Vše, co nám říká o Matce Boží, je to, že to byla žena, a o Božím Dítěti, že to bylo miminko. Ikona nám naopak odpovídající symbolikou sděluje církevní učení o vtělení Boha a Božího mateřství.“¹⁷⁸ [22]

Ikony vynikají svým tradičním stylem, který je značně odlišný od západního naturalistického jazyka. Mohou se jevit jako neuspořádané a harmonicky nevyrovnané. Jde o starobylé umění plné symbolů se speciálním systémem zobrazování obsahu v

¹⁷⁵ LUPTÁKOVÁ 2011, 23–25.

¹⁷⁶ tamtéž 2011, 25. Císařovna uspořádala veřejnou oslavu, která se konala 11. března roku 843. Byla to první neděle Velkého postu, a tak byl na tento den ustanoven svátek Vítězství pravoslaví, který se slaví do dnes.

¹⁷⁷ ŠPIDLÍK/RUPNIK 2004, 13.

¹⁷⁸ ŠPIDLÍK 2009, 74.

dvojměrné rovině.¹⁷⁹ V ikonografickém umění má každý prvek/struktura od barev po kompozici svůj dogmatický smysl vyjádřený symbolickými formami. Dlouhá tradice vytvořila „jazyk“/kánon, který je srozumitelný, protože si na něj lidé zvykli. Proto B. A. Uspenskij¹⁸⁰ prosazoval, aby kněží byli řádně vychováni v oblasti porozumění „teologie ikony“, a aby byl lid vyučován „čtením těchto obrazů.“¹⁸¹

Proto se budu v následujících řádcích věnovat některým prvkům symbolického jazyka/kánonu. Jsou to např.: kompozice, perspektiva, barvy, fyziologie figur, světlo nebo také samotná tvorba, která symbolizuje Boží stvoření. Ovšem dotknu se jich spíše pro vysvětlení, abychom lépe pochopili jejich teologický smysl.

3.3.3. Ikonografie

Co se týče témat zobrazovaných na ikonách, můžeme je rozdělit do dvou skupin: ty, které zobrazují jednotlivé osoby a ty, které zobrazují svátky či nějaké události. V první skupině jsou nejčastěji zobrazováni Kristus, Bohorodička, Jan Křtitel, andělé, apoštolové, proroci a svatí. Osoby lze rozeznat kromě atributů také podle nápisů – titulů, kterými jsou vyobrazení opatřena. Druhá skupina obsahuje, mimo skupinové vyobrazení svatých, vyobrazení dvanácti liturgických svátků, ikonu Sestoupení do pekel (jako zobrazení Zmrtvýchvstání), scény ze Starého a Nového zákona.¹⁸²

Ikonografie ikon má ustálenou tradici zobrazování postav, předmětů, událostí, které vycházejí z různých pramenů (písmo, apokryfy, hagiografie, liturgické hymny, legendy). Ikonopisci skrze ikonografii vyjadřovali závažné teologické myšlenky – vztah obrazu a Předobrazu, vtělení Božího Syna, proměnění kosmu, zbožštění člověka atd.¹⁸³ Proto je potřeba zkoumat ikonu z pohledu teologie. Veškeré prvky jsou tříděny podle dogmatických, symbolických a liturgických výkladů.

¹⁷⁹ USPENSKIJ 2011, 267.

¹⁸⁰ Boris Andrejevič Uspenskij (*1937), literární vědec, sémiotik, lingvista, historik. V letech 1977–1992 profesor Moskevské státní univerzity, hostující profesor řady světových univerzit (Harvard, Vídeň, Graz) v současné době působí na neapolské univerzitě L’Orientale. Zabýval se smyslem a významem v pohledu teologicko-estetickém. Je považován za zakladatele nového vědního oboru – teologie ikony. V této souvislosti zde ještě zmíním Tartuskou sémiotickou školu – Ján BAKOŠ: Štyri trasy metodológie dejin umenia. Bratislava 2000, 249–271.

¹⁸¹ ŠPIDLÍK 1996, 303.

¹⁸² NOVOTNÝ 1997, 56.

¹⁸³ LUPTÁKOVÁ 2011, 10.

3.3.4. Ikonopisec

Ikony v sobě nesou vyznání víry ve vtělené přítomnosti Boha – Slova. Ikonopisec je jako zvěstovatel evangelia, jeho jazykem je řeč barev.¹⁸⁴ Autorem obrazu je Duch svatý, kterému ikonopisec propůjčuje své technické schopnosti. Osvobozuje se od své osobnosti a ustupuje do anonymity. Umělec, dostává inspiraci, vnitřní vizi a ve viditelném světě hledá formy, které by se staly symboly onoho duchovního vidění. Skutečným formám je dán symbolický význam duchovní reality.¹⁸⁵

Důležitou podmínkou tvorby ikonopisce je „půst očí“, který formám dává na první pohled jednoduchý, avšak posvátný ráz. Ikonopisec se nemá nechat zlákat krásou tvarů, které konkrétní symbol nabízí. Proto se vyhýbá naturalismu a dekorativním detailům,¹⁸⁶ u kterých by se člověk mohl zastavit pro jejich líbivost. V zobrazení na ikonách se „půst očí“ projevuje například tak, že jeden nebo dva stromy symbolizují celý les. Pastýři, kteří pasou stádo ovcí, jsou vyobrazeni s jednou nebo dvěma ovce.¹⁸⁷ Další aspekt ikonografického symbolismu vycházející z „půstu očí“ je vyhýbání se fantastickým formám. Podobně je to s gesty. Například velká bolest Matky Boží pod křížem je vyjádřena mlčenlivým gestem a Kristus jí dává útěchu jednoduchým pohledem.

Ruský filosof S. L. Frank tento „umělecký asketismus“ nazval podmínkou pravého umění. „Tvořivá činnost člověka je zúčastněním se na Boží stvořitelské činnosti, a proto je i jejím napodobením. Bůh netvoří jen proto, aby tvořil, ale aby posvětil, aby zbožštil to, co stvořil. Následně i ikonopisec zobrazuje jen ty formy, které mohou vyjádřit plnost Svatého Ducha.“¹⁸⁸ Ikonopisec zprostředkovává tento asketický rozměr ikony také tomu, kdo pak ikonu nahlíží. Ikona vede k „vystřízlivění zraku“, – smysly tak mohou být proměněny Duchem svatým, který obraz zastihuje.¹⁸⁹

3.3.5. Symbolický jazyk

¹⁸⁴ MIKULKA 2012, 128.

¹⁸⁵ Špidlík to srovnává s autory Písma, kteří inspirováni Duchem Svatým, vidí v dějinách izraelského národa, z profánního hlediska jinak banálními, výchovné Boží vedení. ŠPIDLÍK 2004, 135.

¹⁸⁶ Umění ikon se vyhýbá iluzionismu a naturalismu. Takové bylo celé umění středověku, a historiky 19. století bylo považováno za úpadek. FLORENSKIJ 2011, 226.

¹⁸⁷ ŠPIDLÍK 1996, 304.

¹⁸⁸ ŠPIDLÍK/RUPNIK 2004, 17.

¹⁸⁹ MIKULKA 2012, 130.

Jedním z nejdůležitějších předpokladů dívání se na ikonu, je vnímat ji jako symbol, který v sobě obsahuje vyšší svět a jeho sílu. Tím se odlišuje od znaku, který je jen nápovědou věci.¹⁹⁰ Ruský kněz a filosof Pavel Florenskij říká: „Symbol představuje něco, co není on sám, ale co je více než on, nicméně toto něco se skrze něj projevuje“.¹⁹¹ Ikona jako symbol sjednocuje pozemské a nadpozemské. Svým způsobem se zde žije v obou světech. Vstupujeme-li do tohoto prostoru setkáváme se s osobami, které patří v našem světě již minulosti.

Ikonopisci na obranu ikon zdůrazňovali jejich symbolický jazyk, který má věřícího dovést k setkání s tajemstvím, tj. s osobami, které jsou na ikonách zobrazeny.¹⁹² Ikona není uctívána sama pro sebe, ale ukazuje na osobu, kterou představuje.¹⁹³ U symbolu hraje roli esencionalita, které musí ikonopisec dosáhnout. Zachycuje duchovní vidění v reálných formách, které jsou jeho symboly přesahující lidské termíny a pojmy. Vedou tak člověka dál k tajemství.¹⁹⁴ Jestliže zpodobnění na ikoně ztratí charakter Božího tajemství tím, že se zredukuje na smyslové hmoty, ikona ztrácí svoji duši.¹⁹⁵

3.3.6. Technika

Jako liturgický obraz je ikona zcela nezávislá na technice, kterou je provedena. Může to být malba, dřevořezba, kamenná socha, freska či mozaika. Nejklasičtější technikou je však malba vaječnou temperou díky nejbohatšímu výrazu.¹⁹⁶ Tato metoda a tradice ikonografie byla předávána z generace na generaci. Příprava pro vznik celého obrazu má poměrně složitý proces. Základem je výběr vhodného materiálu. Tím je dřevěná deska (olše, cypřiš, bříza), která musí být kvalitní jak pro samotnou malbu, tak pro další uchování. Deska se opatří rámem, který je vytvořen vydlabáváním povrchu desky ve střední části. Pak se nanáší vrstva kliču, lněné proužky a levkas.¹⁹⁷ Malíř pracuje

¹⁹⁰ NOVOTNÝ 1997, 16.

¹⁹¹ LUPTÁKOVÁ 2011, 46.

¹⁹² ŠPIDLÍK 2009, 39.

¹⁹³ Tento princip byl ustanoven na Druhém nicejském koncilu (r. 787), též pro evangelium, ostatky svatého kříže, ostatky svatých. NOVOTNÝ 1997, 8.

¹⁹⁴ Špidlík říká, že i prvá teologie je symbolická, protože přesahuje lidské termíny a pojmy. Stejně je to s lidskou osobou – nedá se charakterizovat jedním slovem, ale symbolem, který uvádí do systému jiných slov. ŠPIDLÍK 2009, 39–40.

¹⁹⁵ SENDLER 2011, 230; Tento proces je patrný u naturalistického umění, do kterého bohužel ikona také vstoupila.

¹⁹⁶ LUPTÁKOVÁ 2011, 39; V Egyptě, byla také rozšířená enkaustika – barvy ředěné roztaveným voskem, kterou byly malovány náhrobní portréty, in: NOVOTNÝ 1997, 53.

¹⁹⁷ Šeps, základní podkladový nátěr, jenž se nanáší na desku v několika vrstvách.

pouze s přírodními pigmenty smíchanými s vaječným žloutkem. Všechny materiály, se kterými ikonopisec pracuje, jsou velmi pozorně vybírány. Nedbalost ve třídění a rozlišování by byla vnímána jako hřích.¹⁹⁸ Materiály představují viditelný svět a jsou použity ve své přirozené formě. Očištěné a připravené lidskýma rukama, jsou přinášeny ke službě Bohu.¹⁹⁹

V ikonopiseckých dílnách byli odborníci na jednotlivé části tvorby ikony, a tak každý většinou provedl určitý krok, přičemž nejzručnější z dílny měl na starosti malbu tváří. Celý proces vzniku ikony je vnímán symbolicky a každý krok symbolizuje jednu fázi stvoření světa.

3.3.7. Čas, věčnost, pohyb

Vše v ikoně působí staticky. Je tak vyjádřeno dosažení cíle – věčného života, protože Kristus je věčný. Ukazuje se završené – výsledek, ne proces. Proto se na ikoně zobrazuje Kristus mrtvý, ne trpící.²⁰⁰ Všechny prvky jsou umístěny v nehybném jasu bez pojmu prostoru a hloubky. Je to připomínka věčné liturgie – Kristovo narození, smrt a oběť jsou stále tady.²⁰¹ Proto mají v sobě ikony také rozměr přítomnosti – znovu zpřítomnění života osob a posvátných událostí.²⁰²

3.3.8. Perspektiva, prostor

Perspektiva, proporční zákony a zobrazení prvků v ikonopise jsou na první pohled velmi nezvyklé a mohou z uměleckého hlediska působit nezvládnutě. Projevuje se to především na předmětech jako jsou budovy, knihy, trůny, stoly apod. Nejde o zachycení reality postaveném na pozorování přírody. Opět je důležitější symbolický záměr a idea. Rozhodně to tedy neznamená, že by byl malíř neobratný. Všechny prvky, perspektiva a kompozice ikony, vytváří chrám – proměněný kosmos, ve kterém panuje Bůh. Ikonopisci

¹⁹⁸ LUPTÁKOVÁ 2011, 39.

¹⁹⁹ tamtéž 2011, 39; Na ikonu můžeme vztáhnout také slova proroka Davida, pronesená při žehnání věci na stavbu chrámu. „Od tebe pochází všechno. Dáváme ti, co jsme přijali z tvých rukou“ (1 Pa 29, 14)

²⁰⁰ LUPTÁKOVÁ 2011, 36.

²⁰¹ ŠPIDLÍK 2008, 221.

²⁰² „Těm, kdo uznávají a přijímají prorocká vidění ve formách a tvarech, v nichž je sám Bůh zjevil a jak je viděli proroci, těm, kdo se rovněž drží tradice, psané i nepsané, jak ji apoštolové předali Otům, a kdo proto zachytí na obrazech posvátné skutečnosti a ctí je, budiž věčná paměť.“ Píše Evdokimov v knize Ortodoxie 1959, 82–83, MIKULKA 2012, 129.

používají různých prostředků k vyjádření boholidského prostoru. Zvláštní perspektivou – co nejvíce zkrácenou – zabraňují utíkáni pohledu do dálky, která zraku uniká.²⁰³

Nejpravděpodobnějším pramenem pro pochopení stavebního prvku prostoru v ikoně jsou myšlenky Dionysia Areopagity (1. polovina 6. století). V jeho systému je všechno určeno vyzařováním božského světla skrze stvoření. „Skrze ikonu vyzařují k těm, kdo se na ni dívají, pravdy víry. Takto je pohyb, který u naturalistického obrazu vede k úběžníku, obrácen a směřuje k tomu, kdo se dívá: to znamená, že struktury a zákony zobrazení jsou obráceny.“²⁰⁴ Vzdálenější předměty jsou proto zobrazeny větší, než předměty vpředu. U ikon je jako jediný prostor vnímán ten mezi vyobrazeným na ikoně a divákem. Úběžník linií „se nenachází v iluzorní hloubce obrazu, který by se snažil o vytvoření dojmu viditelného prostoru, nýbrž před obrazem.“²⁰⁵ Zachycený objekt vyzařuje k tomu, kdo se na něj dívá.

„Systém obrácené perspektivy“, vychází z rozmanitosti zorných úhlů a pracuje s propojením dynamiky zrakových vjemů.²⁰⁶ Využívá zvláštního systému přenosu charakteristiky prostoru do dvourozměrné plochy. Na rozdíl od lineární perspektivy²⁰⁷ se počítá s dynamikou zorného úhlu, tedy s pohybem diváka, který sčítá dojem z různých hledisek. Každý zobrazený předmět je v ikonopise důležitý a je zobrazený tak, jako by měl svůj vlastní „střed bytí“.²⁰⁸ Ikonopisec se nachází jakoby uvnitř toho prostoru a nezobrazuje objekty zvlášť, ale zobrazuje svět tak, jak je jím obklopen – z toho plyne určitá uzavřenost a nehybnost na ikonách.²⁰⁹ Předměty jsou často zobrazeny z několika stran zároveň a divák se cítí být vtažen doprostřed prostoru.

Obrácená perspektiva je nejlépe vnímatelná na předmětech s rovnými hranami jako jsou budovy, knihy, stoly, židle. Jejich hrany se rozevírají a můžeme tak vidět např. všechny stěny budovy. Místa, která by normálně nebyla vidět, jsou ještě zdůrazněna výraznou barvou.²¹⁰

²⁰³ ŠPIDLÍK 1996, 313.

²⁰⁴ SENDLER 2011, 186.

²⁰⁵ TEZÉ 2007, 148.

²⁰⁶ USPENSKIJ 2011, 288.

²⁰⁷ Při změně úhlu dochází k deformaci obrazu.

²⁰⁸ LUPTÁKOVÁ 2011, 33.

²⁰⁹ USPENSKIJ 2011, 291–294.

²¹⁰ Porušováním perspektivy a zvýrazněním barvou, se opticky tlačí kupředu Evangelium – stává se středem ikony. Je znázorněno ze čtyřstran a zvýrazněno rumělkovou barvou.

Hloubka či třetí rozměr se v teologickém smyslu promítá do pozadí – jako duchovního prostoru, který vyjadřuje nadčasovost a mimo prostorovost. Postavy a další prvky jsou umístěny v nehybném prostoru a tím je umocněn dojem naprosté absence toho, co by připomínalo stvořený svět. Pozadí ikon je většinou zlaté, modré či červené bez stínů a mraků. Ikona se nesnaží klamat oko a nahrazovat realitu (jako např. dekorace),²¹¹ nechce obraz stavět v lineární perspektivě a předměty zobrazovat naturalisticky, ale vyjadřuje pravdy duchovního života.

3.3.9. Fyziologie figur

Svět ikony je místem komunikace a setkání v modlitbě „tváří v tvář“. Jedná-li se o zobrazení jedné nebo dvou figur (u vyobrazení svátků nebo na ikonostase má zobrazení jiná pravidla), jsou zobrazovány čelem, aby bylo umožněno setkání. Ikony nemají portrétní charakter, ale zachycují osoby v proměněném stavu. Pomocí výtvarných prostředků, jako je např. perspektiva, proporce a světlo, je vyjádřena duchovnost postav. Postavy jsou často expresivně protaženy do výšky a mají doširoka otevřené oči. Části obličeje, jako temeno, spánky a uši, jsou obráceny dopředu a jakoby roztaženy.

Duchovnost vyjadřuje upřený pohled. Ve výrazných tmavých očích je soustředěn všechen dynamismus, duchovní život a vyrovnanost, které vyvolávají představu „nebe na zemi“.²¹² Vybízí k odpovědi, která spočívá ve vroucí modlitbě a meditaci. Podstatu vystihuje věta: „Člověk nepronikne Boží tajemství, nýbrž Bůh svým hrozivým pohledem pronikne a obsáhne hlubiny lidského srdce.“²¹³

3.3.10. Světlo

V ikonografii je světlo symbolem duchovnosti. Ikony nejsou osvětleny vnějším zdrojem světla, ale jsou jakoby ze světla vytvořeny. Podle Církevních Otců, je světlo symbolem Ducha svatého a ten sídlí v srdci, tudíž světlo na ikonách vyzařuje zevnitř.²¹⁴ Vnějšímu světlu se ikony vyhýbají. V úpadku ikonopisectví je patrná změna ve světle,

²¹¹ Pravé malířství, je jako otevřené okno do skutečnosti a dekorace je jako zástěna, která zahaluje světlo bytí. FLORENSKIJ 2011, 220–221.

²¹² ŠPIDLÍK 1996, 309. Tuto charakteristiku v sobě nesly také portréty mumií z Fajjúmu, které svým upřeným pohledem vyjadřují hloubku a tajemství posmrtného života.

²¹³ jak uvedl Jean Paris, cit. podle TEZÉ 2007, s 149.

²¹⁴ ŠPIDLÍK 2009, 87.

kdy je „světlo Proměnění“ nahrazeno přirozeným. Transcendentní rozměr tím mizí a obraz se stává iluzí reality.²¹⁵

Umělecká hodnota ikony se pozná právě podle iluminace – jak ikonopisec dokáže světlem prozářit tradiční formy.²¹⁶ Ikonopisec v učení musel na ikoně dokázat, že je schopen vidět svět očima apoštolů při události Proměnění na hoře Tábor. Osoby jsou na ikoně zachyceny ve stavu zbožštění, jsou obklopeny proměněným kosmem, v nestvořeném světle.²¹⁷

3.3.11. Zlato

Má transcendentální až abstraktní rozměr. Má své vlastní vyzařování a symbolizuje božské světlo a božský svět. Na byzantské ikony měla vliv Dionýsova estetika věnovaná světlu a užívání zlata jako Božího světla.²¹⁸ Na ikonách je náhradou třetího rozměru. Postavy umístěné na zlatém pozadí přebývají v nebeském světě.

3.3.12. Barvy

Uspenskij píše: „Svatá služba ikonografických zobrazení začala už u apoštolů... Kněz při liturgické službě klade na oltář tělo Kristovo silou slov, malíř to dělá barvami.“²¹⁹ Symbolika barev není podložena texty (většinou byly zničeny během obrazoboreckých období), které by ji blíže vysvětlily a pozdní příručky ikonopisců obsahují pouze pokyny k použití.²²⁰ Interpretaci barev navíc stěžují rozdíly mezi kulturami a ikonopiseckými školami. Uvedu proto alespoň několik ustálených příkladů barev, které nás dovedou k lepšímu pochopení symboliky.²²¹

Barvy na ikonách jsou součástí ustáleného tradičního jazyka. Dávají význam určitým předmětům, ne podle skutečnosti či estetiky, ale podle ideje.²²² Jsou bez stínů a

²¹⁵ SENDLER 2011, 231.

²¹⁶ ŠPIDLÍK 2009, 86.

²¹⁷ MIKULKA 2012, 138.

²¹⁸ SENDLER 2011, 218.

²¹⁹ ŠPIDLÍK 2009, 78.

²²⁰ SENDLER 2011, 187. Což podtrhuje fakt, že se jedná o ustálenou tradici, a věřící byli zvyklí na symbolismus barev, podle kterých mohli rozeznávat jednotlivé svaté.

²²¹ Konkrétnějšímu symbolickému výkladu barev, se budu věnovat v kapitole určené přímo sarkofágu. Některé barvy totiž symbolizují i protichůdné skutečnosti a záleží tedy na kontextu ve kterém jsou použity.

²²² SENDLER 2011, 204.

přechodových tónů a svým vyzařováním pronikají věřícího. „Svatý obraz je odrazem světla Božího, které v barvě dává hmotě zář.“²²³

Používají se i míchané odstíny barev, jejichž cílem je napodobení skutečnosti a předmětnost věcí. Takové barvy jsou podřízeny celku a prolínají se s ostatními. V procesu psaní ikony se barvy postupně vrství od nejtmašších tónů k nejjasnějším, až se nakonec objeví postava. Tento postup symbolizuje proces růstu světla v člověku.²²⁴

i) Bílá

Již v pohanském světě byla bílá barvou božství a posvátných věcí. (Například mrtvé pohřbívali v bílých šatech, oběti přinášené na Olymp musely být bílé, oltář zde byl také bílý.)²²⁵ Optickými účinky a absencí jakéhokoliv zbarvení je blízká samotnému světlu. Tento účinek je patrný na ikoně Proměnění, kdy Kristus září oslnivou bělostí: „Jeho oděv zářivě zbělel, žádný bělič na zemi by ho nedovedl tak vybělit“ (Mk 9, 3). Je také barvou Ducha svatého. Bílá je pak barva těch, kteří byli proniknuti Božím světlem – andělé na různých ikonách, starci Apokalypsy apod. Je barvou vyjadřující radost velkých liturgických svátků.²²⁶

ii) Modrá

Modrá vyvolává dojem hloubky a klidu. Dionysius ji nazývá „tajemným jsoucnem, „mysteriózností“.²²⁷ V ikonopise se setkáváme s modrou barvou na plášti Krista Vševládce, Bohorodičky či apoštolů. Aureola v Proměnění kolem Krista je tmavě modrá – je tmavá v porovnání se zářícím Kristem. Pramen o vysvětlení symboliky modré barvy chybí, ale dá se říct, že symbolizuje tajemství božského života.²²⁸ Pak je také barvou lidství.²²⁹

iii) Červená

Je aktivní barvou, která se protlačuje dopředu a kvůli této charakteristice se někdy používá jako pozadí ikon. Protože podobně jako zlatá a bílá, je blízká dynamice světla.²³⁰

²²³ tamtéž 2011, 204.

²²⁴ NOVOTNÝ 1997, 54.

²²⁵ SENDLER 2011, 192.

²²⁶ tamtéž 2011, 195.

²²⁷ tamtéž 2011, 195.

²²⁸ tamtéž 2011, 196.

²²⁹ Kristus v červených šatech a modrým pláštěm, znamená, že jako Bůh přijal na sebe lidství. Naopak Panna Maria, jako člověk v modrých šatech, má na sobě červený plášť na znamení, že přijala boží život. Vyjadřuje to základní pravdu víry, že Bůh se stal člověkem, aby člověk se stal božím.

²³⁰ SENDLER 2011, 196.

Je barvou krve a života. Kristus má červené roucho jako symbol utrpení a prolití krve, kterým přinesl spásu lidem.²³¹ Červená jsou roucha mučedníků – symbol oběti. V křesťanství červená barva dostala posvěcení krví Kristovou.²³² Šarlatová červená je však symbolem hříchu a zla – „hříchy rudé jako šarlat, zbělají jako sníh (Iz 1, 18).

iv) Purpur

Tato barva byla vyhrazena králům a kněžím (protože získání pigmentu bylo nesmírně drahé). Tím se stala symbolem moci a božího kralování. V ikonopise je stanoveno, že plášť Bohorodičky má být purpurový. Málokdy je to však tmavomodrý odstín purpuru. Většinou se blíží spíš červené barvě.²³³

v) Zelená

Je barvou vegetace a přírody. Symbolizuje růst a plodnost – z toho plyne, že je symbolem naděje.²³⁴ Často se nachází v kombinaci s červenou, protože je její komplementární barvou. Je klidná a neutrální.

vi) Hnědá

Vnímaná jako neutrální. Je nevýrazná a vyjadřuje hutnost hmoty, proto se hnědé tóny používají ke zbarvení všeho pozemského. Nevyjadřuje nějakou hlubší symboliku, jsou to prosté věci a nezáleží na tom, jaký předmět pokrývá.²³⁵

vii) Černá

Černá barva vyjadřuje nicotu, nepřítomnost všeho, totální nepřítomnost světla. Je barvou hříchu, a proto jsou na ikonách odsouzení zobrazení jako černé stíny. Stejně tak i ďábel nebo Hádes. Zároveň jeskyně Kristova narození je černá. Znamená to, že přišel aby „zazářil těm, kdo žijí v temnotě a v stínu smrti, a uvedl naše kroky na cestu pokoje“ (Lk 1, 79). Jeskyň pod křížem, kde se nachází Adamova lebka je černá. Symbolizuje vstup do smrti skrze hřích, který bude smazán Kristovou krví.²³⁶

viii) Žlutá

²³¹ Egon Sendler ve své knize o ikonách podotýká, že se jedná o domněnku, protože literatura s vysvětlením symboliky Pantokratorova roucha, byla zničena během ikonoklastického období. tamtéž 2011, 197

²³² tamtéž 2011, 199.

²³³ SENDLER 2011, 200.

²³⁴ tamtéž 2011, 200.

²³⁵ tamtéž 2011, 201.

²³⁶ tamtéž 2011, 202.

Nesmí se zaměřovat s barvou zlata (zlato má své vlastní vyzařování a hraje roli světla, ne barvy). Žlutá je barvou smutku, malomocenství.²³⁷

Ikony svými vlastnostmi duchovními a estetickými přesahují dobu a místo svého vzniku. Oslovují, inspirují a povznášejí. V 11.–17. století se projevil tvůrčí duch východoslovanského křesťanského umění ikonopisu na nejvyšší úrovni. Nejslavnějšími ikonopisci této doby byli Theofan Řek († 1410, Rusko), jeho žák Andrej Rublev († 1430, Rusko) a Dionysius († 1502, Rusko). Asi posledním velkým ruským ikonopiscem byl Simon Ušakov (2. pol. 17. st).²³⁸

Ikony se stávají čím dál oblíbenějšími i na Západě. Proč oslovují je nejspíš fakt, že žijeme ve světě přeplněném obrazy, které jsou především smyslové a ztratily svůj symbolický význam, který by vedl člověka dál. Umění již od dob renesance hledalo náměty v náboženství, ale byly spíš záminkou pro studium lidského těla a perspektivy. Marko Rupnik i Tomáš Špidlík upozorňovali na to, že lidé v modlitebním společenství si nevezmou obraz namalovaný od renesance po současnost, ale k modlitbě si vezmou raději ikonu.²³⁹

Umělci, chtějí-li sebeupřímněji vyjádřit hlubší významy, snaží se je vyjádřit svým osobitým způsobem, jenže subjektivní jazyk stále více ztěžuje komunikaci. Je zde touha po obrazu, který by se otevíral dál a potvrzoval bytí v jeho komplexnosti.²⁴⁰

K ikoně můžeme zaujmout různé postoje. Všeobecně mezi nejčastějšími jsou historicko–kritický, pietistický, sentimentální či zbožný postoj. Potom filosofický, dogmatický nebo umělecký. Mnoho badatelů se snažilo tyto postoje sjednotit a zároveň brát ohled na každý z nich.²⁴¹ Lidé v Centro Aletti studují a vnímají ikony tak, jak je podává tradice, jak vycházejí z liturgie, z pohledu duchovní objektivit, protože ikona vytržená z liturgie a modlitby ztrácí svůj význam.

Pro poznávání ikony jako symbolického díla, se musí zrodit úzký vztah mezi člověkem a Slovem (stejně tak je tomu při čtení Písma), kdy bereme v úvahu, že Slovo je plné Ducha svatého. Bez tohoto poznání veškeré historické, archeologické a filosofické

²³⁷ tamtéž 2011, 203.

²³⁸ ANDRES 2011, 309.

²³⁹ ŠPIDLÍK/RUPNIK 2004, 5.

²⁴⁰ tamtéž 2004, 6.

²⁴¹ tamtéž 2004, 22–23.

údaje jsou odtržené.²⁴² Ikona je duchovní skutečností, kde „duchovní“ znamená všechno, co působením Ducha svatého vypráví o Bohu. Připomíná ho člověku, odevzdává mu jej a přivádí ho k němu.²⁴³

²⁴² tamtéž 2004, 22.

²⁴³ tamtéž 2004, 23.

4. Velehrad, Bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, historie a význam místa

Obec Velehrad je dnes v našem povědomí spojována především s národní poutí každoročně konanou na svátek věrozvěstů svatých Cyrila a Metoděje,²⁴⁴ kteří byli jako misionáři Slovanů, prohlášeni roku 1980 za spolupatrony Evropy papežem Janem Pavlem II. Je naším nejdůležitějším poutním místem v České republice, jehož význam prorůstá do celé Evropy.

Přestože věrozvěsti se svými žáky nepůsobili přímo v místě dnešního Velehradu, je toto místo považováno za symbolické středisko, ze kterého se rozšířila víra ke slovanským národům a v něm by se měli Slované tedy spojit. Tato myšlenka rostla od 19. století a formovala i úvahy papežů o úloze slovanských národů v Evropě (tzv. Papežský slavismus).²⁴⁵ Vyvrcholením významu a úcty k těmto světcům bylo již zmíněné prohlášení za spolupatrony Evropy.

4.1. Historie

Dnešní poutní místo na Velehradě, spojené především s cyrilometodějskými poutěmi, má za sebou dlouhou a bohatou historii. Historie tohoto místa se začala psát událostí založení prvního cisterciáckého kláštera na Moravě. První impulz dal olomoucký biskup Robert,²⁴⁶ společně s Vladislavem Jindřichem, markrabětem moravským.²⁴⁷ Ten si přál, aby se klášter stal pohřebištem markrabat moravských s lokální návazností na centrum křesťanství z období Velké Moravy. Klášter se měl stát tedy nositelem mnohem

²⁴⁴ Sv. Cyril (rodným jménem Konstantin) a Metoděj, synové vysokého politického představitele státní správy a pravděpodobně v rodině měli možnost mluvit slovanským jazykem. Metoděj opustil politickou dráhu a stal se mnichem a Konstantin učitelem. Roku 863 přišli na Velkou Moravu na pozvání knížete Rostislava, aby zde vychovali kněze, a tak zde zajistili prohloubení křesťanské víry.

²⁴⁵ AMBROS 2016, 48.

²⁴⁶ Bývalý převor cisterciáckého kláštera v Nepomuku

²⁴⁷ Markrabství moravské, úředně ustanovené v poslední třetině 12. století. S osobou Vladislava Jindřicha bylo spojeno od roku 1197, třebaže před rokem 1212 spíše jen titulárně. Do té doby patřilo Olomoucko i s Velehradem pod pravomoc českého krále Přemysla Otakara I., který byl zároveň olomouckým knížetem. KONEČNÝ 2016, 37.

starší tradice z 9. století, kdy zde působili solušští věrozvěsti a víru zde skrze křest přijali první Přemyslovci.

Pro nový klášter bylo určeno místo na darovaném pozemku při vnitřním okraji osady Veligrad (od 14. století změněno na Staré Město), podle které byl pak klášter nazýván „klášter Velehradský“.²⁴⁸

Roku 1205, přišli první mniši s opatem Thicellinem z Plas a byla započata práce na budování tzv. provizoria, které mělo sloužit jako prvotní zázemí. K pozemku budoucího kláštera patřil kromě polností a mlýna, také opuštěný kostel sv. Jana Křtitele,²⁴⁹ který posloužil mnichům jako prvotní svatyně. Provizorium bylo vybudováno na území rozsáhlé staroslovanské nekropole na kultovním návrší „Na Valách“.²⁵⁰ Klášterní definitivum bylo původně plánováno, jak bylo zvykem, hned vedle provizoria, které bylo poté postupně začleněno do klášterních budov, ale v tomto případě provizorium mniši po dokončení definitivního kláštera (na změněném místě) úplně opustili.²⁵¹ Roku 1215 byly vytvořeny právní a hospodářské podmínky pro vybudování klášterního definitivu. Nestandardní situace ale nastala roku 1220, kdy bylo fundátory rozhodnuto o vybudování kláštera na jiném místě, vzdáleném 5 km na západ v údolí říčky Salašky.²⁵² Provizorium se tak stalo hlavním hospodářským dvorem kláštera, tzv. grangie,²⁵³ kde byla podle nálezů také keramická dílna.²⁵⁴

Místo kláštera bylo přeloženo kolem roku 1220, kdy nejspíš přišla stavební huť.²⁵⁵ Byly vysvěceny základy klášterního kostela a dalších budov. Roku 1222 zde byl

²⁴⁸ tamtéž 2016, 36–38.

²⁴⁹ Jeho základy jsou dnes k vidění v památníku Velké Moravy ve Starém Městě u Uherského Hradiště)

²⁵⁰ Průzkumy lokality a základů budov, prokazují příznačné rysy pro prvotní provizoria klášterů z 1. poloviny 13. století, která byla zakládána v bezprostřední blízkosti definitivních klášterních budov. Vyznačují se především protáhlými rozměry. Byly zde nalezeny kamenné základy dvouprostorové budovy, pravděpodobně obydlí prvních příchozích mnichů. Dále silné základy 40x8 metrového jedno traktu, dále členěného příčkami. Jednalo se o volně stojící budovy *neklaustrálního* typu, tzv. *mnišského domu*. Provizorní budovy byly obvykle začleněny do dispozic (většinou kvadratury) definitivního kláštera. tamtéž 2016, 38.

²⁵¹ Problematiku původního místa založení kláštera řešili tito historikové: Václav RICHTER 1951: Glosy k velehradským otázkám, in Časopis spolku přátel starožitností, 59, 1–25; Josef Cibulka 1958: Velkomoravský kostel v Modré u Velehradu a začátky křesťanství na Moravě. Praha 1958. Luděk GALUŠKA 2008: Východní Morava v 10.–14. století. Brno 2008; Miloslav POJSL 2006: Sborník k 800. výročí příchodu cisterciáků na Moravu a počátek Velehradu. Olomouc 2006

²⁵² KONEČNÝ 2016, 38.

²⁵³ Cisterciácké grangie byly něčím úplně novým na našem území. Jednalo se o výstavné a rozlehlé hospodářské dvory, s převážně zděnými stavbami. Pracovali zde mniši a konvrši, později i dvorská čeledí, a v sezónních pracích robota poddaných z okolí dvora. Některé grangie byly i rušeny a nahrazeny vesnicí. ROŽMBERSKÝ 2008, 6.

²⁵⁴ KONEČNÝ 2016, 38.

²⁵⁵ tamtéž 2016, 37.

pochován fundátor kláštera Vladislav Jindřich, což je nejstarší příklad pohřbu člena přemyslovského rodu v cisterciáckém prostředí na Moravě.²⁵⁶ Dne 27. listopadu roku 1228, kdy byl kostel dokončen, proběhlo jeho vysvěcení olomouckým biskupem Robertem, za přítomnosti českého krále Přemysla Otakara I., a jak je cisterciáckým zvykem, byl zasvěcen Panně Marii. Po tomto aktu probíhala v letech 1228–1240 dostavba klášterních budov včetně křížové chodby. Kolem nově vzniklých budov kláštera se postupně vytvořila nová osada, která se podle kláštera začala nazývat taktéž Velehrad. Klášter duchovně i hospodářsky prosperoval již od svého vzniku. Získával příznivce, kolonizoval další území a zakládal další dceřiné konventy (Vizovice, Oslavany, Tišnov).²⁵⁷ Roku 1379 získali velehradští opati právo nosit biskupské hodnosti a tím získali důležité postavení a zasedali na významných sněmech.

Architekturu klášterního komplexu počáteční fáze charakterizuje pozdně románské tvarosloví,²⁵⁸ které se do dnešní doby výrazněji zachovalo především ve východní části kostela a v severní obvodové zdi. [23] Tato fáze již vykazovala raně gotické prvky, tzv. přechodného burgundsko-cisterciáckého stavebního slohu.²⁵⁹ Kostel byl vybudován na půdorysu latinského kříže, jehož výrazným prvkem je transept. [24] Ve východní části je zakončen pravoúhlým presbytářem s vyklenutou apsidou. Na každé straně od presbytáře se nacházejí další dvě kaple, taktéž uzavřené apsidou. Na západ vedlo protáhlé trojlodí (60 m) s velkým ústupkovým portálem. Předním se ještě nacházela prostorná předsíň, pro konání soudů, která se zachovala jen v základech.²⁶⁰ Dispozice románského kostela je považována za typicky cisterciáckou a je nejspíše odvozená od kostela v Morimondu,²⁶¹ či klášterního kostela v Plasích.

O vnitřní výzdobě kostela nejsou žádné zmínky. Pravděpodobně se zde výrazná výzdoba, podle prostých zvyklostí cisterciáckého řádu, nevyskytovala. Zdivo kostela vykazuje kombinovanou techniku režného a kamenného zdiva. Cihelné zdivo ukazuje vliv Slezska, kde se cihly používaly z nedostatku stavebního kamene. Kamenné části zase

²⁵⁶ SCHENK 2016, 13.

²⁵⁷ ELBELOVÁ 2016, 57.

²⁵⁸ Dvě velká sdružená okna, bohatě profilované kruhové okno uprostřed jižní zdi v transeptu. Apsida presbytáře je členěna obloučkovým vlysem, římsou s diamantovým řezem, válcové sloupky s palmetovými a listovými hlavicemi. Apsidy postranních kaplí (dochovali se jen dvě), mají také profilované římsy, velké okno uzavřené půlkruhem.

²⁵⁹ Románské blokové citění, bylo již kombinováno s hrotitými okny (dnes z vnějšku odhaleny na severní straně loďi), hrotitými arkádami, křížovými klenby vázaného systému, šestidílnou žebrovou klenbou. KONEČNÝ 2016, 39.

²⁶⁰ Po obnově areálu, jsou základy vyznačeny v dlažbě.

²⁶¹ Jedno z prvních cisterciáckých opatství. Založeno 1115. KONEČNÝ 2016, 39.

ukazují formování velehradské huti v podunajsko-jihoněmeckém prostředí.²⁶² K pozdějším změnám a přestavbám jak na kostele nebo na dalších budovách kláštera, docházelo s různými historickými událostmi.²⁶³ [25]

K dramatickému přerušení prosperity kláštera, jeho statků a okolních vesnic, došlo za husitských válek, kdy byl roku 1421 vypleněn. Někteří mniši utekli do nedalekého Uherského Hradiště (založeno 1257 českým králem Přemyslem Otakarem II.), ale opat se svým bratrem a dvěma konvrši, zůstali a byli upáleni přímo v kostele.²⁶⁴ Tato událost, mučednická smrt cisterciáků, se zapsala do dějin kláštera a později se o ni živě zajímali členové jezuitského řádu.²⁶⁵ Mniši se do místa kláštera vrátili až ve 30. letech 15. století. Jelikož neměli prostředky na opravu kláštera, přežívali v místech domu pro hosty a opatského domu. Jelikož kostel Panny Marie byl zpustošen, používali k modlitbám malý gotický kostelík Zjevení Páně (Cyrilka) na okraji kláštera, který do té doby sloužil jako farní kostel. Klášterní život se bohužel nepodařilo znovu oživit do té míry, v jaké byl před vypleněním. K velké obnově došlo až ve 2. polovině 16. století za opata Mikuláše Kromera, kdy zde byl vybudován také řeholní seminář. V tomto období byla na kostele nahrazena zvonice z románského období za mohutnou, několikpatrovou renesanční věž. [26] Dalším krušným obdobím pro klášter byla doba třicetileté války, kdy byl poškozen nájezdy Valachů a vpádem sedmihradského vojska.²⁶⁶ Naštěstí nedošlo k velké újmě a bylo možné dále pokračovat v obnově. V letech 1627–1636 byla dostavěna prelatura, obnoven konvent i kostel.

Razantní obnovu celého areálu kláštera včetně kostela si vynutil rozsáhlý požár roku 1681. O tři roky později, za opata Petra Silaveckého, se začalo s důsledným odstraňováním následků požáru a s velkou barokní přestavbou, vedenou architektem Giovannim Pietrem Tencallou.²⁶⁷ Velká přestavba trvala až do roku 1735, kdy byl znovu

²⁶² KONEČNÝ 2016, 39.

²⁶³ K historii cisterciáckého kláštera a středověké stavební fázi jsou důležité tyto publikace a články: Rudolf HURT 1934: Dějiny cisterciáckého kláštera na Velehradě I: 1205–1650. Olomouc 1934; Rudolf HURT 1938: Dějiny cisterciáckého kláštera na Velehradě II: 1650–1784. Olomouc 1938; Václav RICHTER 1951: Glosy k velehradským otázkám, in Časopis spolku přátel starožitností, 59, 1–25; Václav RICHTER 1958: O středověké architektuře na Moravě, in Časopis Matice moravské, 65, 1–84; Vilém HRUBÝ 1955: Staré město. Velkomoravské pohřebiště „Na Valách“. Praha 1955; Miloslav POJSL 1990: Velehrad, stavební památky bývalého cisterciáckého kláštera. Brno 1990

²⁶⁴ ELBELOVÁ 2016, 58.

²⁶⁵ tamtéž 2016, 58. Událost se zapsala také do ikonografie výzdoby kostela, vzniklé v období baroka (freska z 18. století, malíři F. I. Eckstein a jeho žák J. J. Etgens) – viz. Obr. [27]. Výjev mučednické smrti cisterciáků se nachází na stropě hlavní lodi, v blízkosti vítězného oblouku.

²⁶⁶ ELBELOVÁ 2016, 57.

²⁶⁷ KONEČNÝ 2016, 39.

vysvěcen kostel. Celková urbanistická úprava kláštera měla koncepci uzavřeného obdélného komplexu. Co se týká baziliky, její trojlodí bylo zachováno, a i přes další úpravy si zachovala svůj románsko-gotický charakter. Na západě byla zkrácena o jedno klenební pole. Boční lodě byly proměněny na čtrnáct průchozích kaplí otevřených oblouky do hlavní lodi, která byla zaklenuta valenou klenbou. [28] Zdvížením úrovně podlahy vznikla pod kostelem soustava krypt, kde se pohřbívali řeholníci a dobrodinci kláštera. V rámci přestaveb byly odstraněny dvě apsidy postranních kaplí ve východní části a mohutná renesanční věž nad křížením byla ze statických důvodů výrazně snížena.²⁶⁸ V tomto místě byla vybudována dovnitř otevřená kupole s okny a s lucernou. V raně barokním duchu bylo upraveno západní dvouvěžové průčelí s pilastry, římsami a nikami se sochami svatých. Nové klášterní budovy vznikaly postupně po vysvěcení kostela.²⁶⁹

Výzdoba vnitřních prostor kostela měla více fází. Z první fáze raně barokní výzdoby jsou zachovány některé fresky z ruky Paola Paganiho, zde činného snad v letech 1688–1695.²⁷⁰ Zachovaly se např. v kapli sv. Ignáce u sakristie,²⁷¹ v kapli sv. Floriana, v kapli sv. Václava, sv. Scholastiky a sv. Hedviky. Pracoval zde se svým pomocníkem Antoniem Pellegrinim, se kterým přinesl styl nastupující rokokové benátské malby, ve kterém vyzdobili celou baziliku.²⁷² Většina fresek bohužel zanikla při požáru (1719)²⁷³ a následných opravách, které byly dokončeny až roku 1735. Z této fáze jsou také bohatě vyřezávané chórové lavice (90. léta 17. století), ale sochařská výzdoba pochází až z 30. let 18. století.

Umělecké práce, které byly v kostele provedeny po požáru, jsou již ve vrcholně barokním stylu. Byly vybudovány zděné boční oltáře. Dále byla vytvořena veškerá sochařská a štuková výzdoba, která byla svěřena italskému sochaři Baldassaru Fontanovi

²⁶⁸ SCHENK 2016, 18.

²⁶⁹ Portál konventu je datovaný 1739, prelatura 1769. KONEČNÝ 2016, 39.

²⁷⁰ ELBELOVÁ 2016, 59, k malíři Paganimu uvádím recentní disertační práci Veroniky Lorencové – Veronika LORENCOVÁ 2022: VARIARUM DELINEATIONUM ET PLERARUM PAULI PAGANI ET ALIORUM. Kresby Paola Paganiho a umělců z jeho okruhu v albech Vědecké knihovny v Olomouci. (disertační práce na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2022.

²⁷¹ Zde je dobře patrný jeho styl, který se vyznačuje složitými figurálními kompozicemi, zachycenými ve vyhroceném pohybu a úhlech pohledu.

²⁷² ELBELOVÁ 2016, 60.

²⁷³ Byla zachvávena prelatura, konventní budovy i kostel. ELBELOVÁ 2016, 60.

(1661–1733) a jeho dílně. Jednalo se o jeho nejrozsáhlejší zakázku na našem území a svým poberniniovským stylem ovlivnil nastupující generaci místních sochařů.²⁷⁴

Na obnově freskové výzdoby, která byla buď částečně, nebo zcela zničena požárem, pracovali místní umělci František Řehoř Ignác Eckstein (1689?–1741) a jeho žák Jan Jiří Etgens (1691–1757). Malíř Eckstein byl cisterciáky vyslán na studijní cestu do Říma, aby zdokonalil svůj styl, což se výrazně projevilo na jeho díle, ovlivněném barokním architektonickým iluzionismem, jehož hlavními představiteli byli jezuita Andrea Pozzo, Pietro da Cortona a Giovanni Battista Gaulli. Tento styl vtiskl bazilice vrcholně barokní podobu. Je v něm vymalována klenba presbytáře s námětem oslavy Panny Marie, dále klenby bočních kaplí v transeptu, kupole v křížení a strop hlavní lodi. V ikonografii Ecksteinových maleb se nacházejí všechna důležitá témata spojená s tímto místem. Mariánské téma souvisí s patrociniem, kaple v transeptu (zasvěcené sv. Benediktovi a sv. Bernardovi) obsahují cisterciáckou tematiku a oslavují zakladatele chrámu. Tradované cyrilometodějské téma je obsaženo v námětu Svatoplukova křtu, skutečnou historii kláštera nalezneme ve výjevu umučení cisterciáckých spolubratrů husity.²⁷⁵ Boční kaple, kde byly zničeny Paganioho fresky, vyzdobil Jan Jiří Etgens. Ten také navštívil Řím, ale ve své tvorbě se soustředil spíše na plasticitu figur než na architektonický iluzionismus. Po vysvěcení kostela roku 1735 byly ještě obnoveny varhany na hudební kruchtě a v 70. letech 18. století, za posledního velehradského opata Filipa Zuriho (1763–1784), byly pořízeny oltářní obrazy pro boční kaple z velmi činné dílny jezuitského malíře Ignáce Viktorina Raaba (1715–1787). Kromě oltářních pláten, včetně hlavního oltáře s námětem Nanebevzetí Panny Marie, vymaloval refektář, kde je vyobrazena dobová podoba kláštera.

Cisterciácký klášter byl definitivně zrušen roku 1784 v rámci Josefínských církevních reforem vydaných 1782. Původně bylo v plánu využít areál jako vojenský objekt, nakonec byly klášterní budovy využity k hospodářským účelům a část objektu byla využívána jako kasárna. Kostel od té doby sloužil jako farní. Celý areál včetně kostela, bez přísunu financí pro zachování dobré kondice staveb postupně chátral. Roku 1837 byl areál nabídnut ve veřejné dražbě a zakoupil jej svobodný pán ze Siny, a

²⁷⁴ Baldassare Fontana dále se svou dílnou pracoval ve službách biskupa Karla II. Z Lichtensteinu-Castelcornu a jeho práce jsou k vidění v olomoucké biskupské rezidenci a biskupském zámku v Kroměříži. Dále pracoval pro premonstráty, např. Klášter Hradisko u Olomouce či kostel na Svatém Kopečku. ELBELOVÁ 2016, 60.

²⁷⁵ tamtéž 2016, 61.

v majetku tohoto rodu byl až do roku 1883, kdy jej koupil katolický podporovací spolek olomoucké diecéze.²⁷⁶ V tomto období, díky vlasteneckým snahám a rozvoji cyrilometodějských národních poutí, byl areál bývalého kláštera obnovován a podroben archeologickým výzkumům. Díky těmto novodobým průzkumům byla odhalena část rané podoby kláštera, která byla překryta novějšími stavebními změnami.

Roku 1890 na Velehrad přišli Jezuité poté, co primárně oslovený cisterciácký řád neměl zájem o převzetí bývalého majetku.²⁷⁷ Jezuité se dali do postupných oprav celého areálu kláštera, kde později zřídili svou kolej a gymnázium. Vřele se vložili do podpory cyrilometodějské myšlenky, přinesli východního ducha²⁷⁸ a zasadili se o rozvoj farnosti a národních poutí. Znovuoživení významného duchovního místa mělo vrchol v události povýšení kostela na baziliku minor papežem Piem XI. roce 1928. V dalších letech od roku 1937 probíhaly průzkumné práce pod bazilikou v souvislosti s plánovaným odvodněním areálu bývalého kláštera. Po dokončení etapy odvodnění a průzkumných prací v roce 1938 bylo veřejnosti zpřístupněno podzemí baziliky.²⁷⁹

Ke zrušení jezuitské koleje a gymnázia došlo 14. dubna roku 1950 během celostátní tajné operace tzv. Akce K., kdy byli všichni řeholníci odvezeni do internačních táborů po celém Československu. Od této události byl areál bývalého kláštera opět zanedbáván. Jezuité se na Velehrad vrátili až po Sametové revoluci roku 1990, kdy v dubnu téhož roku Velehrad navštívil papež Jan Pavel II. a tímto gestem poukázal na duchovní význam tohoto místa. [29] Od té doby prošel celý areál kláštera, včetně kostela, rozsáhlými restaurátorskými a revitalizačními úpravami (2008–2014). Během příprav na zmíněné úpravy areálu byl celek bývalého kláštera zhodnocen a v roce 2008 prohlášen národní kulturní památkou.

4.2. Cyrilometodějská tradice

Velehrad je dnes tradičně spojován s působením misie byzantských misionářů z Řecka, z města Soluň, svatých Cyrila a Metoděje. Ti slovanskému národu přinesli víru, literární kulturu, příklad řádného života a mravnosti. Vytvořili vlastní abecedu, tzv.

²⁷⁶ ELBELOVÁ 2016, 62.

²⁷⁷ tamtéž 2016, 62.

²⁷⁸ Jezuité byli v západním světě prvními, kdo studovali a znali liturgické tradice křesťanského Východu. V této tradici Jezuité pokračovali s velkou ekumenickou otevřeností i na Velehradě. AMBROS 2016, 121.

²⁷⁹ SCHENK 2016, 19.

Hlaholici a hlásali myšlenku, že každý národ má chválit Boha vlastní řečí, takže slavili bohoslužby ve slovanském jazyce. Začali překládat pro Slovy Písmo svaté a další duchovní texty. Na Velkou Moravu přinesli ostatky sv. papeže Klimenta, které ukládali do oltářů místních kostelů.²⁸⁰

Soluňští bratři byli od počátku ctěni pro svůj příklad víry a svatosti. V novodobých dějinách, kdy stále více panují v církvi sjednocující snahy, se stali symbolem nerozdělené církve. Svědčí o tom významný krok papeže Jana Pavla II., který je roku 1980 prohlásil za spolupatrony Evropy. Viděl v nich příklad nerozdělené církve, protože, ač byli z Východu, pochopili, že aby byla jejich misie u Slovanů úspěšná, potřebují získat podporu a potvrzení také u papeže v Římě (na Západě). Je to jejich svědectví výzvy k jednotě, proto má jejich misie také ekumenický význam.²⁸¹

Špidlík napsal, že cyrilometodějská tradice je u nás nejstarší (reagoval na období 19. století, kdy se čeští vlastenci dohadovali, která tradice je opravdu národní, husitská či protestantská atd.). Ale hned dodává, že dlouho však nebyla aktuální.²⁸² To znamená, že nešlo o jasnou kontinuitu. Ta sílila až v nedávných dějinách, kdy prošla značným vývojem. Začneme však od počátku.

Po zániku Velké Moravy, duchovní i kulturní úroveň postupně klesala. Slovanské církevní školy pro výchovu nových kněží a kláštery zanikly a s tím i církevní organizace a velkomoravské (kamenné) stavebnictví. Tím byla přerušena i úcta k věrozvěstům, kterou udržovali předně jejich žáci.²⁸³ Slovanská bohoslužba a písemnictví však úplně zaniknout nemohly. Musely přežívat alespoň tak, aby cyrilometodějská myšlenka mohla znovu povstat.²⁸⁴ Za obnovené církevní organizace za Mojžíra II. kolem roku 899, byla údajně bohoslužebným jazykem stále slovanština a nově budované kostely byly stále zasvěcovány sv. Klimentovi – patronu cyrilometodějské misie.²⁸⁵

Dalším dokladem o přežívající cyrilometodějské myšlence byl Metodějův hrob, u kterého se konaly poutě a pobožnosti nejspíš až do roku 906/907, kdy byl kostel (neví se

²⁸⁰ ZLÁMAL 2016, 314.

²⁸¹ JAN PAVEL II. 2016, 23.

²⁸² ŠPIDLÍK 2016, 102.

²⁸³ ZLÁMAL 2016, 313.

²⁸⁴ Slovanští kněží, žáci sv. Metoděje, byli sice po jeho smrti roku 885, z Moravy vyhnáni a nitranský biskup Wiching místní církev opět zlatinizoval. Ale není vyloučeno, že se někteří Metodějovi žáci neukryli na odlehlém venkově, nebo že se pouze nepřizpůsobili latinskému obřadu. tamtéž 2016, 314.

²⁸⁵ ZLÁMAL 2016, 313.

kde)²⁸⁶ zničen při nájezdech Maďarů. Zničením tohoto místa však nemohlo dojít k vymazání z paměti lidí, kteří v té době už museli být křesťany.

Úcta k svatému Cyrilu a Metoději se tedy od počátku vyvíjela spíš lokálně – na Moravě, a pak při kostele sv. Klimenta v Římě, kde byl pochován sv. Cyril. Většího rozsahu dosáhla úcta za vlády Karla IV., kdy se stala součástí českých duchovních dějin a evropské politiky.²⁸⁷ Musíme si také uvědomit, že cyrilometodějská idea byla přerušena už jen tím, že naše země byly zapojeny do západního církevního proudu. Přesto byla cyrilometodějská myšlenka přítomná ve vzpomínkách a vždy se znovu vynořila.

První badatelský počín ohledně cyrilometodějské otázky pochází z přelomu 17. a 18. století, kdy se vzdělaný cisterciácký mnich Kristián Hirschmentzel (1638–1703), pro své nadání určen archivářem, začal zabývat dějinami velehradského kláštera a životem svatých Cyrila a Metoděje.²⁸⁸ Jeho nadšení pro život soluňských bratrů, se projevilo v novém rozšíření jejich úcty,²⁸⁹ která se odrazila také v ikonografické výzdobě klášterního kostela Panny Marie.

Úmysly oživit cyrilometodějskou tradici vystoupily asi v polovině 19. století ze strany katolických vlastenců. Hlavním propagátorem byl teolog a kněz, sběratel moravské lidové slovesnosti František Sušil (1804–1868), který byl hlavní postavou hnutí *Dědictví sv. Cyrilla a Methoda*.

K rozvoji Velehradu jako poutního místa vedly výše zmíněné snahy a především významná cyrilometodějská jubilea. Bylo to tisícileté výročí příchodu věrozvěstů na Velkou Moravu (1863), výročí založení biskupství na Moravě a smrt sv. Cyrila (1869), a výročí smrti sv. Metoděje (1885). Na tyto události se konaly velké národní poutě.

Velehrad s novou duchovní náplní se tak zapojil do evropského proudu slovanského unionismu, který byl odstartován encyklikou *Grande munus* (1880), vydanou papežem Lvem XIII. Cílem encykliky bylo uvedení cyrilometodějské ideje do

²⁸⁶ Z Metodějova životopisu známe jen to, že byl Metoděj pochován „ve velikém chrámu moravském po levé straně za oltářem svatě Bohorodičky“. tamtéž 2016, 312.

²⁸⁷ AMBROS 2016, 48.

²⁸⁸ Od roku 1666 pobýval na studiích v Praze, která zakončil prací o životě svatých Cyrila a Metoděje, která dokonce vyšla tiskem. ELBELOVÁ 2016, 58–59.

²⁸⁹ Zasloužil se o rozšíření slavení svátku slovanských věrozvěstů ve slezské části olomoucké diecéze. V olomoucké diecézi bylo slavení ustanoveno již roku 1614 za olomouckého biskupa kardinála Františka Dietrichštejna. tamtéž 2016, 62.

povědomí Římské kurie a nastolení otázky pozice Slovanů ve střední Evropě.²⁹⁰ Encyklika také rozšířila svátek sv. Cyrila a Metoděje na celou Evropu.

Od roku 1907 byly na Velehradě byly pořádány tzv. unionistické sjezdy, které nebyly ekumenické, tak jak známe ekumenismus dnes, ale byly určitou přípravou.²⁹¹ Šlo o snahu spolupráce na základě kulturního a jazykového dědictví slovanských národů, kdy se kromě politických a církevních záležitostí zdůrazňoval duchovní život, pro který měli být věrozvěstové jednotícím faktorem – cyrilometodějská idea jednoty v různosti.²⁹²

Velký vliv na rozkvět unionistických sjezdů a poutí, měl olomoucký arcibiskup Antonín Cyril Stojan,²⁹³ který byl velkým podporovatelem unionismu. Založil *Apoštolát sv. Cyrila a Metoděje*, jehož posláním bylo modlit se, pracovat a také hmotně přispívat k dílu sjednocení Slovanů ve víře. V rámci toho se každoročně konaly apoštolátní slavnosti a sjezdy bohoslovců z jiných slovanských národů. To bylo výbornou příležitostí k vychovávání kněžského dorostu v duchu cyrilometodějské ideje se záměrem ke sjednocení.²⁹⁴ A. C. Stojan spolu s ostatními bral Velehrad přirozeně jako symbolické středisko, ze kterého se víra ke slovanským národům rozšířila, a tedy v něm by se zase měli Slované spojit. Proto bylo účelem sjezdů vytvoření prostředí k spolupráci, modlitbě, diskusi, studiu, výměně názorů apod. Razil se názor, že „slovanská vzájemnost musí být hlavně společenstvím víry, modlitby a lásky.“²⁹⁵

Velehrad se tak stal mezinárodním celocírkevním střediskem, ze kterého vyšlo mnoho odborníků a unionismus se stal předchůdcem pokoncilního úsilí o obnovení jednoty církve. Na unionistických kongresech vznikly návrhy na zřízení kolejí pro východní seminaristy (Russicum) a také založení římského Papežského východního institutu.²⁹⁶ Poslední sjezd před válkou se konal roku 1935. Plánovaný sjezd 1939 se z důvodů německé okupace již uskutečnit nemohl. Po válce se konaly jen menší porady.²⁹⁷ Veškeré snahy ovšem vzaly za své s nástupem komunistického režimu, který

²⁹⁰ Slovanský národ získával převahu v počtu povolání do seminářů, v kléru, u řeholníků, oproti tzv. věrné katolické Vídni. ŠPIDLÍK 2016, 104.

²⁹¹ Celkem bylo na Velehradě uspořádáno sedm teologických kongresů (1907, 1909, 1911, 1924, 1927, 1932, 1936). <http://old.maticevelehradska.cz/dokument/Velehradsky-unionismus-217/> vyhledáno 26. 4. 2022.

²⁹² ŠPAČEK 2016, 317.

²⁹³ Arcibiskup olomoucký, 1851–1923, je pohřben v Královské kapli v bazilice na Velehradě.

²⁹⁴ ŠPAČEK 2016, 317.

²⁹⁵ tamtéž 2016, 317.

²⁹⁶ ŠPIDLÍK 2016, 104–105.

²⁹⁷ ŠPAČEK 2016, 317.

se stavěl proti cyrilometodějské myšlence a národní poutě využíval pouze k vlastní propagandě.

Cyrilometodějská tradice a otázka úlohy Slovanů opět ožila za pontifikátu papeže Jana Pavla II., který měl výrazné ekumenické snahy. Když se blížilo další jubileum věrozvěstů, stejně jako kardinál Tomášek, dbal na zdůraznění identity křesťanství s dějinami a kulturou slovanských zemí.²⁹⁸ Papež roku 1980 prohlásil tyto svaté za spolupatrony Evropy, protože vstúpili do dějin Evropy řeckou a byzantskou tradicí. Ve svém listu *Egregiae virtutis* napsal: „Díváme-li se na Evropu geograficky, jejímu rázu daly vznik dvě křesťanské tradice. Protože nás 2. vatikánský sněm vybízí k jejich sblížení, prohlášení svatých Cyrila a Metoděje za patrony Evropy odpovídá tomu, co žádá dnešní doba. Jsme si vědomi bohatosti, jakou různé národy mají, jejich speciální charakter se musí respektovat při hledání toho, co nás spojuje.“²⁹⁹ Významným gestem bylo jeho rozhodnutí navštívit po pádu komunismu jako první právě Velehrad (1990), protože jej vnímal jako střed a most smíření, aby Evropa opět mohla „dýchat oběma stranami plic“.³⁰⁰

4.2.1. Východní prvky na Velehradě

Pro dnešního člověka na Velehradě vzniká poměrně složitá situace. Přestože víme o velehradské cyrilometodějské tradici a považujeme toto místo za most mezi Východem a Západem, jsme svědky toho, jak dobře podotkl Jiří Novotný, jak je to v realitě obtížné. Cítíme se spíše součástí západní církve a s východními církevními prvky nejsme téměř vůbec v kontaktu (jako jsou např. na východním Slovensku). Pokud v kontaktu jsme, zájem je vzbuzován prakticky uměle.³⁰¹ Dnes je ve Velehradské bazilice jednou za měsíc sloužena mše v byzantsko-slovanském ritu, a domnívám se, že o ni velký zájem není. Alespoň ne z řad obyčejných věřících lidí z okolí Velehradu.

²⁹⁸ Vydal papežský list *Egregiae virtutis*. ŠPIDLÍK 2016, 105.

²⁹⁹ tamtéž 2016, 106.

³⁰⁰ Výrok o „dvou stranách plic“, kterého papež a po něm svět začal užívat, pochází od ruského básníka a filosofa Vjačeslava Ivanoviče Ivanova, který byl také profesorem Papežského východního institutu a zemřel v Římě. Ivanov složil v bazilice sv. Petra u oltáře sv. Václava, svého patrona, vyznání přináležetosti ke katolické církvi bez toho, že by se zřikal své pravoslavné tradice. To mu umožňuje, jak napsal, dýchat oběma stranami plic. Americká univerzita Yale, uspořádala v Římě kongres k jeho poctě, účastníci byli také přijati při zvláštní audienci u papeže, kterému syn Ivanova připravil námět k proslovu, který obsahoval výraz dýchat oběma stranami plic. Papeži se tak zalíbil, že jej začal častěji užívat, a tak se všeobecněji vžil. tamtéž 2016, 107.

³⁰¹ NOVOTNÝ 2016, 111.

I přes tyto okolnosti a také to, že se bazilika z hlediska architektury a barokní výzdoby hlásí k západnímu proudu můžeme v ní nalézt východní prvky, i když byly vytvořeny v novější době v rámci přizpůsobení místa pro zázemí unionistických sjezdů. Je to například ikona se sv. Cyrilem a Metodějem darovaná Velehradu pravoslavnými křesťany v roce 1869, která se dnes nachází v sakristii baziliky. Dále Velehradské palladium (ikona Bohorodičky, typ Hodegetrie, prof. Emanuel Dítě, 1919) [30], v Kapli Panny Marie Matky jednoty,³⁰² které je namalováno podle vzoru ikony *Salus Populi Romani* (bazilika Santa Maria Maggiore, Řím) [31], i když je oproti vzoru značně zidealizované a přizpůsobené době, v níž autor žil.³⁰³ Vytvoření palladia podle římského vzoru mělo poukazovat na historickou a ideovou kontinuitu Velehradu s misí Cyrila a Metoděje.³⁰⁴

Kopie ikony Panny Marie Matky jednoty, provedená v muzivní technice, se nachází v průčelí nádvoří před bazilikou.

Asi největším zásahem do barokně upravené baziliky bylo vybudování rozsáhlého ikonostasu [32] v severní části transeptu (kaple sv. Benedikta) v roce 1913. Ikonostas byl sice odstraněn (1925), protože nevyhovoval ani liturgii ani provozu kostela, ale ikony/obrazy, které jej tvořily, jsou nyní rozmístěny v interiéru baziliky.³⁰⁵ Nutno podotknout, že malíř p. Eduard Neumann přesto, že jeho inspiračním zdrojem byli ikony soudobého pravoslavného umělce V. M. Vasněcova, se svým stylem blíží realistickému pojetí figur s téměř portrétními rysy [33], což bylo pro pravoslavné a řeckokatolíky nepřijatelné a nejspíš by o obrazech jako o ikonách nehovořili.³⁰⁶

Problémy s ikonostasem, které se vyskytovaly v bazilice, měly být vyřešeny úpravou kaple Cyrilky,³⁰⁷ na severovýchodním okraji areálu, která byla roku 1928 upravena pro východní liturgii [34]. Ikonostas byl odtud odstraněn až při opravách celé stavby v letech 2012–2013. Obrazy z obou ikonostasů, i když nejsou pravým východním

³⁰² Za klášterního provozu cisterciáků sloužila jako druhá, zimní sakristie, později jako skladiště. V roce 1927 byla upravena jako kaple, zasvěcená sv. Josefovi. Roku 1937 bylo zasvěcení změněno na Panny Marie unie – Panny Marie Matky Jednoty. HUDEC 2007, 17.

³⁰³ Ikona Bohorodičky *Salus Populi Romani* byla v bazilice Santa Maria Maggiore uctívána již v 9. století. Právě v tomto kostele papež Hadrián II. položil roku 868 na oltář slovanské bohoslužebné knihy a tím je před zraky Konstantina a Metoděje schválil. tamtéž 2007, 17.

³⁰⁴ AMBROS 2016, 63.

³⁰⁵ Detailní studii k velehradskému ikonostasu a jeho problematice, se věnuje Mgr. Petr Hudec v publikaci *Ingređere hospes XI. Časopis Národního památkového ústavu, územního odborného pracoviště v Kroměříži, Kroměříž 2018, 9–23.*

³⁰⁶ HUDEC 2018, 15.

³⁰⁷ Její patrocinium se v historii měnilo – kostel Večeře Páně, potom Zjevení Páně. tamtéž 2016, 6.

uměním, jsou dnes hodnotným dokladem unionistických snah. Nejnovějším prvkem ukazujícím na Východ je právě sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka s mozaikami vycházejícími z ikon, z roku 2011.

Všechny tyto prvky by se mohly v prostoru, který je na první pohled barokní, jevit jako cizí. Když se ale podíváme na velehradskou baziliku pozorněji, vidíme mísení a vrstvení nejen v architektonickém tvarosloví, ale i v živé tradici. Řeholní rodina cisterciáků přišla do míst východní misie, do kterých vnesla výtvarné západní kultury a tvarosloví západní architektury, která je dodnes pod barokním pláštěm viditelná. Jezuité později přinesli misijního ducha, pozvedli toto místo jako živou farnost a vyzvedli cyrilometodějskou ideu. Velehrad je tedy místem, kde se Východ se Západem doslova proniká.³⁰⁸

4.3. Velehrad a Tomáš Špidlík [35]

Špidlík strávil na Velehradě několik let svého noviciátu (1942–1946) a jeho příchod na toto místo pro něj znamenal duchovní prohloubení. Do té doby vycházel jeho duchovní život ze zděděné křesťanské výchovy v rodině a z hodin náboženství. Zde se také konečně odpoutal od domova, kdy při návštěvě jeho otce odmítl převzít domácí hospodářství.³⁰⁹

V syrovosti válečné doby, kdy se Špidlík na Velehradě nacházel, jeho duši formovala krása velehradské baziliky a její podivuhodné světlo se mu stalo domovem.³¹⁰ Podle něj odraz tohoto světla setrval jako trvale získané světlo v jeho srdci.³¹¹ Ovanula jej zde cyrilometodějská myšlenka, otázka slovanských národů a duch Východu. Naučil se zpívat východní liturgii, která byla sloužena v kapli Cyrilka, kde se nacházel ikonostas. Slovanská východní spiritualita pak pronikla celý jeho život. Choval také mimořádnou úctu k Panně Marii, jako trůnu Boží Moudrosti, která má v Cyrilometodějské tradici významné místo. Svatý Cyril byl totiž také velkým ctitelem Boží Moudrosti, která se mu údajně zjevila jako postava ženy.³¹²

³⁰⁸ KARCZUBOVÁ 2016, 249.

³⁰⁹ AMBROS 2012, 57.

³¹⁰ tamtéž 2012, 60.

³¹¹ tamtéž 2012, 61.

³¹² AMBROS 2016, 48.

5. Sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka na Velehradě

V úvodu této kapitoly bych zde nejprve vytyčila několik otázek, například proč se sarkofág nachází právě na Velehradě? Kdo se na plánech a jeho vytvoření podílel? Dále co zobrazují mozaikové náměty? K „čemu“ nebo ke „komu“ mají člověka dovést? Nakolik se v nich autorovi podařilo ztvárnit duchovní odkaz otce Špidlíka a můžeme-li se i my skrze tyto mozaiky, skrze toto dílo, skrze rozjímání o životním poslání více přiblížit k Bohu a „přečíst“ skryté poselství, které je určeno pro příchozího člověka? Je opravdu možné vstoupit skrze ně do dialogu s Bohem, jak jsme si to nastínili v předcházejících kapitolách o úloze liturgického umění?

5.1. Popis sarkofágu

Sarkofág se skládá z desek čistého, bílého mramoru z ostrova Thassos (kvalita A).³¹³ Po obvodu jej zdobí široký pás barevných mozaik s biblickými výjevy. Na víku sarkofágu se nachází bronzový, pozlacený nápis, který doplňuje modrá deska, tvořená mozaikou. Sarkofág je umístěn v presbytáři baziliky, kolmo k ose baziliky – z jihu na sever, tak „aby tělo vyhlíželo“ ikonu Matky Jednoty.³¹⁴

Sarkofág je novým „šperkem“, [36] který do barokního prostoru baziliky ve své finální podobě vstoupil v dubnu 2011. Prostor jím byl ozvláštěn a oživen. Tvar sarkofágu je sice tradiční, ale bílý mramor ve spojení s mozaikami odkazujícími k Východu, se může jevit jako cizí prvek v bazilice, která se svým tvaroslovím hlásí k Západu.

Jak jsme již nastínili výše, v kapitole o historii Velehradu, cyrilometodějské tradici, unionistických sjezdech a životě samotného otce Špidlíka, by nás jeho podoba neměla tak zaskočit. Samotný sarkofág je hodnotným uměleckým dílem, který oživuje prostor a vytváří v něm další vrstvu. Zároveň zapadá do tradice Velehradu jako místa, které je mostem mezi Východem a Západem a zpřítomňuje životní odkaz osobnosti světového formátu.

³¹³ ZAJÍČEK 2010, nepag.

³¹⁴ Vzor ikony – Salus Populi Romani, se nachází v římské bazilice Santa Maria Maggiore, v jejíž blízkosti Tomáš Špidlík strávil značnou část svého života. VLK 2010, 9.

První návrhy vzhledu sarkofágu vytvořil Marko Ivan Rupnik SJ a italský architekt Paolo Marciani, který spolupracuje s Ateliérem dell'Arte Centra Aletti. Na jeho následném vytvoření se podílelo vícero umělců a řemeslníků. Vyhotovení sarkofágu podle návrhů Ateliéru dell'Arte, provedl kamenosochař Petr Novák, který byl pověřen výběrem vhodného kamene.³¹⁵ Víko zdobí zlatý bronzový nápis pocházející z ruky akademického sochaře Otmara Olivy. Mozaiky lemující sarkofág vytvořili tvůrci Ateliéru liturgického umění Centra Aletti v Římě. Projektová dokumentace a plány umístění byly zadány architektu Františku Zajíčkovi z Olomouce. [82]

Atelier dell'Arte z povahy díla, neřešil otázku pojetí liturgického prostoru, nýbrž umístění uměleckého předmětu v liturgickém prostoru. Jak to ale často bývá, umístění nakonec nebylo úplně v jejich kompetenci. O finálním místě rozhodoval především farář Petr Přádka SJ a olomoucký arcibiskup Jan Graubner.

5.1.1. Technické řešení a zabezpečení stability sarkofágu

Sarkofág je volně položen na desce, která má funkci rozložení jeho váhy. [37] Mezi deskou a podlahou je úzká škvíra kvůli vlhkosti. Boční stěny sarkofágu jsou spojeny čepy, tmelem a spojovacími úchyty. [38] Na bočních stěnách je volně položeno víko. Jelikož víko nemá žádné úchyty (z teologického hlediska, že sám Kristus na konci věků otevře všechny hroby), kterými by se dalo zvednout, vymyslel kamenosochař Novák systém,³¹⁶ který umožňuje zvednutí víka v případě potřeby.³¹⁷ [39]

Otázka hygieny byla vyřešena použitím hermeticky uzavřené rakve z cínu (podle zákona o pohřebnictví, č. 256/2001 Sb.), opatřené certifikátem autorizované firmy o vzduchotěsnosti obalu, která uložení těla provedla.³¹⁸ Cínový plášť je ještě uzavřen do klasické dřevěné rakve.

³¹⁵ Materiálové a barevné provedení bylo určeno také umístěním sarkofágu v blízkosti hlavního oltáře, který je bílý s prvky barevné mozaiky na styl *cosmatesco* (ornamentální mramorové mozaiky, se kterými se můžeme setkat v římských bazilikách, především na podlahách z období 12.-13. století). A. Průvodní zpráva, Archiv ŘKF Velehrad.

³¹⁶ Ve víku vedle nápisu jsou dvě kolečka, pod kterými jsou navrtané šrouby.

³¹⁷ Tento nápad se projevil jako velmi dobrý a prozíravý, protože v roce 2013, bylo potřeba sarkofág otevřít kvůli revizi. Petr Novák řekl, že systém pro zvednutí víka vymyslel pro budoucí generace, ale nenapadlo jej, že jej využije osobně, a to pouze tři roky po vytvoření.

³¹⁸ ZAJÍČEK 2010, nepag.

Z hlediska památkové péče nedošlo k narušení podlahy baziliky, tudíž se tvůrci vyhnuli komplikacím a řešením s NPÚ v Kroměříži. Jediným problémem byla deska doplňující sarkofág, která byla původně upevněna na zadní straně novogotického svatostánku. Podle osobního sdělení tehdejšího provinciála Tovaryšstva Ježíšova p. Františka Hylmara, byla deska záhy preventivně demontována z obavy z případného zamítnutí umístění památkovým úřadem.

5.2. Vznik sarkofágu a proč se nachází právě na Velehradě

V ročence Matice velehradské (2010) se dovídáme, že volba místa posledního odpočinku, bylo přáním samotného otce Špidlíka.³¹⁹ Je to celkem jasné, vždyť jeho vztah k Velehradu, je zřejmý z jeho rozhovorů, z knih a článků. Právě zde vstoupil do Tovaryšstva Ježíšova, naučil se zpívat východní liturgii a ovanul jej cyrilometodějský duch, který jej uvedl na životní cestu studia Východní spirituality. [40] Jeho životní dílo zaměřené pak na syntézu Východu a Západu, vyloženě volá po uložení těla „teologa nerozdělené církve“ právě zde.

Je zřejmé, že otázka volby místa posledního odpočinku, byla na pořadu dne ještě za Špidlíkovy života. Vypovídá o tom poznámka Pavla Ambrose, který podotkl, že se Otec Špidlík živě angažoval na teologickém konceptu a volbě námětů, které se měly nacházet na sarkofágu.³²⁰ V osobním rozhovoru to potvrdil také architekt František Zajíček, který začal na vizualizacích umístění sarkofágu, s podklady z římského Centra Aletti, pracovat asi týden před Špidlíkovou smrtí. „Toto bylo v době, kdy Špidlík ještě žil a já jsem se musel zavázat mlčenlivostí.“ Kamenosochař Petr Novák mi sdělil, že jemu byla práce na sarkofágu svěřena olomouckými jezuiti Centra Aletti, již několik měsíců před Špidlíkovou smrtí, a zavázali jej také mlčenlivostí. V této době, podle P. Nováka, bylo již místo uložení v presbytáři určeno.

Volba místa posledního odpočinku na Velehradě byla tedy přáním samotného Otce Špidlíka a z výpovědi olomouckého arcibiskupa, údajně také jezuitů z olomouckého Centra Aletti. Arcibiskup Jan Graubner, se v této záležitosti živě angažoval. Návrh, že by byl Otec Špidlík pohřben na Velehradě, se mu také líbil. Napsal... „když se blížil konec života pana kardinála, myslím, že to byli olomoučtí jezuité, kteří přišli s myšlenkou, že

³¹⁹ AMBROS 2010, 12.

³²⁰ tamtéž 2012, 36.

by mohl být pohřben na Velehradě. Mně se to líbilo. Říkal jsem si, že v Římě mají pohřbených mnoho kardinálů, že u nás bude vzácnější.“ Navrhl jako místo uložení sarkofágu přímo v bazilice, inspirován příkladem uložení arcibiskupa A. C. Stojana v Královské kapli. Otec Špidlík, jakožto kardinál, měl totiž podle kanonického práva³²¹ privilegium na pochování přímo v sakrálním prostoru. Arcibiskup Jan Graubner mi sdělil, že tento návrh se líbil také Rupnikovi. Bylo rozhodnuto, že jeho tělo bude pohřbeno v sarkofágu přímo ve velehradské bazilice Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje.

V bazilice se hledalo vhodné umístění. Tím se jevila např. kaple Panny Marie, Matky Jednoty z důvodu zasvěcení, nakonec bylo od tohoto návrhu upuštěno. Sochař O. Oliva navrhoval, aby byla rakev uložena do podlahy baziliky, jako to můžeme vidět v jiných kostelích, a tak by byla viditelná pouze horní deska.³²² Pro toto řešení navrhoval tři umístění. Prvním bylo uložení v presbytáři, kde se sarkofág nachází dnes, dále před hlavním oltářem v lodi baziliky, [41] a třetím uložení v úrovni schodů před ambonem. [42] Tyto návrhy se však neujaly. Místo v presbytáři, kde je sarkofág nakonec umístěn, se ze začátku jevilo jako příliš důstojné. Arcibiskup Graubner napsal: „řikali jsme si, aby nás někdo nepodezíral, že jsme ho už svatořečili, ale jiné místo jsme prostě nenašli.“

Dne 3. června kameník P. Novák instaloval mramorové desky na finálním místě v presbytáři. Dne 6. června 2010 byla při liturgii rakev přenesena z Královské kaple na své definitivní místo, kde byla uložena do připraveného bílého sarkofágu, zatím ještě bez mozaik.³²³ Při uložení zde byli přítomní členové olomouckého a římského Centra Aletti a blízcí přátelé. [43] Podobu sarkofágu bez nápisu a mozaik můžeme vidět na obrázcích [44], [45].

³²¹ Kánon 1242 – V kostelích se nepohřbívají těla zemřelých, pokud se nejedná o papeže, kardinály nebo diecézní biskupy i emeritní, kteří mají být pohřbeni ve svém kostele. KODEX KANONICKÉHO PRÁVA 1994, 541.

³²² O. Oliva první návrh [41] na uložení těla vytvořil již v letech 1998–99, kdy jej předložil p. Špidlíkovi. Ten si návrh vzal a uložil do své skříně a O. Olivovi řekl: „Tak jo, ale ještě počkáme chlapče.“ Druhý návrh s vizualizací bronzové plochy [42] sochař Oliva vytvořil po roce 2003, kdy byl jmenován kardinálem.

³²³ Liturgii předsedal olomoucký arcibiskup Jan Graubner. <https://www.cirkev.cz/archiv/100616-telo-kardinala-spidlíka-ulozeno-do-sarkofagu> vyhledáno 10. 2. 2022.

5.2.1. Plány a dokumentace

Již zmíněnému architektu Zajíčkovi a jeho firmě *COOP-ARCH*, byla dne 21. dubna 2010, tedy když už otec Špidlík nežil, svěřena projektová dokumentace, ze strany investora – římskokatolické farnosti Velehrad, kterou zastupoval profesor Pavel Ambros SJ, z olomouckého Centra Aletti.

Jelikož bylo rozhodnuto uložit kardinálovy ostatky přímo v bazilice, která se nachází na památkově chráněném území a samotná je prohlášena nemovitou národní kulturní památkou, bylo úkolem firmy vypracování dokumentace pro správní řízení s orgány státní správy např. Krajského úřadu Zlínského kraje (oddělení památkové péče), NPÚ v Kroměříži (národní památkový ústav) a OHS (oddělení hlídkové služby).

V průvodní zprávě je uvedeno, že je zamýšleno umístění sarkofágu, jako hrobky, v presbytáři za hlavním oltářem, příčně k ose kostela, 120 mm od hrany schodu zadní části oltáře [83]. „Aby došlo k uplatnění nové hmoty v tomto náročném prostoru, nesmí umístění být ničím rušeno. Pouze v jednoduchosti se prosadí nová kvalita. ... Taktéž květinová a jiná výzdoba se zde nebude uplatňovat. Místo zůstane jasné, jednoduché a čisté. Jen tak se stane součástí chrámového prostoru.“³²⁴ Tento plán umístění byl dohodnut a stanoven na schůzce 30. dubna 2010 na Velehradě. Závazné stanovisko o umístění sarkofágu vydal Krajský úřad Zlínského kraje, odbor kultury a památkové péče [84]. Tomuto finálnímu plánu o umístění předcházely další návrhy, kterým se budu věnovat v kapitole zhodnocení plánů.

³²⁴ ZAJÍČEK 2010, nepag.

5.3. Mozaika na sarkofágu

Jak jsem již zmínila výše, mozaika byla na sarkofág nainstalována až později a to dne 8. 4. 2011 po zádušní mši sloužené arcibiskupem Janem Graubnerem, za účasti členů Centra Aletti.³²⁵ Téměř celý rok si vyžádalo provedení mozaiky určené pro tento sarkofág. Je výjimečná ze svého uměleckého hlediska i hlediska techniky. Jedná se totiž o miniaturní provedení, které vyžaduje přesnějš, jemnější práci a opracování jednotlivých tesser.

Už jen z tohoto důvodu je toto dílo výjimečné i v kontextu práce Ateliero dell'Arte. Jedná se zatím o jedinou miniaturní mozaiku takového rozsahu, kterou doposud vytvořili. Proto ji nelze srovnávat s jinými pracemi jimi vytvořenými, protože se jedná o naprosto jiný přístup jako s předmětem umístěným do liturgického prostoru, tak ke skladbě tesser a jejich opracování, práce s omezeným prostorem apod.

5.3.1. Technika

Mozaika na sarkofágu je vymezena širokým vodorovným pásem po celém obvodu, takže máme pocit, že nikde nezačíná a nekončí. Je složená z tesser různých tvarů a barev, které společně vytváří velmi živý dojem. Jedná se o miniaturní provedení mozaiky, kdy tvůrci zvolili opravdu jemné opracování jednotlivých tesser pomocí pilníku a dalších nástrojů, kterými docílili potřebných tvarů, aby přesně zapadly na určené místo. Přesto, že je u těchto částí snaha až o intarzijsní účinek, [46] tzn. o skladbu téměř bez přiznané spáry, je nespojitelnost tvarů z větší blízký stále patrná. Při zaměření na jednotlivé části, figury a pozadí, vidíme, že zpracování a skladba se různí. Draperie a další předměty jsou zkomponovány z kamenů, které mají hrubší strukturu povrchu a navozují dojem reálných materiálů. I zde je opracování tesser velmi jemné a spára není mezi nimi přiznaná. Pozadí je tvořeno většími, obdélníkovými kameny s hrubším, pórovitějším povrchem. Mezi nimi jsou výraznější spáry a jejich skladba udává určitý směr a tok mozaiky. [47], [48]

Přesto, že jde o práci v miniaturním měřítku, mozaika zde neztrácí svou hlavní vlastnost – monumentalitu. Určité infantilní rysy vykazují figury, a především jejich tváře, kde se monumentální ráz ve zdrobnělém měřítku ztrácí.

³²⁵ <http://www.jesuit.cz/clanek.php?id=646> vyhledáno 8. 3. 2022.

5.3.2. Materiál

Je zde použito tesser různého materiálu. Štípaný kámen, sklo, smalt, keramika zlacená plátky zlata a bílé oblázky/valounky. Mozaika byla vytvořena tzv. nepřímou metodou, tzn. že jednotlivé tessery nejsou kladeny do pojícího tmel přímo na plochu na finálním místě, ale jsou připraveny předem v atelieru na podklad, který tvoří perlinka³²⁶ a pojící tmel. Jsou zde použity prefabrikované mačkané skleněné kostky natavené na zrcadlový podklad, díky kterému se světlo odráží z hloubky materiálu. Světelnost mozaiky se díky těmto dílkům znásobuje a i v poměrně šerém prostoru baziliky se světlo od zlatých částí odráží.

5.3.3. Barvy mozaiky

Všimněme si, že převládající barvou mozaiky je zlatá brava (symbolizující nebeskou slávu),³²⁷ kterou doplňují barvy jako červená (barva milosti Ducha),³²⁸ modrá, bílá a různé odstíny okrových barev. Mozaika díky použití zlaté barvy a zlatých skleněných tesser odráží a násobí světlo přicházející z exteriéru a tím zvyšuje jas a třpyt. Má to však i svůj hlubší symbolický význam.

V liturgickém prostoru zlatá zhmotňuje „beztvarého světlo“, které je v křesťanské symbolice vnímáno jako světlo Všemohoucího a jeho věrnosti. „Já jsem světlo světa“, (Jn 8, 12) říká Kristus. V tradici východních ikon je světlo synonymum chápání a vědění.³²⁹ Zlato vyjadřuje slávu a žár nebeského Jeruzaléma jako blaženost nového vykoupeného života. Přesto, že v nohách zemřelého je vyobrazen námět Nebeského Jeruzaléma, můžeme jeho symboliku jako nového města „z ryzího zlata, zářícího jako křišťál“ (Zj 21, 18) a nového života, vztáhnout na celý sarkofág, protože právě zde je téma radosti z nového života, vítězství a vykoupení, stěžejní.

Kromě zlaté jsou početné tessery bílé barvy. Na pozadí je z nich vytvořeno dynamické bujení, které vyjadřuje působení a projevy Ducha svatého v životě člověka.

³²⁶ Perlinka je laminovaná sklo–vláknitá mřížková umělá tkanina. Používá se ke zpevnění nových i starých omítek. Použití perlinky na podkladech zaručuje větší pružnost a pevnost a užívá se jak pro vnější, tak vnitřní prostory. <https://cs.wikipedia.org/wiki/Perlinka> , vyhledáno 12. ledna 2022.

³²⁷ ŠPIDLÍK 2018, 48.

³²⁸ tamtéž 2018, 48.

³²⁹ AMBROS 2011, 342.

5.3.4. Pozadí

Vidíme, že jednotlivé náměty jsou velmi propracované a krásné, avšak i dekorativní část – pozadí námětů – je důležitá. Vytváří příjemné proudění barev, světla, kamenů, které jsou pro oko něčím krásným, něčím na co se rádi díváme. Je živým prostředím, které dotváří a propojuje jednotlivé náměty mezi sebou a přispívá tak k harmonii celku. Pozadí dává určitou dynamiku i klid jak jednotlivým vyobrazením, tak tomu, kdo se na mozaiku dívá.

Náměty jsou uloženy na zlatém pozadí, což vychází z ikonografie, kdy zlatý podklad vyjadřuje Boží svět, přítomnost Boží – vše existuje a děje se v něm a nic není mimo něj.

5.4. Náměty

Na pohanských sarkofázích se nacházely činy zemřelého jako hrdiny. Zde zobrazení vyjadřují Špidlíkovu víru a povolání. Náměty v sobě nesou klíčové teologické výpovědi událostí dějin spásy a také odrážejí jeho jedinečnou životní pouť jako člověka, který se cele svěřil Bohu. Ctil Boží Prozřetelnost, kterou viděl ve všech událostech svého života a díky tomu vnímal i souvislosti mezi nimi. Stejně tak jak Židé objevili Boha v souvislosti dějin.³³⁰ Tento rozměr se výrazně projevil v teologickém konceptu uspořádání námětů na sarkofágu.³³¹

Rozložení námětů je narativní a znázorňuje dějiny spásy.³³² V pásu mozaik se nachází osm biblických výjevů. Na kratších stranách sarkofágu se nachází vždy jeden a na delších stranách tři. Na jižní straně směrem k sakristii je umístěn Kristus Pantokrator a na straně severní, ke kapli Panny Marie, Matky jednoty křesťanů, je motiv Nebeského Jeruzaléma – vítězného Beránka na trůnu. Tyto výjevy uzavírají celé dějiny spásy. Nebeský Jeruzalém, jehož středem je Beránek Boží, oběť, která sjednocuje člověka s Bohem a obnovuje společenství s ním. Pantokrator na protější straně ukazuje pak nejdokonalejší sjednocení – Kristus, Boží Syn, v němž se lidé ve společenství církve shromažďují.

Jde o miniaturní provedení námětů, které jsou vzaty z již existujících mozaik, provedených Atelierem na různých místech Evropy. Je nutné říct, že náměty nejsou

³³⁰ AMBROS 2012, 19.

³³¹ tamtéž 2012, 36. Autor přidává poznámku, že se otec Špidlík před svojí smrtí v teologickém konceptu živě angažoval.

³³² Příklady raněkřesťanských římských sarkofágů a rozložení námětů. [49], [50], [51].

kopii východních ikon, ale jak jsme si již ukázali výše, jsou jejich uměleckým jazykem inspirovány. Výjevy jsou Rupnikovou umělecko–teologickou syntézou. Proto v části věnované ikonografii, kromě slovníků ikonografie, budu vycházet především z osobních setkání s Markem I. Rupnikem a jeho publikace věnované sarkofágu otce Špidlíka.

5.4.1. Kristus Pantokrator

Obrázek – Popis: [52] Vidíme sedícího muže zobrazeného z anfasu. V levé ruce drží knihu a pravou ruku má před hrudí. Je oblečen do červených šatů a modrého pláště. Pozadí kolem něj je červené, zlaté a bílé. Miniaturní provedení je vytvořeno podle mozaiky z krypty otce Pia v San Giovanni Rotondo. [53] Výjev Pantokratora se nachází přímo u hrobu otce Pia, čímž je naznačena blízkost Vševládného. Právě zde otec Špidlík celebroid mši svatou k příležitosti svého šedesátého výročí kněžství. Na sarkofágu kardinála Špidlíka je obraz Pantokratora umístěn u hlavy zemřelého.

Pantokrator – Kristus Vševládcce, reprezentuje jak Stvořitele, tak Vykupitele. Překlad slova je: *ten, jenž nade vším vládne, panuje, všechno spravuje.*³³³ Takováto podoba Krista odhaluje, vyjadřuje a odkazuje pouze na něho samého. Nepředstavuje jinou podstatu, neodkazuje na žádnou myšlenku nebo nějaké zjevení, ukazuje pouze jeho.³³⁴ Tohoto svědectví, že na počátku a v základu všeho je Bůh osobní s tváří, kterého nelze zaměnit ani nahradit abstraktními ideami, teoretickým bytím či neosobní energií, se Špidlík věrně držel a stále ho potvrzoval.³³⁵

Pro křesťany bylo zobrazení Krista jako Vševládcce obrazem vítězství a svobody, jakoby chtěli říci pohanům: „Ten, kterého jste ukřižovali a ponížili až k smrti, nyní vystoupil na trůn světa, aby dosvědčil, že jeho je moc i síla i sláva na věky.“³³⁶

Kristus Vševládcce byl nejdříve vyobrazen v centrální kupoli v Dafni (Řecko), aby byla ukázána vláda Krista nad celým kosmem.³³⁷ Takto dominoval nad celým prostorem. Kristus je tradičně zobrazen s knihou v levé ruce a druhou rukou vyučuje. Ukazováček a prostředníček jsou vztyčeny vedle sebe a ostatní tři prsty, malíček, prsteníček a palec, se špičkami dotýkají. Dva prsty symbolizují jednotu Kristovy božské a lidské přirozenosti.

³³³ AMBROS 2011, 331.

³³⁴ TÉŽÉ 2007, 142.

³³⁵ RUPNIK 2011, 10.

³³⁶ ŠPIDLÍK 1995, 61.

³³⁷ Podoba Pantokratora se nacházela výš než portrét císaře Konstantina sedícího na trůně. NOVOTNÝ 1997, 61.

Tři prsty jsou symbolem jednoty Nejsvětější trojice. Listy knihy jsou celé bílé a okraj je červený. Zářivá bílá znamená, že je to kniha duchovní a výrazný červený okraj zdůrazňuje, že je to Slovo Boží. V knize pak čteme nápis „Já jsem život”.³³⁸ Tzn., On vše objímá a vše udržuje naživu, vše prochází jím a v něm je sjednoceno.

Kristova královská důstojnost je podtržena purpurovými šaty (chiton) a modrým pláštěm (himation) s odlesky zlaté barvy, který poukazuje na velikost jeho nebeského božství.³³⁹ Pravý purpur byl získáván z barviva nachovce a byl velmi vzácný, proto byla tato barva vždy vyhrazena bohům a králům.³⁴⁰ V symbolice barev purpur všeobecně označuje královskou důstojnost a moc, proto má Kristus jako král purpurový šat. Modrý plášť, který má přes šaty, je symbolem lidství. Má zdůraznit pravdu víry, že Bůh se snížil a vzal na sebe lidskou podobu.³⁴¹ Také pozadí dolní části této strany sarkofágu je modré a červené a podtrhuje tak Kristovu božskou a lidskou podstatu. Nachází se v božím světě, ale stále přijímá lidskost.

Pantokrator je tradičním obrazem oslaveného Krista a jeho výstupu. Na sarkofágu je ikonografie Spasitele jedním z hlavních témat – zdůrazňují jeho ponížení a povýšení: Kristus sestupuje, aby vystoupil.³⁴² Postava Pantokratora je uzavřena v tzv. mandorle. Je to typ svatozáře, která oproti nimbu kruhového tvaru, který je pouze kolem hlavy obklopuje celou postavu. Mandorlu kolem Pantokratora na výjevu tvoří čistá zlatá plocha – „beztvaré světlo“ bez dalších detailů. Ztvárňuje božské světlo Boží přítomnosti a zároveň zabraňuje přímému pohledu na něj.³⁴³ Světelný prostor vyjadřuje „slávu nebes chvějící se Věčným žářem”.³⁴⁴ Vidíme, že od tvaru mandle – mandorly se odvíjí další linie, které ji kopírují a rozvíjí do stran. Linie a plochy mezi nimi jsou tvořeny bílými a šedými odstíny tesser. Horní plochy mandorly mají červenou barvu. Mandorla je zasazená do vlnícího se pole barev. Ve spodní části pozadí je červený a modrý vlnící se pruh. Nad ním je potom část bílých tesser a nad nimi žhnoucí záře tvořená zlatými tesserami.

³³⁸ Jan 14,6: Ježíš mu říká „Já jsem ta cesta, pravda a život. Nikdo nepřichází k Otci, leč skrze mne.“ Jeruzalémská bible 2009, 1869.

³³⁹ NOVOTNÝ 1997, 62.

³⁴⁰ LURKER 1999, 213.

³⁴¹ V námětu Zvěstování, zase Panna Maria přijímá purpurový plášť, jako odkaz na přijetí syna božího.

³⁴² ŠPIDLÍK 1996, 306 Sestupný pohyb se na sarkofágu objevuje v tématu „Zvěstování“.

³⁴³ MOHR 1999, 142.

³⁴⁴ TÉŽÉ 2007, 139.

Obraz Boha Pantokratora byl pro Špidlíka základem všeho i v těžkých obdobích. Vševládný, který je trojosobní, nám pomáhá život chápat jako společenství všeho co existuje, jako ucelený a jednomyslný organismus, ve kterém vše udržuje při životě.³⁴⁵

5.4.2. Východní strana mozaiky

Témata na této straně jsou nesena ideou Boží Prozřetelnosti (Moudrosti) a nejlépe vyjadřují Špidlíkovo svědectví víry – umění vidět v dějinách Boží plán a projevy jeho lásky k nám. Špidlík rozvíjel myšlení na základě Moudrosti (sapienciální myšlení).³⁴⁶ Boží Moudrost je prvním námětem, protože je na samém počátku. Je vizí, kterou měl Bůh o světě v okamžiku stvoření.³⁴⁷ Druhým námětem je Povolání prvních apoštolů, protože skrze moudrost se zpřítomňuje Bůh, který zve k účasti na svém životě. Bůh v Osobě Krista, je Bohem, který komunikuje, tvoří a povolává. Třetí výjev na této straně zobrazuje Josefa Egyptského a jeho bratry. Špidlík vnímal vedení Boží Prozřetelnosti ve svém životě stejně, jako je nám podávána v tomto příběhu. Jeho víra v Krista je symbolizována vlnou procházející touto stranou mozaiky, která propojuje všechny události. Vše, i to co je v našich očích nespravedlivé, je zasazeno do Božího plánu. Ve všech událostech, tedy v dějinách, můžeme poznávat Boha.

5.4.2.1. Božská moudrost

Obrázek – Popis: [54] V tomto výjevu je pouze jedna postava, která sedí na trůně zlaté barvy a na červeném polštáři. Hrany trůnu jsou lemovány konturou červené barvy a je pojat v obrácené perspektivě. Postava v obou rukách drží hudební nástroj. Je oděná do šatů červené barvy se zlatým pruhem, přes které má splývavý červený plášť jednoduše sepnutý pod krkem. Je okřídlená mohutnými, zlato červeně hnědými perutěmi. Na hlavě má zlatou korunu a kolem hlavy nimbus bílé barvy.

Miniaturní provedení mozaiky se nachází v Sala Incontri del Santuario v Chorvatsku ve Vepric, v oblasti Makarské [55]. Zde v posledních letech svého života otec Špidlík trávil letní měsíce s ekipou Centra Aletti.³⁴⁸

³⁴⁵ RUPNIK 2011, 10.

³⁴⁶ tamtéž 2011, 14.

³⁴⁷ tamtéž 2011, 14.

³⁴⁸ RUPNIK 2011, 11.

Ohnivý anděl na trůnu není alegorickým zobrazením Boží moudrosti, ale symbolickým obrazem duchovního lidství v Božství, které se zjevuje ve stvořeném světě v člověku – v Kristu.³⁴⁹ Ve Starém zákoně je Boží moudrost, Sofie, (Př 9, 1) ztělesněním nejvyšší moudrosti a tvůrčí Boží lásky. Je zdrojem života a nástrojem Boží stvořitelské moci.³⁵⁰ Svou čistotou všechno proniká a prostupuje. Je odlesk věčného světla, neposkvrněné zrcadlo Boží moci a je odrazem dobroty Všemohoucího (Mdr 7, 22–30). V křesťanské tradici je pak Boží moudrost a moc (Kor 1, 24) ztotožněna s vtěleným Božím Slovem, druhou osobou Nejsvětější Trojice, s Ježíšem Kristem, Božím Synem.³⁵¹

Vyobrazení Boží moudrosti na sarkofágu jako anděla červené barvy, vychází z byzantské a středověké ruské tradice. Anděl s mohutnými křídly je oděn biskupskými a císařskými rouchy červené barvy se zlatými detaily. Na hlavě má královskou korunu a sedí na zlatém trůnu s červenou poduškou.³⁵² Výjev je tvořen tesserami v odstínech červené barvy, která symbolizuje Boží purpur. Červená byla v dávných kulturách považována za barvu slunce, které je zdrojem životodárné síly. I zde rudá barva podtrhuje tvůrčí Boží sílu.

Člověk není schopen vymyslet ani vytvořit skutečnou vizi jednoty, aniž by nevykloučoval, neovládal a nekladl jednu věc vedle druhé,³⁵³ proto Boží Moudrost drží v rukou hudební nástroj – lyru. Lyra byla už ve starověku symbolem svornosti, jednoty v porozumění a harmonie v rozdílnosti.³⁵⁴ Lyra, kterou anděl Moudrosti drží, zde symbolizuje přetváření chaosu v překrásný svět – mnohotvárný „kosmos“.³⁵⁵

Pro Špidlíka byla vize jednoty velmi důležitá a domníval se, že je prvořadá pro dnešní dobu, která má tendenci řešit problémy izolovaně. Proto se snažil pracovat na vytvoření podmínek pro růst mentality zapuštěné do Boží Moudrosti. Proto „vše zahrnoval do prosté víry v Boží prozřetelnost.“³⁵⁶

³⁴⁹ BULGAKOV 2011, 201.

³⁵⁰ AMBROS 2011, 326–327.

³⁵¹ Od počátku 17. století se pak zobrazení *Sofie* sblížuje s postavou s Bohorodičky, jako Stolicí moudrosti nesoucího na rukou Krista. tamtéž 2011, 328.

³⁵² Trůn má tradičně na ikonách Boží Moudrosti sedm noh, symbolizujících sedm sloupů, které byly základem domu Moudrosti (Př 9, 1) Zde tento moment není zobrazen, pravděpodobně kvůli zjednodušení motivů, pro miniaturní měřítko.

³⁵³ RUPNIK 2011, 13.

³⁵⁴ tamtéž 2011, 11.

³⁵⁵ NOVOTNÝ 1997, 98.

³⁵⁶ AMBROS 2012, s 69.

Boží Moudrost, byla na počátku stvoření a je v ní obsažena organická vize jednoty a harmonie, proto je i počátečním výjevem. Její působení v dějinách je na sarkofágu znázorněno širokým vlnicím se pruhem z červeno zlatých tesser, který jde až k výjevu Josefa Egyptského na druhé straně, a tak naznačuje jasný Boží plán. Protože Boží moudrost je na počátku myšlení a skrze ni se zpřítomňuje Bůh, který zve k účasti na svém životě. Následuje druhá scéna na této straně a tím je povolání.³⁵⁷

5.4.2.2. Povolání

Obrázek – Popis: [56] Na výjevu vidíme tři mužské postavy, které spolu vedou dialog, komunikují. Dva muži na jedné straně, jeden v modrém a druhý v červeném, jdou za třetím mužem, který se k nim otáčí. Třetí má na sobě červené šaty s modrým pláštěm, přepásané zlatým pruhem. Předloha pro tuto miniaturu byla vzata z krypty otce Pia v San Giovanni Rotondo [57].

Jedná se o téma povolání učedníků, které můžeme nalézt v Písmu v Janově evangeliu (J 1, 35–39). Učedníci na výjevu nejsou blíže určeni atributy, ale v úryvku Písma se dovídáme, že jeden z nich byl Ondřej bratr Šimona, kterému dal Kristus potom jméno Petr.³⁵⁸ Učedník v modrém se dotýká Krista a druhý drží v levé ruce svitek jako symbol Písma, Slova. Znamená to, že Slovo se stalo tělem. Učedníci kráčejí za Kristem, který má za hlavou červený nimbus se zlatým křížem, a ptají se ho: „Mistře, kde bydlíš?“ On jim odpoví: „Pojďte a podívejte se.“ Kristus se k nim laskavě obrací a levou rukou ukazuje vzhůru, kde je na mozaice červenými tesserami lehce naznačen nebeský Jeruzalém, příbytek jeho Otce. Je tam i jedna modrá tessera, která naznačuje, že je to místo, kam patří člověk. V tomto námětu jde o setkání člověka s Pánem. Kristus je aktivní, je to zobrazení Boha, který povolává, zve, tvoří, ale zároveň nechává člověku možnost svobodného přilnutí, vede k vyjádření vlastní otázky a touhy po Bohu.³⁵⁹ Kristus začíná dialog s apoštoly, který se završuje v jeho poukázání na příbytek Otce, kam mají cestou celoživotního sdílení doputovat. Jedná se o přechod od lidského uvažování k porozumění Božím věcem, které mohou člověka dovést do jeho příbytku.³⁶⁰

³⁵⁷ RUPNIK 2011, s 14.

³⁵⁸ Petr, to znamená skála – řecky *petré*, aramejsky *kefa*. ROYT 2006, s 229.

³⁵⁹ RUPNIK 2011, s 14.

³⁶⁰ HUDEC 2016, 73.

Jeden učedník má na sobě modré roucho a druhý červené. Stojí v zákrytu, takže tvoří jakoby jedno tělo. Dohromady vytvářejí Boží království, které vzniká ve společenství ve společné harmonii. Musíme tedy vždy brát v potaz druhého člověka. Výjev vychází z tradice ikon, kdy se nepoužívají odstíny. Odstín znamená kompromis.³⁶¹ Nimbus – zlatý kruh, který má Kristus kolem hlavy, je symbolem Ducha svatého, nejčistšího světla, které zevnitř proniká a zahaluje celou osobu viditelným světlem i pro ostatní.³⁶²

Co pro Špidlíka znamenalo povolání? Když Bůh stvořil člověka, tak jej povolal. Povolání Špidlík vnímal jako vztah a dialog mezi osobami, který však musí být oboustranný. Říkával: „I k tanci si chlapec může vybrat jenom děvče, které s tím souhlasí, a děvče zase čeká, až je někdo vyzve.“³⁶³ Duchovní povolání je také oboustrannou volbou. Bůh totiž tvoří člověka v optice povolání – dává mu čas, prostředky, vztahy, schopnosti, všechno, co potřebuje prožít, aby v něm vykryštovala osobnost, coby realizace povolání. Když je povolání naplněno, jeho hmatatelným znakem je vyzrálé společenství člověka s Bohem.³⁶⁴

5.4.2.3. Josef Egyptský

Obrázek – Popis: [58] Na tomto výjevu vidíme dvanáct mužských postav. Jedenáct mužů na jedné straně se klaní před dvanáctým mužem v bílém, který se k nim také sklání. Všichni muži mají stejnou bílou pokrývku hlavy s modrými pruhy, ale dvanáctý má kromě toho na hlavě egyptskou paruku. Předlohou pro tuto miniaturu byla mozaika z krypty otce Pia v San Giovanni Rotondo [59].

Námět má svou předlohu v Písmu (Gn 45, 1–5), kdy v období neúrody přicházejí Josefovi bratři do Egypta, kde byl Josef správcem, aby si z faraonových zásob nakoupili obilí. Setkávají se se svým bratrem Josefem, proti němuž se prohřešili. Jednoho dne jej totiž z žárlivosti prodali karavaně putující do Egypta, kde byl následně prodán do otroctví,

³⁶¹ <https://www.youtube.com/watch?v=rsCnqgnVdL4> vyhledáno 1. 11. 2021, otec Špidlík dodává, že tak fungují i slovácké výšivky, nejsou tam žádné odstíny, ale když jsou vedle sebe jednotlivé barvy, tak tvoří harmonii.

³⁶² ŠPIDLÍK/RUPNIK 2004, 95 Už od 2. století se v římských katakombách začalo objevovat vyobrazení Krista s nimbem. Během 5. století se toto označení rozšířilo na anděly pak na Pannu Marii a apoštoly, jako symbol důstojnosti a sounáležitosti s Kristem. Nimbus Krista byl potom odlišen vkládáním rudého kříže, in: MOHR 1999, 173–174.

³⁶³ ŠPIDLÍK 2004, 33.

³⁶⁴ RUPNIK 2011, 15.

a svému otci řekli, že jej sežrala divá zvěř. Jelikož se však Josefovi dařilo a postupně si získal přízeň samotného faraona tím, že mu správně vyložil sen o sedmi létech úrody a neúrody, stal se správcem Egypta právě v těchto obdobích.

Na výjevu vidíme moment kdy se Josef dává poznat svým bratřím. Stojí před nimi v bílé tunice a z hlavy si sundává egyptskou paruku, pod kterou má stejnou pokrývku hlavy jako jeho bratři. Klaní se a klečí před ním s očima do široka otevřenými a hledícíma na něj. Mezi nimi se nachází velké snopy obilí, které jsou symbolem úrody.

V příběhu Josefa Egyptského je jasné sdělení Boží Prozřetelnosti, která nás vede. Musíme vidět všechny události života, namáhavé a někdy i zlé v jejím světle. Vše co se nám v životě děje, je zahrnuto do Božího plánu, který často nechápeme uprostřed událostí, ale vidíme jej až na konci putování. Tato myšlenka je na sarkofágu ztvárněna širokým pruhem, plynoucím od námětu anděla Boží Moudrosti, ze kterého jsou vertikálně spuštěny užší pruhy z různých tesser. Některé jsou bílé, jiné béžové či zlaté. Výraznější pruhy mají symbolizovat převratné události v životě Josefova, které ale vycházejí z působení Boží Prozřetelnosti. Josef Egyptský potom všem, co mu vlastní bratři provedli, je utěšuje a odpouští jim, protože pochopil, že události byly uspořádány Boží Prozřetelností tak, aby byli zachráněni bratři i mnozí další.

Špidlík se zabýval Boží Moudrostí u církevního otce sv. Basila Velikého, který řešil otázku zla ve světě: „Fyzické zlo není skutečným zlem, ale naopak nástrojem dobra v rukou Prozřetelnosti. Války, zničená města, zemětřesení, ztroskotané lodě, požáry, morové rány, nakažlivé nemoci, všechna tato domnělá zla jsou ve skutečnosti tresty nebo léčebnými prostředky a slouží k nápravě a uzdravení.“³⁶⁵

Sám Špidlík v rozhovoru s Janem Paulasem říká, že jeho duchovní život se prohluboval ve chvílích, když si začal stále víc uvědomovat, jak jej v různých životních situacích chrání a vede Boží Prozřetelnost. Po svých životních zkušenostech se stále více dokázal dívat na dějiny národů, světa a církve jako na plán lásky. Špidlík byl přesvědčen, že je úkolem Církve, aby učila věřící cestou kontemplanace rozpoznávat v událostech života přítomnost Boha díky Prozřetelnosti.³⁶⁶ Při zpětném ohlédnutí můžeme vidět Boží plán a pochopit, že Bůh dokáže všechno, i to zlé obrátit v dobro, když se svěřujeme do jeho rukou.

³⁶⁵ ŠPIDLÍK 2021, 43.

³⁶⁶ RUPNIK 2011, 16.

Jestliže je na počátku Boží Moudrost, která naznačuje, že svět je držen Boží ideou a setkáme-li se s Pánem, pak jsme schopni číst události, i ty, které jsou pro naše lidské oči nepochopitelné, jako stálé otevření se Pána vůči člověku.³⁶⁷ Bůh je totiž ve všem co se děje, jen musíme naslouchat, hovořit a objevovat, co nám událostmi Bůh sděluje.

5.4.3. Západní strana mozaiky

Výjevy na této straně ukazují klíčové události z hlediska působení Ducha svatého v dějinách spásy. Charakteristika Ducha svatého jako toho, který dává život a proměňuje, je výrazným rysem teologie a víry otce Špidlíka. Prvním námětem je *Zvěstování* – Duch svatý dává život. Dalším je *Ukřižování* – v síle Ducha svatého dokázal Kristus sám sebe nabídnout a zároveň Duch svatý odhaluje smysl bolesti a smrti. Je tedy utěšitelem. A třetím námětem je *Zjevení učedníkům po zmrtvýchvstání a vdechnutí Ducha na odpuštění hříchů* – Kristus vdechuje na učedníky stejného Ducha, jako byl vdechnut při stvoření a zároveň odpouští hříchy, takže i my můžeme vstát z mrtvých.

5.4.3.1. Zvěstování³⁶⁸

Obrázek – Popis: [60] Na výjevu zvěstování vidíme dvě postavy. Na levé straně je klečící okřídlená bytost v bílém rouchu držící v rukou velký bílý plát. Napravo je klečící ženská postava v modrých šatech a červeném plášti s červeným klubkem v ruce. Miniaturní provedení je dle mozaiky v kryptě otce Pia v San Giovanni Rotondo [61].

Jde o výjev Zvěstování Panně Marii, který najdeme v úryvku evangelia podle Lukáše (1, 26–38) a Jana (1,14 „A Slovo se stalo tělem...“), kdy Marii navštíví Boží posel,³⁶⁹ archanděl Gabriel, aby jí sdělil, že porodí Božího syna. Je to téma manifestace Boha skrze Ducha svatého a odpovědi člověka.

Klečící anděl s velkými bílými křídly hledí v údivu na Pannu Marii a sklání se k ní. Na sobě má bílé roucho jako symbol světla, čistoty a nevinnosti. V levé ruce drží velký

³⁶⁷ HUDEC 2016, 74.

³⁶⁸ V liturgickém roce, se událost Zvěstování Panny Marie (Vtělení Páně) slaví 25. března, tedy devět měsíců, před svátkem Narození Ježíše. <https://www.pastorace.cz/Rejstrik-vecny/zvestovani-Pane.html> vyhledáno 8. 10. 2021.

³⁶⁹ Andělé – boží poslové, prostředníci mezi bohem a člověkem, mezi nebem a tímto světem; mocnosti neviditelného světa. V raném křesťanství byli andělé rozděleni do devíti kůrů, z nichž v jednom byli archandělé. COOPER 1999, 9.

svítek, který se nachází za postavou Panny Marie a pravou rukou jí žehná. Svítek³⁷⁰ zde symbolizuje Slovo, tedy Krista, který se stal člověkem díky Mariinu přijetí Božího plánu. Panna Maria klečí před andělem se zavřenýma očima a uklání se před ním. Tento postoj vyjadřuje postoj odevzdání se. Maria je v pozici toho kdo očekává a zároveň daruje. Dává svůj život Bohu a přijímá v plnosti jeho vůli. Téma Zvěstování je výmluvným výrazem *synérgeia* – boholidské spolupráce na díle spásy.³⁷¹

Maria má na sobě šaty modré barvy, která je symbolem víry, věrnosti a zbožnosti. Obecně je vnímána jako barva nebes, hloubky, vod atd.³⁷² V křesťanské symbolice je modrá barva považována za mariánskou – Panna Maria jako Královna nebes. V kontextu dalších výjevů na sarkofágu, kde vidíme osoby v modrých šatech, např. Pantokrator nebo výjev Povolání apoštolů, můžeme modrou barvu považovat za barvu lidství.³⁷³ Ostatně, tak je to i na ikonách. Panna Maria jako Královna nebes je vnímána spíše v západním umění a ikony vyjadřují hlavně teologii a dogma. Modré Mariiny šaty zde symbolizují lidství, které je překryto červeným pláštěm božství – Kristus svým vtělením skrze Ducha svatého, posvětil tělesnost a člověk je tak zbožštěn. Červený plášť v tomto kontextu může znamenat přijetí nesnadného úkolu a ukazuje na situaci „ženy statečné“: „z jemného plátna a šarlatu je její oděv“ – Př 31, 22.³⁷⁴

Rupnik zde vychází z východní tradice ikon, které zachycují scénu, kdy Maria tká chrámovou oponu a přichází k ní Archanděl Gabriel oznámit, že porodí Syna Božího.³⁷⁵ Maria drží v pravé ruce klubko purpurové barvy na úrovni klína a v levé ruce drží část odmotané příze. Znamená to, že svým „ano“, začala v sobě tkát tělo Božímu Slovu.³⁷⁶ Toto vyobrazení Panny Marie s purpurovým klubkem vychází z apokryfních textů,³⁷⁷ kde je psáno, že Maria jako dívka byla vyvolena ke tkaní opony určené k zahalení svatostánku v Chrámu. Opona jeruzalémského chrámu byla podle Origenovi interpretace symbolem

³⁷⁰ Archanděl Gabriel jakožto boží posel, zvěstovatel, má ve výtvarném umění atribut podtrhující jeho funkci. Je to například zapečetěná listina či dopis, který předává Panně Marii. ROYT 2006, 24.

³⁷¹ ŠPIDLÍK 1996, 48.

³⁷² COOPER 1999, 15.

³⁷³ Pantokrator–modrá barva–Bůh vzal na sebe lidství.

³⁷⁴ LURKER 1999, 213.

³⁷⁵ Například Zvěstování, Pimen Sofronov 1926, nebo Zvěstování Přesvaté Bohorodičky, Ust'ug, 12. století

³⁷⁶ GUCCINI 2006, 14. Symbolika tkaní je důležitým prvkem v duchovním životě, znamená to: „být tak dlouho se Slovem, dokud jej nezačneme stále nosit v sobě. Písmo hovoří, že Slovo „je živé a účinné“ (Hebr 4, 12). ... Slovo je třeba nosit dlouho ve svém srdci dlouhý čas, pozorně a s radostí ho kontemplantovat, aby ono samo mohlo začít působit. Proto mniši stále rozjímají nad Slovem, dokud je samotné Slovo nezačalo měnit a utkávat jejich život.“ ŠPIDLÍK/RUPNIK 2004, 113.

³⁷⁷ Protojakubovo Evangelium, 9, 1–3. Prvních osmnáct kapitol se věnuje životu Panny Marie. Dus/Pokorný 2006, 253–269.

Kristova lidství, které zahalovalo Boží přítomnost.³⁷⁸ Purpurová barva pak byla Izraelity užívána výhradně pro Hospodinův kult.³⁷⁹ Znamená to, že jeruzalémský chrám je překonaný a Panna Maria se stává chrámem Nejvyššího.³⁸⁰ Spojení symbolů klubka a svitku v zobrazení na sarkofágu, interpretujeme jako přechod od Slova ke hmotě,³⁸¹ kdy se Slovo stalo tělem.

Mariánský rozměr byl v každodenní spiritualitě otce Špidlíka silně přítomný. Matka Boží je souhrnným symbolem církve, tedy lidství vtělující Boha na zemi.³⁸² Přechod od Slova k Tělu má být pro věřící připomínkou, že jsme všichni povoláni k tomu, abychom se stali „matkami Boha“ tím, že necháme do sebe díky Duchu svatému Slovo vtělit natolik, že jej budeme moci v každé situaci autenticky poslouchat.³⁸³

Maria slyší Boží Slovo, přijímá je a mocí Ducha svatého je ve svém těle přetvoří v obraz. V ní se pak stává viditelným našim očím.³⁸⁴ Je to příklad nejkrásnějšího gesta lásky, jak jej popisuje Marko Rupnik ve své knize *Až se stanou umění a život duchovními*, kdy Boží láska miluje své tvory tak, že je činí schopnými odpovědět gestem lásky. Maria je nejčistším vyjádřením křesťanské dokonalosti. Je plná Boha, jeho lásky a zjevuje to světu.³⁸⁵

5.4.3.2. Ukřižování

Obrázek – Popis: [62] Vidíme zde tři postavy vedle sebe. Zcela napravo z našeho pohledu, je osoba zobrazena z anfasu, zahalená do červeného roucha. Vedle ní je postava muže s rozpaženými pažemi, oděná pouze do bílé bederní roušky. Pozadí této postavy tvoří jakoby kmen ve tvaru kříže. Nalevo stojí postava v bílých šatech a modrém plášti, ukazující levou paží na muže uprostřed. Miniaturní provedení je podle mozaiky Ukřižování v Casa Incontri Cristiani ve městě Capiago v severní Itálii [63]. Zde Špidlík s ekipou Centra Aletti po mnohá léta v letních měsících přednášel kurzy teologie.³⁸⁶ U

³⁷⁸ ŠPIDLÍK 2020, 37.

³⁷⁹ LURKER 1999, 212.

³⁸⁰ ŠPIDLÍK/RUPNIK 2004, 112.

³⁸¹ RUPNIK 2011, 17.

³⁸² ŠPIDLÍK 2004, 147.

³⁸³ RUPNIK 2011, 16 Maria je vzorem pro každého křesťana. Vychází to slov samotného Ježíše „Kdo je moje matka a kdo jsou moji bratři? Každý, kdo plní vůli mého Otce, který je na nebesích“ (Mt 12, 48–50) ŠPIDLÍK/RUPNIK 2004, 113.

³⁸⁴ RUPNIK 1997, 23.

³⁸⁵ tamtéž 1997, 23.

³⁸⁶ RUPNIK 2011, 16.

tohoto námětu, který je pro nás snad nejběžnějším zobrazením Krista a setkáváme se s ním snad denně, bych ráda nastínila jeho vývoj zobrazování, protože nás může zaskočit, že se s ním ve výtvarném umění setkáváme poměrně pozdě.

Scéna ukřižování je v Písmu popisována dostatečně, ale k zobrazování této scény docházelo až po několika stoletích (první známé zobrazení ukřižování je například na řecké gemě, 2–3. století, uložené v British Museum,³⁸⁷ na vratech kostela sv. Sabiny v Římě, z 1. polovina 5. století,³⁸⁸ nebo slonovinová řezba italského původu z roku asi 420).³⁸⁹ Bylo to hlavně kvůli šíření křesťanství mezi pohany, kdy byl pohanský svět ovlivňován helénistickou kulturou, pro kterou bylo nepředstavitelné zobrazit Boha zmučeného a trpícího. Smrt ukřižováním byla hodna největšího opovržení a byla určena zpravidla otrokům.³⁹⁰ Bohové antického světa byli nesmrtelní a římsí či řečtí hrdinové umírali „vznešenější smrtí.“³⁹¹ Situaci vystihují slova sv. Pavla: „Zatímco židé si žádají znamení, Řekové vyhledávají moudrost, my hlásáme ukřižovaného Krista, pohoršení pro židy a bláznovství pro pohany...“ (K 1, 22–25).

Křesťanství nezobrazuje Boha ve formální kráse, jako zobrazovali svá božstva jiné národy. Je zde dokonce opačná situace, kterou nalezneme v Písmu: „...bez krásy, bez jasů, nepřivábil naše pohledy, bez podoby, jež by nás okouzila...“ (Iz 53, 2). Protože Bůh je Láska, nemá ideální formu, kterou by si vybral, aby zjevil sebe sama, ale vhodná je každá scéna, dokonce i zločin, kterým je ukřižování.³⁹²

Kristus na kříži se ve výtvarném umění začal objevovat až po definitivním zrušení potupné smrti ukřižováním císařem Theodosiem I. Velikým († 394), takže už nevzbuzoval negativní asociace.³⁹³ Například v katakombách se do té doby zobrazoval jen samotný kříž, jako nástroj Kristova vítězství. Kříž jako symbol triumfu a úcta k němu se začaly šířit po vítězství císaře Konstantina nad Maxentiem roku 312, kdy mu bylo zjeveno, že zvítězí ve znamení kříže. Dalším podnětem k vážnější úctě bylo nalezení kříže císařovnou Helenou v Jeruzalémě.

Kristovo potupné ukřižování je vrcholem jeho oběti, a protože je předstupněm Kristova zmrtvýchvstání, je kříž znamením vítězství nad smrtí, spásy a naděje na

³⁸⁷ ROYT 2006, 138.

³⁸⁸ CIBULKA 1923, 106.

³⁸⁹ SENDLER 2010, 151.

³⁹⁰ LURKER 1999, 122.

³⁹¹ ROYT 2006, 138.

³⁹² ŠPIDLÍK/RUPNIK 2004, 61.

³⁹³ LURKER 2005, 247.

vzkříšení. „Jestliže jsme spolu s Kristem zemřeli, věříme, že spolu s ním budeme také žít.“ (Ž 6,8)

Scéna zobrazuje ukřižování Krista s očitými svědky, v tomto případě s Janem Evangelistou a matkou Marií.³⁹⁴ Jde o tzv. redukovaný typ pocházející z Byzantského umění.³⁹⁵ Kristus je zobrazen jako vousatý, s otevřenými očima a oděn pouze do bílé bederní roušky. Toto zobrazení vychází z tzv. římského typu, který se poprvé objevil na již zmíněných vratech kostela sv. Sabiny. Taková podoba byla raně křesťanskými autory ztotožňována s postojem oranta.³⁹⁶ Gesto orace je postojem modlitby,³⁹⁷ odevzdání se, důvěry a prosby. Bílá rouška je symbolem sebedarování a odevzdání se.³⁹⁸ Jeho tělo je přibito čtyřmi hřeby. V každé dlani jeden a v každém nártu jeden. Jedná se o pravoslavné pojetí, kdežto v katolickém umění jsou obě nohy přibity jedním hřebem.³⁹⁹ Ukřižovaný má otevřené oči dokořán. Není zobrazen jako mrtvý. Z boku Krista, nového Adama, se zrodila církev – nová Eva. Kristus našel svoji nevěstu, která se nyní sytí z jeho boku pro věčný život.⁴⁰⁰

Zobrazení Krista s otevřenými očima mělo vyjadřovat skutečnost Krista, jako pravého Boha, živého, který přemohl smrt. V ikonopisu není důležité zobrazovat ukřižování realisticky, ale tak, abychom mohli říct stejně jako setník: „Tehle člověk byl opravdu Boží Syn.“ (Mk 15, 39).⁴⁰¹ Jeho pohled směřuje na matku Marii, která se dívá přímým pohledem na ty, kteří se před výjevem modlí a přenáší na ně Kristův pohled. Maria naslouchá moudrosti kříže – to je v ponížení vidět Boží slávu a v smrti věčný život. Učí se poslednímu stupni moudrosti – spásnému nalézání významu utrpení a smrti.⁴⁰² Její pohled je bolestný, ale je proměněn milosrdenstvím, takže v něm není výčitka ani kárání. Jen skrze Ducha svatého, který je Utěшитelem můžeme odhalovat smysl bolesti a smrti.⁴⁰³ Maria je celá zahalená do červeného pláště a lze jí vidět pouze tvář. Už nemůže nic udělat,

³⁹⁴ V rozvinutější scéně ukřižování nacházíme často další postavy. Např. vojáka Longina, zbožné ženy, Josefa z Arimatie, vojáky, kteří losují o Ježíšovy šaty, dva ukřižované zločince.

³⁹⁵ ROYT 2005, 139.

³⁹⁶ Orant (m), Orantka (ž) – postoj modlící se osoby, známý již z antiky, který se rozšířil v raném křesťanství. Mužská či ženská postava se vzpaženými rukama zalomenými v loktech vzhůru. Gesto orace je výrazem přimlvy, prosby, důvěry, či poděkování Hospodinu. ROYT 2005, 188. Nazývá se také kánonovým typem, protože byl často vyobrazován na počátku mešního kánonu, in: ROYT 2005, 139.

³⁹⁷ BECKER 2002, 195.

³⁹⁸ Stejně jako je na kříži zobrazen jen v bílé roušce, tak také na výjevech narození a při křtu. Všechna tato témata symbolizují jeho sebedarování.

³⁹⁹ AMBROS 2011, 341.

⁴⁰⁰ ŠPIDLÍK/RUPNIK 2004, 62.

⁴⁰¹ tamtéž 2004, 55.

⁴⁰² ŠPIDLÍK/RUPNIK 2004, 57.

⁴⁰³ RUPNIK 2011, s 20.

jen kontemplanuje. Uprostřed zármutku se skrývá božská skutečnost. Na kříži je přemožena smrt, protože Kristus do své oběti přijímá všechno zlo světa. Po jeho pravé straně stojí Jan Evangelista, má na sobě bílé šaty a modrý plášť. Je otočen směrem ke Kristu. Pravou ruku má přiloženou na srdce a levou ruku natahuje k němu. Janův postoj vyjadřuje kontemplativní postoj člověka, který z toho, co vidí, přijímá myšlenku do svého srdce.⁴⁰⁴

Kříž na ikonách vyjadřuje spojení tématu Kristova sestupu a vzestupu. Kříž, jako nástroj smrti se stává žebříkem života.⁴⁰⁵ Jedno břevno je zasazeno v zemi, a tak propojuje věci, které jsou v pekle s tím co je v nebi, ke kterému ční. Propojuje Adamův hrob s nebem. Všimněme si, že kříž na sarkofágu má podobu kmene stromu. Jde o starozákonní předobraz kříže, jako stromu života z ráje (Gn 2, 9), jako symbolu vzkříšení k věčnému životu.

Ukřižování je námětem zobrazujícím hlavní okamžik zjevení Boží lásky a vidíme kam až sahá. Syn Boží se v síle Ducha svatého zcela odevzdává do rukou lidí a nechává se sebou dělat to, co člověk chce.⁴⁰⁶ Když se Kristus úplně svěřuje lidem, zcela se svěřuje Otcovi a plní jeho vůli.⁴⁰⁷ Syn přišel na svět, aby se z vůle Otce odevzdal do rukou člověka, protože „Bůh tak miloval svět, že dal svého jednorozného syna...“ (Jn 3, 16). Syn tedy plní Otcovu vůli, aby lidé poznali Boha a jeho lásku ke svému stvoření. Ukřižovaný Kristus dává vidět duchovní smysl utrpení, které je součástí lásky – kdo miluje, trpí. Je to láska, která přesvědčuje o smyslu utrpení a dokáže jej proměnit.⁴⁰⁸

O tomto vypovídá také nápis na desce, která doplňuje sarkofág otce Špidlíka – *Všechno, co žijeme s láskou, přechází s Kristem do vzkříšení.*

5.4.3.3. Zjevení Krista po Zmrtvýchvstání

Obrázek – Popis: [64] V tomto výjevu se nachází jedenáct postav. Deset z nich je na pravé straně a jsou zobrazeny za sebou, takže celou postavu vidíme jen u první z nich. Naproti nim je jedenáctá postava v bílých šatech s bílým pláštěm. Levou ruku natahuje

⁴⁰⁴ ŠPIDLÍK/RUPNIK 2004, 55.

⁴⁰⁵ ŠPIDLÍK 1996, 306.

⁴⁰⁶ Jde o náboženský princip, který uznává absolutní a nepodmínečnou existenci druhého. Druhého uznáme v moment, kdy jej přijmeme tak radikálně, že budeme schopni uznat jeho svobodu vůči mně, a v tom, že si se mnou může dělat co chce. ŠPIDLÍK/RUPNIK 2004, 53.

⁴⁰⁷ ŠPIDLÍK/RUPNIK 2004, 53.

⁴⁰⁸ tamtéž 2004, 59.

k ostatním postavám a pravou ruku má v boku. Tato miniatura byla provedena podle mozaiky u hrobu otce Pia v San Giovanni Rotondo [65].

Vidíme zde zmrtvýchvstalého Krista, oděného do čistě bílého roucha. V jeho boku je viditelná rána po probodnutí kopím setníka. Je nakročen v dynamickém postoji směrem k apoštolům, na které vdechuje Ducha svatého na odpuštění hříchů, aby i nám byly odpuštěny hříchy a my s ním vstali z mrtvých.⁴⁰⁹ Protože On je vítězem nad hříchem. Za ním vidíme uzavřené dveře, kterými prošel. Apoštolové jsou seřazeni nad sebou a připomínají tak klas se zrníčky, který má eucharistickou symboliku. Na výjevu je k vidění oděv pouze tří prvních apoštolů v řadě. Můžeme ale předpokládat, na základě ikon, že každý je oděn do jinak barevného oděvu, což symbolizuje množství charismat, která jsou darem Ducha. Duch svatý je zde vyjádřen v dynamické skladbě bílých, zlatých a červených tesser, které proudí za apoštoly dál. Apoštolové jsou nástroji, jsou symbolem těch, kteří rozvíjí spásanosnou činnost Krista dál. To je to nejvíc, čeho může dosáhnout teolog a zároveň se to stalo svědectvím Špidlíkova povolání kněžského, řeholního a teologického. Totiž ve schopnosti sjednocovat, porážet smrt životem, utěšovat a zároveň ve všem vidět původ v Bohu. Tím se první námět Boží Moudrosti završuje ve scéně Zmrtvýchvstání. Moudrost se projevuje ve schopnosti vidět, že tragédie hříchu a smrti nemá poslední slovo.⁴¹⁰

5.4.4. Nebeský Jeruzalém – Beránek na trůnu

Obrázek – Popis: [66] Výjev je ohraničen třemi červenými pruhy tvořícími oblouk. Uprostřed výjevu se nachází beránek, který je na podložce červené barvy. Beránek stojí na trůnu, který je vyznačen vertikálami červené, zlaté a bílé barvy. Po obou stranách tohoto výjevu jsou postavy, které stojí za sebou v zákrytu, takže celé postavy vidíme jen v přední řadě. Po pravé straně trůnu je sedm postav v bílých šatech. Podle jejich výšky můžeme odhadnout, že jde o děti a dospělé osoby. Na levé straně trůnu vidíme dalších pět postav. První z nich má na sobě oděv připomínající srst. Předloha pro tuto miniaturu se nachází v poutní bazilice ve Fatimě. [67], [68].

Otec Špidlík měl ve velké úctě Pannu Marii Fatimskou, proto se na sarkofágu nachází výjev z mozaiky z nového chrámu poutního místa ve Fatimě. Fatimským dětem

⁴⁰⁹ HUDEC 2016, 74.

⁴¹⁰ RUPNIK 2011, 20.

a Panně Marii svěřoval publikování své knihy o Teofanu Zatvornikovi, o teologii srdce,⁴¹¹ jejíž titul nese toto základní téma ruského autora. Kvůli tomu se setkal s nepochopením ze strany kolegů, kteří zaujali negativní postoj k publikování.⁴¹² Důvodem, proč svěřoval toto teologické dílo do rukou fatimských dětí bylo to, že „tito obdarovaní obdrželi milost zahlédnout konec světa: završení Boží spravedlnosti uskutečněné Beránkem.“⁴¹³

Nebyl to ale jen tento důvod, proč se v nohách zemřelého nachází Nebeský Jeruzalém. Jde o eschatologickou vizi teologického pojetí Věčnosti, které měl Špidlík v oblibě. Věčnost člověka znamená život ve společenství vztahů a setkání, které jsme během života v lásce prožili. Ty pak jako proměněné tvoří náplň života v Nebeském Jeruzalémě.⁴¹⁴ Toto vyjadřuje druhý nápis na desce za sarkofágem – *Věčnost tvoří vztahy, které nekončí.*

Obraz nebeského Jeruzaléma je obrazem nového města – eschatologického domova,⁴¹⁵ tak jak jej popisuje Zjevení Janovo. Tato část sarkofágu je tvořena hlavně zlatými tesserami. Linie vyznačující prostor, například oblouk uzavírající scénu, je tvořen červenou barvou s královskou symbolikou. Nebeský Jeruzalém se svým zlatým náměstím, je „krásný jako nevěsta ozdobená pro svého ženicha.“ (Zj 21, 2). Uprostřed se nachází Beránkův trůn, po jehož stranách je znázorněn zástup oslavených. Z pod trůnu prýští živá voda znázorněná zlatými tesserami. Je to řeka života Ducha svatého, která vstupuje do dějin a celé je prostupuje (Zj 22, 1). V církvi se vylévá jako dar, který napájí člověka skrze liturgii a svátosti. Lidé přicházejí k prameni této řeky a nachází společenství s Otcem, Synem a Duchem, věčně prýstící zdroj života.⁴¹⁶

Beránek Boží, „oběť neposkvrněná“, je vládcem a středem společenství. Zde je symbolem Krista, oběti, která sjednotila zemi – lidství s nebem – Bohem. Na výjevu má

⁴¹¹ Srdce je ve východní církvi spojeno s modlitbou, jedním z pilířů východní spirituality. Jde o tzv. modlitbu srdce, která je trvalým stavem nitra, v němž má člověk bezprostřední přístup k samému Bohu. Symbol srdce se nakonec stal součástí Špidlíkova kardinálského znaku společně s nápisem *Ex toto corde* (z celého srdce) Člověk má žít celým srdcem, sloužit Bohu a lidem.

⁴¹² (*Duchovní nauka Teofana Zatvornika. Srdce a Duch*) Publikování knihy mělo velmi tíživé okolnosti, nejen kvůli obsahu, ale již kvůli názvu, který nesl pojem srdce. Byl si vědom, že bude brána jako provokace ve formačně ustáleném prostředí, založeném na disciplinárním řádu. Podle něj bylo upozaděno lidské citění, jež má bezprostřední vazbu na způsob prožívání lidské svobody. Kniha nakonec vydána byla a měla poměrně záhy kladné reakce. Byla to jeho první studie východní, slovanské spirituality a dá se říct, že jí posvětil pojem srdce, jenž shrnuje východní spiritualitu. Jelikož srdce překračuje jak sentimentalismus, tak racionalismus. „Jeho osobní zájem se soustředil především na modlitbu srdce a prioritu svobodné osoby nad absolutní nutností.“ AMBROS 2012. 69–74.

⁴¹³ RUPNIK 2011, 21.

⁴¹⁴ tamtéž 2011, 21.

⁴¹⁵ KARCZUBOVÁ 2016, 248.

⁴¹⁶ KARCZUBOVÁ 2016, 248.

Beránek na hrudi rudou ránu a představuje tak Krista trpícího, umučeného, zároveň však vzkříšeného, vítězného. V pozadí tohoto výjevu, který je ohraničen půlkruhem z červených tesser, vidíme stříbrné listy, které se snášejí na zástup oslavených. Je to listí stromu života, které má uzdravující moc pro všechny národy. (Zj 22, 2; Ez 47, 12) Špidlík byl přítelem mnoha národů, ale zároveň si byl vědom problémů spojených s nacionalismem. V tomto výjevu převažují zlaté tessery. To proto, aby bylo vyjádřeno, že Nebeský Jeruzalém září sám o sobě, světlo se nachází uvnitř: „To město nepotřebuje ani slunce, ani měsíc, aby mělo světlo: září nad ním sláva Boží a jeho světlem je Beránek.“ (Zj 21, 23).

Po pravé straně trůnu je vyobrazena Panna Maria, která přivádí k trůnu fatimské děti jménem Lúcia, Jacinta a Francisco. Jsou vyobrazeni na zlatém náměstí Nebeského Jeruzaléma – v příbytku Boha i člověka.⁴¹⁷ Z levé strany trůnu přichází sv. Jan Křtitel se zástupem svatých. Postavy jsou semknuty při sobě, jako výraz společenství, které vchází do nebeského království, do něhož nikdo nevstupuje sám. Maria a Jan Křtitel po stranách, jsou tady jako ti, kteří nejdokonaleji svým životem odkazovali na Beránka – Krista a přimlouvají se za lidstvo – jde o způsob modlitby deesis.⁴¹⁸

Mohla by se naskytnout otázka, zdali ikonografie námětů na sarkofágu nějak odráží cyrilometodějskou ideu, která se v posledních dvou stoletích stala na Velehradě tak živou. Domnívám se, že v námětech žádný odkaz na jejich misii není, ale víme, že sv. Cyril byl velkým ctitelem Boží prozřetelnosti, která je zde vyobrazena. Mimo to můžeme celý sarkofág a mozaiky, které se jasně hlásí k Východu, považovat za odkaz k jejich misii. Navíc je zde jasná myšlenka jednoty, kterou měli na paměti jak bratři ze Soluně, tak kardinál Špidlík. Je zde kardinál „nerozdělené církve“, v sarkofágu s východními mozaikami, v bazilice se západním tvaroslovím, na Velehradě, který je místem jednoty.

⁴¹⁷ tamtéž 2016, 248.

⁴¹⁸ Tento typ vyobrazení se začal objevovat pod vlivem orientálních legend, která vypráví, že při posledním soudu přijde Panna Maria a Jan Křtitel, aby se u Krista přimlouvali o milost pro hříšníky. Asi od 10. století v Byzanci, se toto téma stává ústřední částí Posledního soudu. Na ikonostasech se deesis nachází v druhé řadě. SENDLER 2010, 39.

5.5. Další umělecká díla spojená se sarkofágem

5.5.1. Bronzový nápis na horním víku sarkofágu

Nápis na víku sarkofágu představuje faksimili Špidlíkova podpisu odlitého z bronzu a následně zlaceného. Faksimile vlastního Špidlíkova podpisu symbolizuje stvrzení jednoty vlastního života, hodnot a teologie, které předával a vepsal na věčnost (ta je shrnuta ve dvou větách v modré desce za sarkofágem). Podpis doplňují data narození a úmrtí taktéž z bronzu. Tyto práce pocházejí z ruky akademického sochaře Otmara Olivy žijícího na Velehradě, kterého pojilo s otcem Špidlíkem pevné přátelství.⁴¹⁹

Vytvořením nápisu pověřil Otmara Olivu provinciál Tovaryšstva Ježíšova František Hylmar dne 19. dubna 2010. Oliva následně začal s návrhy a modelováním nápisu nejprve v kompozici, která počítala s vertikálním umístěním. [69] Když byla poloha sarkofágu změněna (30. dubna), přepracoval nápis do podélné kompozice (na obrázku vidíme nápis s původně navrhovanými úchyty, které Oliva umělecky zpracoval). [70]

Ve dnech 28.–30. června 2010 O. Oliva osazoval již hotový bronzový nápis. [71] Vidíme, že se jednalo o poměrně rychlou akci. Během dvou měsíců musel navrhnout nápis, vymodelovat jej z vosku, odlít a následně vycizelovat, pozlatit a ukotvit v mramoru.⁴²⁰ Samotné osazování nápisu do mramorového víka bylo také stresovou záležitostí. Bylo potřeba vyvrtat velké množství děr přímo do desky bez jediné chyby, aby se mohl nápis do kamene vsadit. Bronzová písmena jsou opatřena navrtnými mosaznými trny, kterými je nápis v mramoru pomocí lepidla pevně ukotven. [72]

5.5.2. Deska s nápisem umístěná za sarkofágem

Velká deska (240x120)⁴²¹ zkomponovaná převážně z modrých a zlatých tesser nese nápis: „Všechno, co žijeme s láskou, přechází s Kristem do vzkříšení.”; a „Věčnost tvoří vztahy, které nekončí.” Deska s nápisem tvoří součást sarkofágu a je v něm obsaženo jádro svědectví Špidlíkovy víry a jeho odkaz. [73]

⁴¹⁹ Otmara Oliva, i se svou ženou Olgou Olivovou, byl jako jeden z prvních umělců pozván do Centra Aletti, aby poznával liturgické umění a život v komunitě. Na pozvání Marka Rupnika a Tomáše Špidlíka vytvořil liturgické předměty pro papežskou kapli Redemptoris Mater.

⁴²⁰ Sochař na toto období vzpomíná jako na velmi vypjaté období, které se podepsalo na jeho zdraví. Bylo potřeba pracovat velmi rychle, zároveň se pro něj jednalo o velmi osobní a citlivou zakázku.

⁴²¹ Rupnik říká, že deska měla být větší o široký tmavomodrý rám. To se nakonec neuskutečnilo.

Tvary jednotlivých tesser nejsou pravidelné a celá skladba působí expresivním dojmem, která evokuje vlnící se moře. U slov „věčnost“, „Kristem“, „láskou“, „nekončí“, se nacházejí tessery červené barvy. Samotný nápis ze zlatých tesser se v záplavě modré téměř ztrácí. Když se jej pokoušíme číst, vnímáme těžkopádnost a časovou náročnost, kterou přečtení musíme věnovat. Ale právě tento způsob náročného čtení byl zvolen tvůrci záměrně, protože pokud čteme slova s námahou a věnujeme tomu čas, poselství se nám vryje do paměti o to víc. Marko Rupnik prozradil, že to byla myšlenka právě Tomáše Špidlíka, aby text nebyl lehce čitelný, protože právě tak si jej člověk lépe zapamatuje. Poprvé tuto myšlenku společně uplatnili v návrzích na mozaikovou výzdobu kaple Nejsvětější svátosti v katedrále Panny Marie Almudenské v Madridu.⁴²² [74], [75].

Nápisy nacházející se na desce, odrážejí Špidlíkovo nazírání na to, co je to věčnost. (Zabýval se jí skrze umění, především u ikon, nebo například u filmů Andreje Tarkovského, kde se věčnost a věčná paměť také projevuje). Člověk koná dobro ve spolupráci s Duchem svatým. Koná je v čase, ale zároveň se propisuje do věčnosti, protože je „zbožštěným“ lidským dílem. Každé dobro zkrášluje v člověku Boží obraz.⁴²³ Funkce paměti je velmi důležitá i z psychologického hlediska pro identitu osoby, protože se v ní uchovávají vztahy k jiným osobám, třeba i těm, které již zemřely.

V byzantské pohřební liturgii se u zemřelého zpívá *Večnaja Pamjat'* – „všecko dobré co jsme s vírou prožili, vstoupilo do Boží paměti a stalo se věčným v Bohu.“⁴²⁴

⁴²² Z osobní konzultace s Markem Rupnikem v Římě, listopad 2020. Návrhy pro tuto kapli vznikly před rokem 2010. Mozaika zde byla instalována až v roce 2011, kdy vznikla taktěž deska k sarkofágu.

⁴²³ ŠPIDLÍK 2008, 222.

⁴²⁴ ŠPIDLÍK http://www.radiovaticana.cz/clanek_print.php?id=6443 vyhledáno 23. 11.

5.6. Zhodnocení plánů umístění sarkofágu a finálního stavu

Atelier dell'Arte z povahy díla neřešil otázku pojetí liturgického prostoru, nýbrž umístění v liturgickém prostoru. Jak to ale často nakonec bývá, umístění nebylo úplně v jejich kompetenci. O finálním umístění rozhodoval především tehdejší farář Petr Přádka SJ a olomoucký arcibiskup Jan Graubner. Jak jsem uvedla již výše, pro finální místo uložení těla kardinála Špidlíka, bylo vybráno místo v presbytáři za hlavním oltářem, které se jevílo jako nejdůstojnější a nejvhodnější. Prvotním plánem architekta Zajíčka,⁴²⁵ [77] kameníka Nováka, [78] umělců Marka Rupnika i Otmar Olivy bylo, aby bylo možné sarkofág obejít ze všech čtyř stran. Jako nejideálnější polohu tedy navrhovali, aby byl sarkofág natočen ve směru východ západ a posunut doprostřed prostoru.⁴²⁶ [79]

Dne 30. dubna 2010, po pohřbu kardinála Špidlíka, proběhla na Velehradě na farním úřadě porada, kde byli přítomní farář Petr Přádka, Pavel Ambros SJ, Marko Ivan Rupnik SJ, František Hylmar SJ a sochař Otmar Oliva, kde došlo ke změně rozhodnutí o poloze sarkofágu ze směru východ západ, na směr sever jih. Změna se projevila i v umístění v prostoru, kdy byl sarkofág posunut ze středu až ke schodu, na kterém stojí svatostánek. Kameník P. Novák se domnívá, že ke změně došlo kvůli modré desce s nápisy, o které se dozvěděl až v den instalace. To dokládá určitou zmatenost a možná zbrkllost řešení. V sakrálním prostoru by nemělo být nic umístěno náhodně. Dalším důvodem, proč byl sarkofág posunut ze středu tohoto prostoru bylo údajně to, že na původně plánovaném místě se staví žebřík, potřebný pro zavěšení rozměrného plátna s vyobrazením ukřižovaného Krista v době postní, které zcela zakrývá obraz Nanebevzetí Panny Marie. Nemůžeme si idealizovat, že řešení plánů umístění probíhalo nějak hladce. Vždyť při této události sešly vyzrálé osobnosti v oblasti teologie a umění, které jistě měly své vlastní plány a představy. I toto se však propisuje do vzniku díla.

Finální umístění, kdy je sarkofág otočen kolmo k ose baziliky a je jen několik centimetrů od zadní stěny hlavního oltáře, umožňuje pohyb pouze kolem tří stran. Tím pádem je také zcela znemožněn přístup ke čtvrté straně, kde pokračuje mozaika. M. Rupnik řekl „Sarkofág měl být více v prostoru, aby byly dobře vidět všechny mozaiky, nedává to takhle moc smysl. Nejde vidět to Vtělení, které je důležité pro Špidlíkovu

⁴²⁵ Zajíček předložil ještě jeden návrh, kdy je sarkofág umístěn kolmo k ose kostela, avšak posunut do středu prostoru. [76]

⁴²⁶ Otmar Oliva a František Zajíček měli ve svých myšlenkách plán revitalizace presbytáře, kdy by byl zcela odstraněn neogotický oltář (svatostánek). Celý prostor by se tak otevřel. Tento návrh bohužel není nikde zdokumentován a byl mi sdělen pouze ústně.

teologii.“ Rupnik při osobním setkání sdělil, že stále doufá ve změnu polohy sarkofágu, aby se nacházel ve středu prostoru.

Tuto myšlenku vyslovil také P. Novák, který řekl, že umístění příčně k ose lodi, se rozhodlo na poslední chvíli. Sám se celou dobu domníval, a sám navrhoval, podobně jako to vidíme v návrhu architekta Zajíčka, aby byl sarkofág umístěn podélně v ose lodi a zároveň v prostoru, aby se dal dobře obcházet.⁴²⁷ Finální umístění sarkofágu včetně desky není bohužel šťastné. Deska s nápisy měla být původně připevněna k zadní stěně svatostánku. Nakonec však je, primárně kvůli upozornění na možné potíže s NPÚ, o svatostánek pouze opřena.⁴²⁸

Petr Novák řekl, že mezera mezi sarkofágem a podlahou (která je zde kvůli vlhkosti), se může využít pro případnou změnu polohy sarkofágu. Řekl „mezerou se dají protáhnout popruhy, které umožní sarkofág nadzvednout a přemístit“.

Podle mého názoru finální umístění šťastné není. Myšlenka umístění v apsidě presbytáře na mě sice působí důstojně, ale nemohu se oprostít od dojmu provizorního umístění a nevyužití potenciálu tohoto prostoru. Je opravdu na škodu, že sarkofág není možné obejít a vidět všechny výjevy na mozaice. Působí to nedomyšleně, ba až nahodile. K dojmu provizoria přispívá také modrá deska, která je o svatostánek pouze opřena.

Finální stav pro mě naprosto vystihuje věta arcibiskupa J. Graubnera: „Prostě to vyrostlo ze života.“ Upřímně si myslím a v to také doufám, stejně jako jeho tvůrci, že v budoucnu bude sarkofág umístěn v podélné ose baziliky – východ západ, aby jej bylo možno obcházet a jeho umístění nepůsobilo nahodile, jako je tomu v současnosti. [80], [81]

Jsou tyto spory o umístění nakonec tak důležité? Není důležitější symbolika tohoto předmětu? V celé podobě sarkofágu je zformován Špidlíkův životní odkaz a styčné body jeho teologie. Je naplněn myšlenkami duchovních dětí, které vyjadřují svůj vděk svému duchovnímu otci. Čistý, bílý mramor sarkofágu můžeme chápat jako obraz Špidlíkova, určitým způsobem dětsky vnímaného, života. Vzbuzuje naději na vzkříšení a s barevnými mozaikami společně evokuje radost. Zlaté a barevné plochy mozaiky vyzařují zvláštní světlo, kterými se necháváme proniknout.

⁴²⁷ V návrhu arch. Zajíčka však vidíme, že se jedna kratší strana nachází v těsné blízkosti schodu svatostánku. [77]

⁴²⁸ Na obrázku číslo [36] můžeme ještě vidět stav, kdy je deska připevněna ke svatostánku.

Život sarkofágu a mozaiky naplňuje, jako to je u ikon, osobní vztah každého člověka, který sem přichází, který se zde modlí. Je harmonickým dílem, které propojuje tři aspekty, které jsou nutné pro vznik krásného díla. Jsou to umění, teologická poučenost a planoucí víra.⁴²⁹

⁴²⁹ <http://www.jesuit.cz/clanek.php?id=646> vyhledáno 11. 3. 2022.

Závěr

Tato diplomová práce se zabývá otázkou, jak je pro umělce důležité zdravé církevní prostředí, založené na vztazích, pro tvorbu pravého liturgického umění, schopného komunikace s věřícími v dnešním světě. Práce pojednává o Tomáši kardinálu Špidlíkovi, o jeho teologickém zaměření na spiritualitu Východní církve a o myšlenkách věnujících se umění, inspirovaných ikonopisem a východní spiritualitou, které měly a stále mají velký vliv na nasměrování komunity Centra Aletti, a to nejen v hledání nového propojení kultury a církve.

Rozsáhlejších pohledů na uměleckou hodnotu mozaik Atelieru dell'Arte, či prostého „líbí“ „nelíbí“, které jsem doposud slyšela, je velmi mnoho. V závěru této práce si dovoluji argumentovat, že přístup Atelieru dell'Arte a celé komunity Centra Aletti je tak specifický, že pouhým hodnocením umělecké stránky bychom se ochuzovali o to podstatné, a to o důležitost církevního prostředí, způsob života společenství věřících žijících v Kristu, jejich přístupu k umělecké tvorbě, vycházející z tradice ikonopisu. Tato diplomová práce především ukazuje zásadní tvůrčí principy, východiska a podmínky duchovního nastavení pro uměleckou tvorbu liturgického umění Atelieru dell'Arte, jež vede teolog a umělec M. I. Rupnik SJ.

Sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka má v tvorbě Atelieru zvláštní místo. Jeho tvůrci zde totiž neřešili primárně liturgický prostor, ale umístění díla ve starším liturgickém prostoru. Nakonec, jak je i v práci uvedeno, ani hledání ideálního umístění nebylo zcela v jejich kompetenci, poněvadž zde hrálo roli více faktorů – osoby, které se na realizaci podílely a osoby, které v té době o umístění rozhodovaly. Názory na umístění i finální podobu se odlišovaly. Je to však tak důležité? Považuji za mnohem důležitější – jak jsem pochopila z pojetí umělecké tvorby Atelieru dell'Arte – schopnost komunikace díla, to, co sděluje.

Mozaikovou výzdobu sarkofágu především naplňuje duchovní odkaz otce Tomáše Špidlíka, který můžeme číst tak, že ve spolupráci s Boží moudrostí, která je na počátku, lze překonávat různá těžká období života, a stálým říkáním „ano“ na vše, k čemu nás Pán volá, dojít až na zlaté nádvoří Nebeského Jeruzaléma.

Realizace sarkofágu, jeho podoba, jeho současný „život“ v bazilice naplňuje to, co otec Špidlík znamená pro současnou církev, pro Velehrad a pro Evropu. Nemám na mysli jen tvůrce sarkofágu, jakožto jeho duchovní děti, které se rozhodly umělecky

bohatě vyjádřit lásku a vděčnost svému duchovnímu otci, ale každého člověka, který sem přichází, který se zde modlí a nechává se proniknout svědectvím víry.

Seznam literatury

- AMBROS/KARCZUBOVÁ 2010 — Pavel AMBROS / Luisa KARCZUBOVÁ: Velehrad – Řím, Modlil se tváří k východu. Olomouc 2010
- AMBROS 2011 — Pavel AMBROS: Slovníček ikonopisecké terminologie českého vydání. In: SENDLER 2011, 313–342
- AMBROS 2012 — Pavel AMBROS: Kardinál Tomáš Špidlík – starzec a teolog nerozdělené církve. Olomouc 2012
- AMBROS 2016 — Pavel AMBROS (ed.): Velehrad na křižovatkách evropských dějin (kat. výst). Olomouc 2016
- AMBROS 2011 — Pavel AMBROS: Hrob kardinála Špidlíka – další důvod k návštěvě. In: ROČENKA MATICE VELEHRADSKÉ 2010 — Olomouc 2011, 12–13
- AMBROS / KARCZUBOVÁ / MÜLLER s. d. — Pavel AMBROS / Luisa KARCZUBOVÁ / Martin MÜLLER. Olomouc s. d.
- ANDRES 1997 — Jan ANDRES: Úvod. In: RUPNIK 1997, 5–6
- ANDRES 2011 — Jan ANDRES: Závěr In: SENDLER 2011, 5–6
- APA/CLEMENT/VALENZIANO 2000 — Mariano APA/Oliver CLEMENT / Crispino VALENZIANO: Kapela Odřešenikove Matere papeža Janeza Pavla II. Ljubljana 2000
- BAKOŠ 2000 — Ján BAKOŠ: Štyri trasy metodológie dejin umenia. Bratislava 2000
- BAUDIŠOVÁ 2018 — Jana BAUDIŠOVÁ 2018: L. A. Uspenskij – Teologie ikony, Jerodiákon Nikolaj (Sacharov) – O příčinách ikonoboreckých sporů. Olomouc 2018
- BECKER 2002 — Udo BECKER: Slovník symbolů. Praha 2002
- BENEDIKT XVI. — BENEDIKT XVI: Adventní homilie Benedikta XVI. Dne 17. 12. 2009 z oslavy 90. narozenin kardinála Tomáše Špidlíka s papežem Benediktem XVI. V kapli Redemptoris Mater. In: ŠPIDLÍK 2010, 16–18
- BUKOVSKÝ 2000 — Jan BUKOVSKÝ: Loretánské kaple v Čechách a na Moravě. Praha 2000
- BULGAKOV 2011 — Sergej Nikolajevič BULGAKOV: Ikona a úcta k ní. In: LÁŠEK/LUPTÁKOVÁ/ŘOUTIL 2011, 127–212

- CIBULKA 1923 — Josef CIBULKA: Starokřesťanská ikonografie a zobrazování ukřižovaného. Praha 1924
- COOPER 1999 — Jean COOPER: Ilustrovaná encyklopedie tradičních symbolů. Praha 1999.
- ČEMUS 2004 — Richard ČEMUS: Úvod. In: ŠPIDLÍK 2004, 5–14
- ČEMUS 2020 — Richard ČEMUS: Život není čas, ale setkání: nové svědectví o Tomáši Špidlíkovi. Praha 2020
- DUS/POKORNÝ 2006 — Jan A. DUS / Petr POKORNÝ: Neznámá evangelia. Novozákonní apokryfy I. Praha 2006
- ELBELOVÁ 2016 — Gabriela ELBELOVÁ: Velehradská bazilika v proměnách staletí. In: AMBROS 2016, 57–62
- FLORENSKIJ 2011 — Pavel Alexandrovič FLORENSKIJ: Obrácená perspektiva. In: LÁŠEK/LUPTÁKOVÁ/ŘOUTIL 2011, 213–266
- FOREJTKOVÁ 2010 — M. Benedikta Štěpánka FOREJTKOVÁ: Ikona jako jedinečná možnost setkání člověka s Bohem (diplomová práce na Cyrilometodějské teologické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci). Olomouc 2010
- GUCCINI 2006 — Luigi GUCCINI: Mosaico di Marko I. Rupnik a Casa incontri Cristiani di Capiago. Como 2006
- GUARDINI 2009 — Romano GUARDINI: O podstatě uměleckého díla. Praha 2009
- HANUŠ 2005 — Jiří HANUŠ: Malý slovník osobností českého katolicismu 20. století s analogií textů. Brno 2005
- HLAVÁČKOVÁ 1995 — Hana J. HLAVÁČKOVÁ (ed.): Ze sbírek bývalého Kondakovova institutu. Ikony, koptské textilie (kat. výst). Praha 1995
- HUDEC 2007 — Petr HUDEC: Velehradské palladium. In: ROČENKA MATICE VELEHRADSKÉ 2007 — Olomouc 2007, 17–19
- HUDEC 2016 — Petr HUDEC: Kamenná čítanka – Průvodce Bazilikou Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje na Velehradě. Velehrad 2016
- HUDEC 2018 — Petr HUDEC: Velehradský ikonostas 1913, In: *Ingredere hospes XI. Časopis Národního památkového ústavu, územního odborného pracoviště v Kroměříži*, 2018, 9–23

- CHUDÁREK 2016 — Zdeněk CHUDÁREK: Stavební proměny velehradského areálu v letech 2008–2014 z pohledu památkáře a některá nová stavebně historická zjištění. In: AMBROS 2016, 273–291
- JADRNÁ 2010 — Anita JADRNÁ: Orální historie (bakalářská práce na fakultě sociálních věd Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2010
- JAN PAVEL II. 2016 — JAN PAVEL II.: Promluva sv. Jana Pavla II. při slavení eucharistie na Velehradě dne 22. dubna 1990. In: Ambros 2016, 23–24
- Jeruzalémská BIBLE — Jeruzalémská BIBLE: Český ekumenický překlad. Kostelní Vydří 2009
- KESTLEROVÁ 2011 — Tat'ána KESTLEROVÁ: Duchovní otcovství svatého Pia z Pietrelciny v ikonografickém cyklu Marka Ivana Rupnika (diplomová práce na Cyrilometodějské teologické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci). Olomouc 2011
- KARCZUBOVÁ 2016 — Luisa KARCZUBOVÁ: Velehradská mozaika Nebeský Jeruzalém. In: AMBROS 2016, 248–249
- KAŠPAROVÁ 2011 — Pavlína KAŠPAROVÁ: Symbol ve výtvarném řešení kaple Redemptoris Mater (diplomová práce na Cyrilometodějské teologické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci). Olomouc 2011
- KONEČNÝ 2016 — Lubomír Jan KONEČNÝ: Počátky velehradského kláštera a jeho provizorium. In: AMBROS 2016, 36–39
- KODEX KANONICKÉHO PRÁVA — Auctoritate Ioannis Pauli PP. II. Promulgatus. Praha 1994
- KRACÍK ŠTORKÁNOVÁ 2017 — Magdalena KRACÍK ŠTORKÁNOVÁ: Glosář – terminologie muzivního umění. In: Zprávy památkové péče III. 2017, 194–196
- LASSUS 1971 — Jean LASSUS: Raně křesťanské umění. Praha 1971
- LÁŠEK/LUPTÁKOVÁ/ŘOUTIL 2011 — Jan Blahoslav LÁŠEK / Marina LUPTÁKOVÁ / Michal ŘOUTIL: Ikona v ruském myšlení 20. století. Červený Kostelec 2011
- LUPTÁKOVÁ 2011 — Marina LUPTÁKOVÁ: Od masky k osobnosti. In: LÁŠEK/LUPTÁKOVÁ/ŘOUTIL 2011, 313–342
- LURKER 1999 — Manfred LURKER: Slovník biblických obrazů a symbolů. Praha 1999
- LURKER 2005 — Manfred LURKER: Slovník symbolů. Praha 2005

- MERVART 2012 — Pavel MERVART: Svatý Jan Damašský, Řeči na obranu obrazů. Červený Kostelec 2012
- MIKULKA 2012 — Tomáš MIKULKA: Doslov. In: MERVART 2012, 125–141
- MOHR 1999 — Gerd Heinz–MOHR: Lexikon symbolů, Obrazy a znaky křesťanského umění. Praha 1999
- NOVOTNÝ 1997 — Jiří NOVOTNÝ: Světlo ikon. Velehrad 1997
- NOVOTNÝ 2016 — Jiří NOVOTNÝ: Křesťanský východ a západ. In: AMBROS 2016, 111–115
- POJSL 1990 — Miloslav POJSL 1990: Velehrad, stavební památky bývalého cisterciáckého kláštera. Brno 1990
- PORTELLI 2020 — Alessandro PORTELLI: Smrt Luigiho Trastulliho a jiné příběhy: forma a význam v orální historii. Praha 2020
- RELEIGH 2005 — Valerie RELEIGH: Recording Oral History: a Guide for the Humanities and Social Science. Oxford 2005
- ROYT 2006 — Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie. Praha 2006
- ROŽMBERSKÝ 2008 — Petr ROŽMBERSKÝ: Dvory plaských cisterciáků. Plzeň 2008
- RUPNIK 1994 — Marko Ivan RUPNIK: L'arte, memoria della comunione. Il significato teologico missionario dell'arte nella saggistica di Vjačeslav Ivanovič Ivanov. Roma 1994
- RUPNIK 1997 — Marko Ivan RUPNIK: Až se stanou umění & život duchovními (teologie umění). Velehrad 1997
- RUPNIK 2003 — Marko Ivan RUPNIK: Colours of Light. Roma 2003
- RUPNIK 2011 — Marko Ivan RUPNIK: Sarkofág otce Tomáše Špidlíka. Olomouc 2011
- RUPNIK 2015 — Marko Ivan RUPNIK: L'autoritratto della Chiesa. Frascati 2015
- ŘOUTIL 2011 — Michal ŘOUTIL: Doslov. In LÁŠEK/LUPTÁKOVÁ/ŘOUTIL 2011, 387–435
- SCHENK 2016 — Zdeněk SCHENK: Velehrad – archeologické prameny k bývalému cisterciáckému klášteru (disertační práce na filosofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně). Brno 2016
- SENDER 2010 — Egon SENDER: Ikony Krista. Kostelní Vydří 2010

- ŠPAČEK 2016 — Michal ŠPAČEK: Unionistické sjezdy na Velehradě 1907 – 2007. In: AMBROS 2016, 317–318
- ŠPIDLÍK 1995 — Tomáš ŠPIDLÍK: Slovo a obraz. Velehrad 1995
- ŠPIDLÍK 1996 — Tomáš ŠPIDLÍK: Ruská idea, jiný pohled na člověka. Velehrad 1996
- ŠPIDLÍK 2004 — Tomáš ŠPIDLÍK: Duše Poutníka: Tomáš Špidlík v rozhovoru s Janem Paulusem. Kostelní Vydří 2004
- ŠPIDLÍK 2006 — Tomáš ŠPIDLÍK: Liturgické meditace cyklus C. Olomouc 2006
- ŠPIDLÍK 2008 — Tomáš ŠPIDLÍK: Člověk, agapická osoba. In: ŠPIDLÍK/RUPNIK 2008. 2008, 191–349
- ŠPIDLÍK 2009 — Tomáš ŠPIDLÍK: Vědy – umění – náboženství. Olomouc 2009
- ŠPIDLÍK 2016 — Tomáš ŠPIDLÍK: Cyrilometodějská tradice. In: AMBROS 2016, 102–108
- ŠPIDLÍK 2018 — Tomáš ŠPIDLÍK: Křesťanský východ v patristice a spiritualita. Tradice Východu a Západu v dialogu, Komplementarita západní a východní teologie v pohledu Tomáše Špidlíka. Olomouc 2018
- ŠPIDLÍK 2018 — Tomáš ŠPIDLÍK: Ikona. Tradice Východu a Západu v dialogu, Komplementarita západní a východní teologie v pohledu Tomáše Špidlíka. Olomouc 2018
- ŠPIDLÍK 2018 — Tomáš ŠPIDLÍK: Mariánská úcta v tradici křesťanského Východu. Olomouc 2018
- ŠPIDLÍK 2020 — Tomáš ŠPIDLÍK: Matka Boží. Tři mariánské modlitby. Olomouc 2020
- ŠPIDLÍK/RUPNIK 2004 — Tomáš ŠPIDLÍK/Marko Ivan RUPNIK: Viera vo svetle ikon. Bratislava 2004
- ŠPIDLÍK/RUPNIK 2008 — Tomáš ŠPIDLÍK/Marko Ivan RUPNIK: Nové cesty pastorální teologie, krása jako východisko. Olomouc 2008
- ŠTASTA/ČEMUS/ČEMUS 2021 — Jiří ŠTASTA/Richard ČEMUS/Petronilla ČEMUS (eds.): Kardinál Tomáš Špidlík SJ – „Z celého srdce“ (kat. výst). Brno 2021
- TÉZÉ 2007 — Jean-Marie TÉZÉ: Zjevení Krista ve třinácti staletích křesťanského umění. Olomouc 2007

USPENSKIJ 2011 — Boris Andrejevič USPENSKIJ: Sémiotika ikony. In: LÁŠEK/LUPTÁKOVÁ/ŘOUTIL 2011, 267–350

VICHERKOVÁ/KRACÍK ŠTORKÁNOVÁ 2017 — Veronika VICHERKOVÁ / Magdalena KRACÍK ŠTORKÁNOVÁ: Mozaika jako umělecký druh. In: Zprávy památkové péče III. 2017, 187–193

VLK 2010 — Miloslav VLK: Úsměvy Tomáše Špidlíka. In: ŠPIDLÍK 2010, 9–11

ZLÁMAL 2016 — Bohumil ZLÁMAL: Mezidobí pamětníků; Metodějův hrob; Obsah cyrilometodějské myšlenky. In: AMBROS 2016, 313–314

ZAJÍČEK 2010 — František ZAJÍČEK: A. Průvodní zpráva. Velehrad 2010 (Archiv ŘKF Velehrad)

Internetové zdroje

Karczubová 2011—Luisa Karczubová: Sarkofág kardinála Špidlíka dozdoben mozaikami. In: Jesuit,

<http://www.jesuit.cz/clanek.php?id=646> vyhledáno 11. 3. 2021

ŠPIDLÍK 2006—Tomáš ŠPIDLÍK: Tarkovský. In: Radio Vaticana,

http://www.radiovaticana.cz/clanek_print.php?id=6443, vyhledáno 23. 11. 2021

LEVI 1963—Dora LEVI: Mosaico. In: Enciclopedia dell'arte antica,

https://www.treccani.it/enciclopedia/mosaico_res-b6dbf70d-8c60-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/ 23. 11. 2021

Ambros s. d. — Pavel Ambros s. d.: Unionistické sjezdy na Velehradě 1907-2007. In: Maticе Velehradská,

<http://old.maticevelehradska.cz/dokument/Velehradsky-unionismus-217/> 26. 4. 2022

Přílohy



1. **Theofan Řek:** Proměnění Páně, okolo roku 1430, tempera na dřevě, 184×134 cm.
Tret'jakovské galerii v Moskvě



2. **Marko I. Rupnik:** Tok světla, 1979, olej na plátně, 60x120cm. Soukromá sbírka (Řím)



3. **Marko I. Rupnik:** Kosmické ukřižování, 1980, kombinovaná technika na pytlovině, 140x140cm. Ve vlastnictví autora



4. **Marko I. Rupnik:** Detail obrazu *Jonáš ve znamení Tau*, 1984, olej na plátně, 100x150cm. Ve vlastnictví autora



5. **Marko I. Rupnik:** Kaple Redemptoris Mater, 1995–1999, mozaika. Apoštolský palác ve Vatikánu



6. **Kristus jako Hélios**, poč. 4. století, mozaikový strop klenuté komory na předkonstantinovské nekropoli pod bazilikou sv. Petra, Řím



7. Mauzoleum Santa Constanza, mozaika, 4. století, Řím



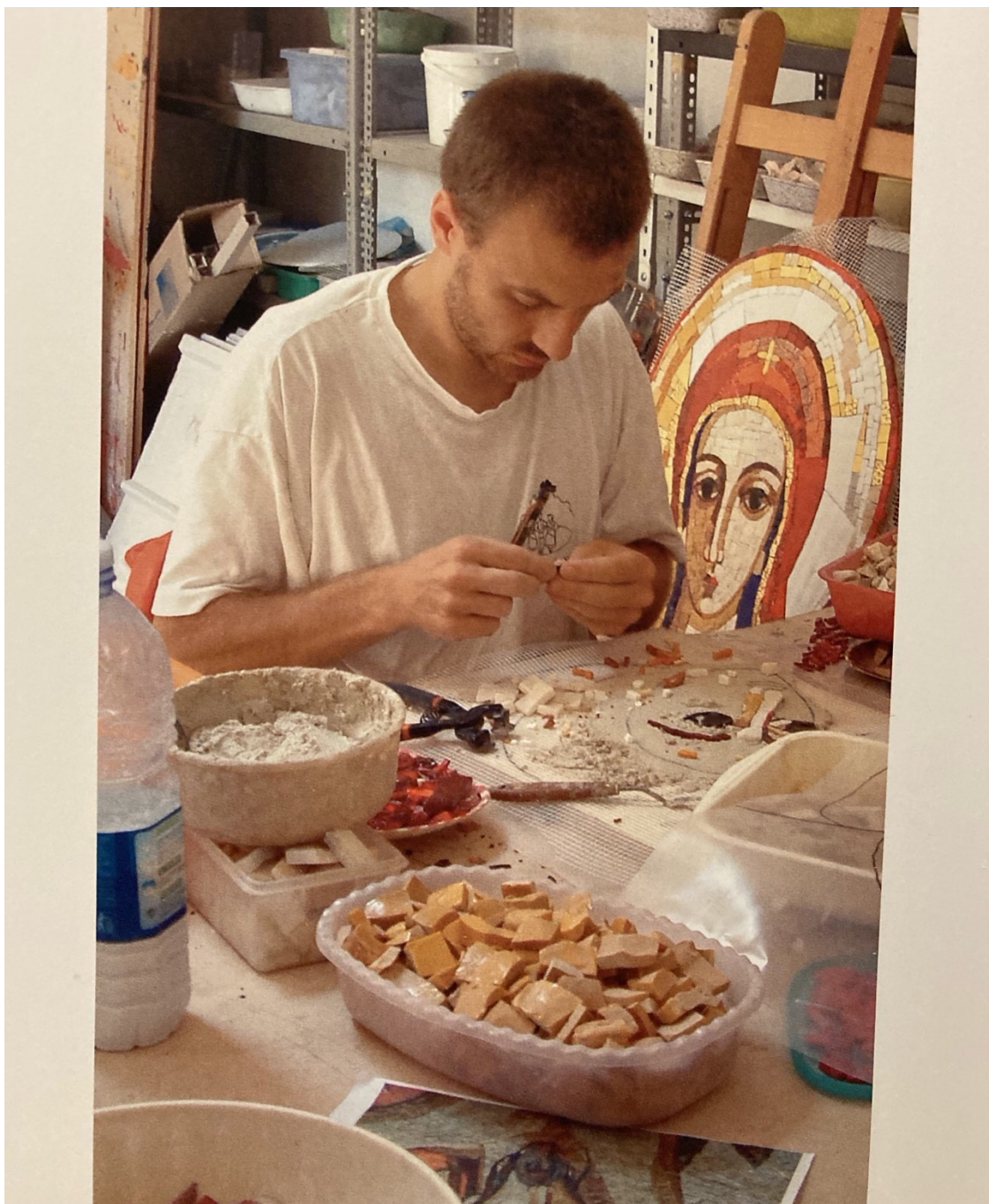
8. **Marko I. Rupnik**: Detail struktury mozaiky, Kaple Redemptoris Mater, 1995–1999, mozaika. Apoštolský palác ve Vatikánu



9. **Marko I. Rupnik:** Detail struktury, Kaple Redemptoris Mater, 1995–1999, mozaika. Apoštolský palác ve Vatikánu



10. Marko I. Rupnik při štípání kamene, Atelier dell'Arte Centro Aletti, Řím



11. Skládání tessera podle nákresu, Atelier dell'Arte Centro Aletti, Řím



12. Zvěstování Přesvaté Bohorodičky, 12. století, vaječná tempera na dřevěné desce,
Ust'ug



13. **Spasitel**, Zvenigorodský ikonostas, Andrej Rublev, vaječná tempera na dřevěné desce, 10. léta 15. století, Tret'jakovská galerie, Moskva



14. Abrahám a andělé, 1. pol 5. století, mozaika, bazilika Santa Maria Maggiore, Řím



15. Ukřižování, 8. století, kostel Santa Maria Antiqua, Forum Romanum, Řím



16. **Marko I. Rupnik:** Detail, Křest Krista v řece Jordán, Kaple Redemptoris Mater, 1995–1999, mozaika. Apoštolský palác ve Vatikánu



17. **Marko I. Rupnik**: Detail, Zvěstování, mozaika na sarkofágu Tomáše kardinála Špidlíka, 2011, mozaika. Bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje na Velehradě



18. **Bohodička s dítětem na trůnu**, freska Ferapontova kláštera, Dionisij, 1502



19. **Kristus a sv. Menas**, 6. století, vaječná tempera na dřevěné desce, Klášter sv. Kateřiny na Sinaji



20. **Bohoroďička s dítětem**, 6. století, vaječná tempera na dřevěné desce, Klášter sv. Kateřiny na Sinaji



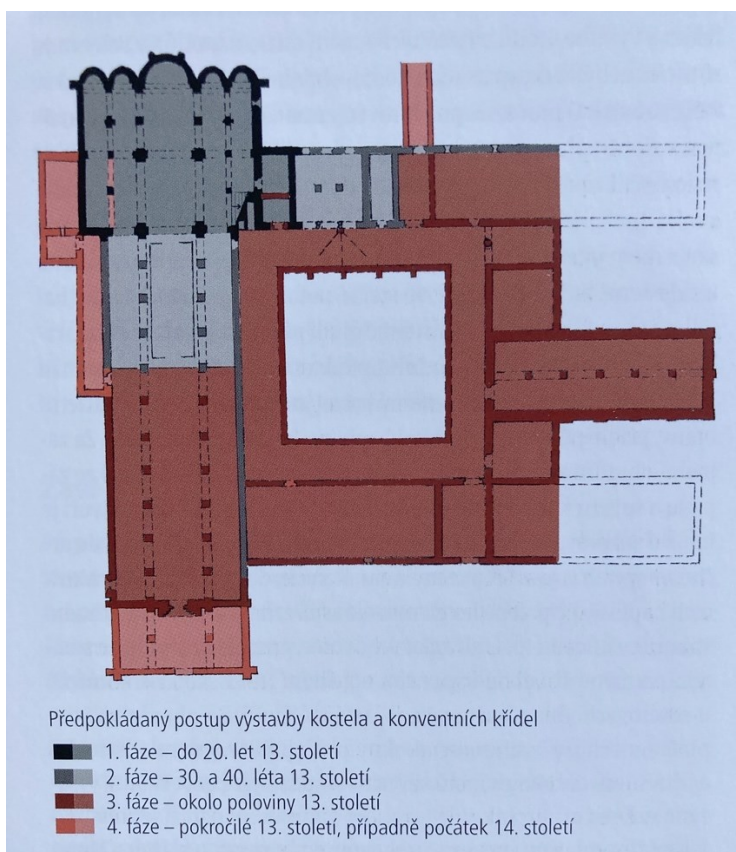
21. **Raffaello Sanzio:** Madonna della Seggiola, olejomalba na dřevěné desce, 1513–1514, Palazzo Pitti, Florencie



22. **Vladimirská ikona Matky Boží,** vaječná tempera na dřevěné desce, kolem roku 1125, Třeťjakovská galerie, Moskva



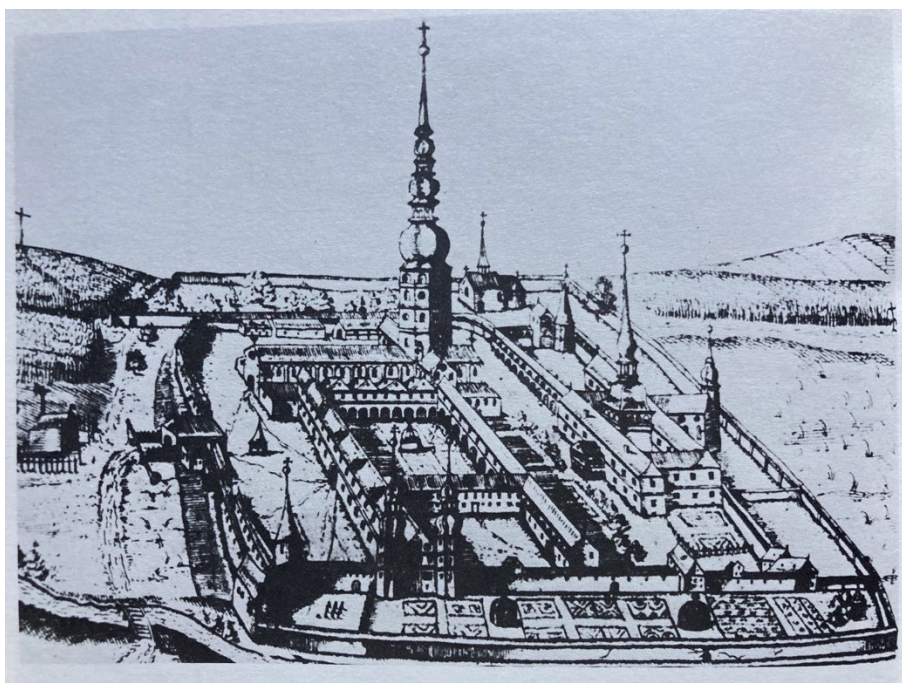
23. **Závěr románské baziliky, 1220–1240, kostel Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, Velehrad**



24. **Půdorys cisterciáckého kláštera na Velehradě, předpokládaný postup výstavby kostela a konventních křídel ve 13. století, podle Z. Chudárka, 2014**



25. **Bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje**, exteriér, pohled od severovýchodu, Velehrad



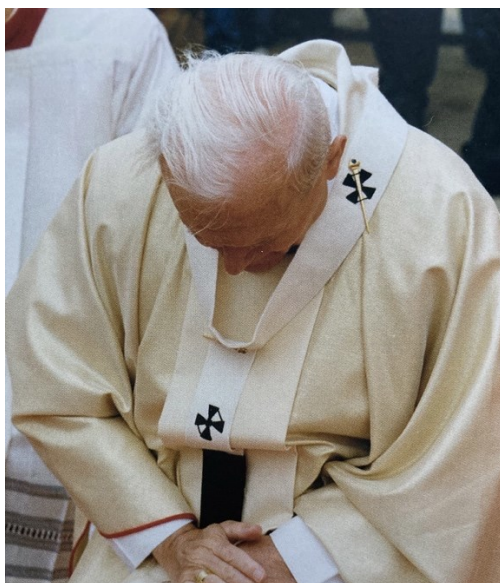
26. **Velehradský klášter s výraznou renesanční věží**, podoba před požárem v roce 1861, reprodukce rytiny K. Hirschmentzela z roku 1667



27. Umučení cisterciáků ve velehradském chrámě, freska –strop hlavní lodi, v blízkosti vítězného oblouku., F. I. Eckstein, 1719–1722, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, Velehrad



28. **Interiér**, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, Velehrad



29. Papež Jan Pavel II při návštěvě na Velehradě, 22. 4. 1990



30. Velehradské palladium, Emanuel Dítě, 1919, bazilika Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, Velehrad.



31. Ikona Salus Populi Romani, 9. století, bazilika Santa Maria Maggiore, Řím.



32. **Velehradský ikonostas**, Eduard Neumann, 1913, kaple sv. Benedikta, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje.



33. **Velehradský ikonostas**, Eduard Neumann, 1913, Bohorodička a Kristus na trůnu, kaple sv. Benedikta, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje.



34. Ikonostas v kostele Cyrilka, Vladimír Novotný, 1929, kostel Zjevení Páně (Cyrilka)



35. Tomáš Špidlík na Velehradě, rok 1993



36. Sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka, 2011, mramor, mozaika, bronz, 88 x240cm, Velehrad, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, presbytář



37. Sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka, 2010, podkladová mramorová deska, v. 8 cm, Velehrad, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, presbytář



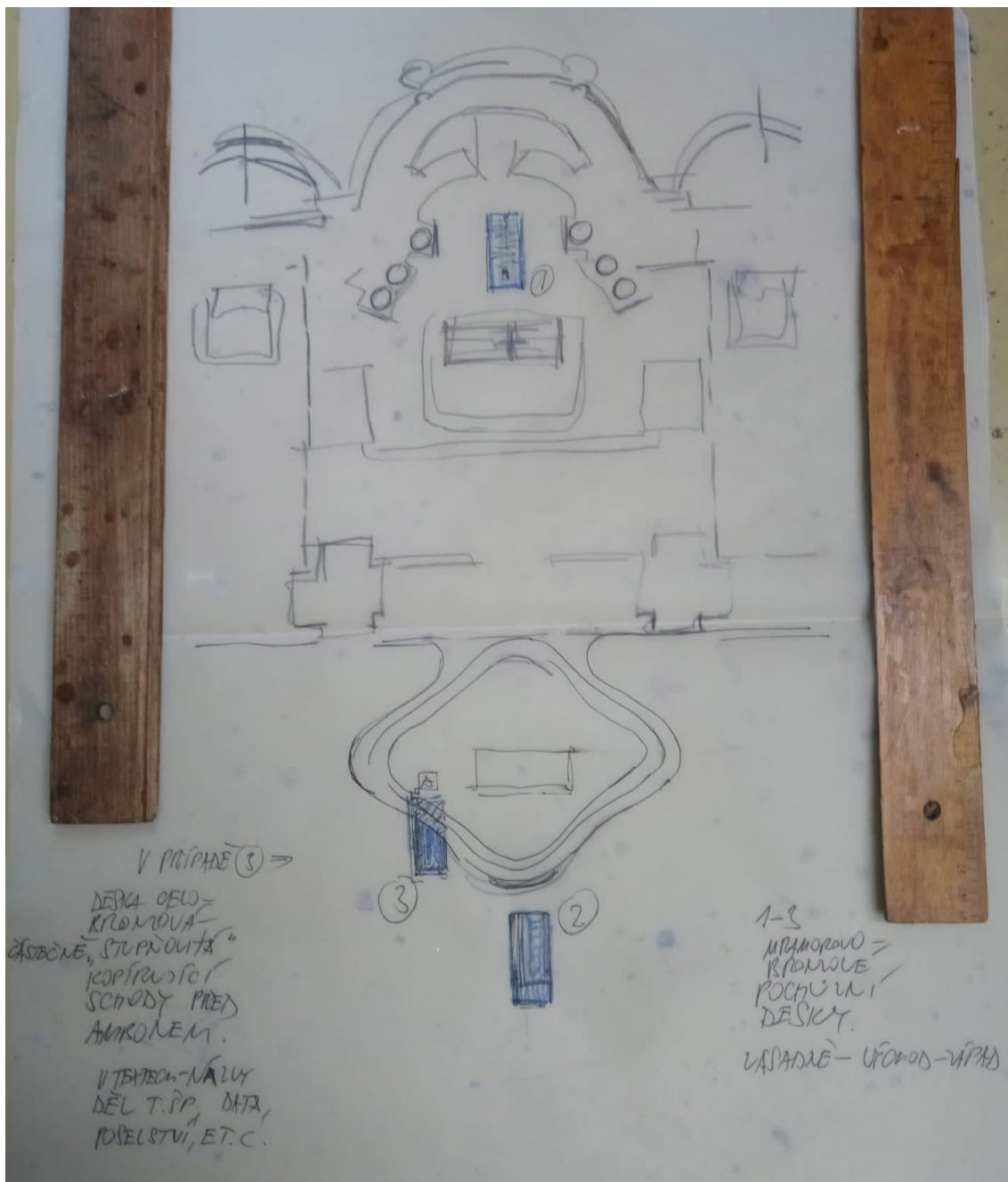
38. **Sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka**, 2010, ukázka spojovacích úchytů, Velehrad, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, presbytář



39. **Sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka**, 2010, ukázka systému umožňujícího zvednutí víka, Velehrad, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, presbytář



40. Otec Tomáš Špidlík v kapli Matky Jednoty, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, Velehrad.



41. **Otmar Oliva:** návrhy uložení těla Tomáše kardinála Špidlíka v prostoru baziliky na Velehradě, 1998–1999.



42. **Otmar Oliva:** návrh pohřební bronzové desky Tomáše kardinála Špidlíka před ambonem v bazilice na Velehradě, po roce 2003, Velehrad



43. **Sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka,** 2010, ukládání rakve do sarkofágu dne 6. 6. 2010, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, presbytář, Velehrad



44. **Sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka**, 2010, podoba sarkofágu bez mozaik a bronzového nápisu, 2010, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, presbytář, Velehrad



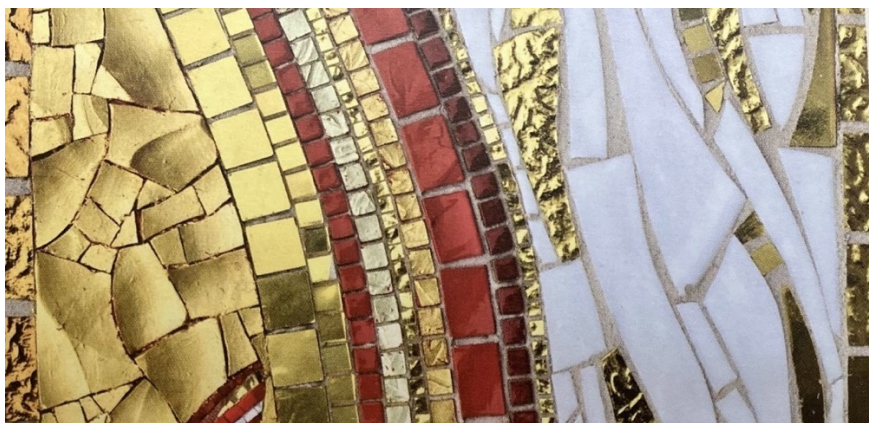
45. Sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka, 2010, podoba sarkofágu bez mozaik a bronzového nápisu, 2010, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, presbytář, Velehrad



46. Sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka, 2010, Ukřižování – detail, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, presbytář, Velehrad



47. Sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka, 2011, detail skladby tesser, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, presbytář, Velehrad



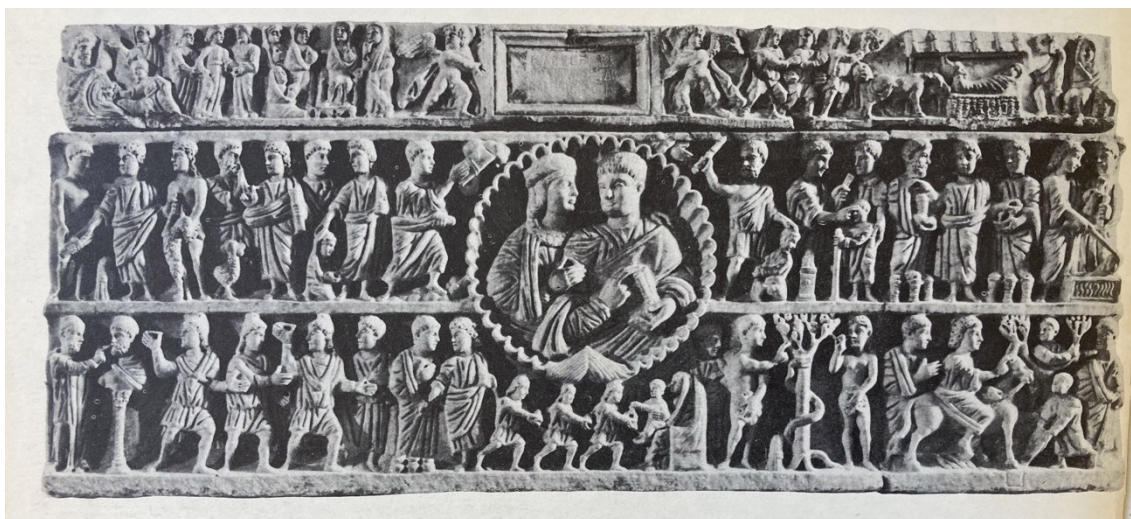
48. Sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka, 2011, detail skladby tesser, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, presbytář, Velehrad



49. Sarkofág s křesťanskou symbolikou, 4. století, mramor, Lateránské muzeum, Řím



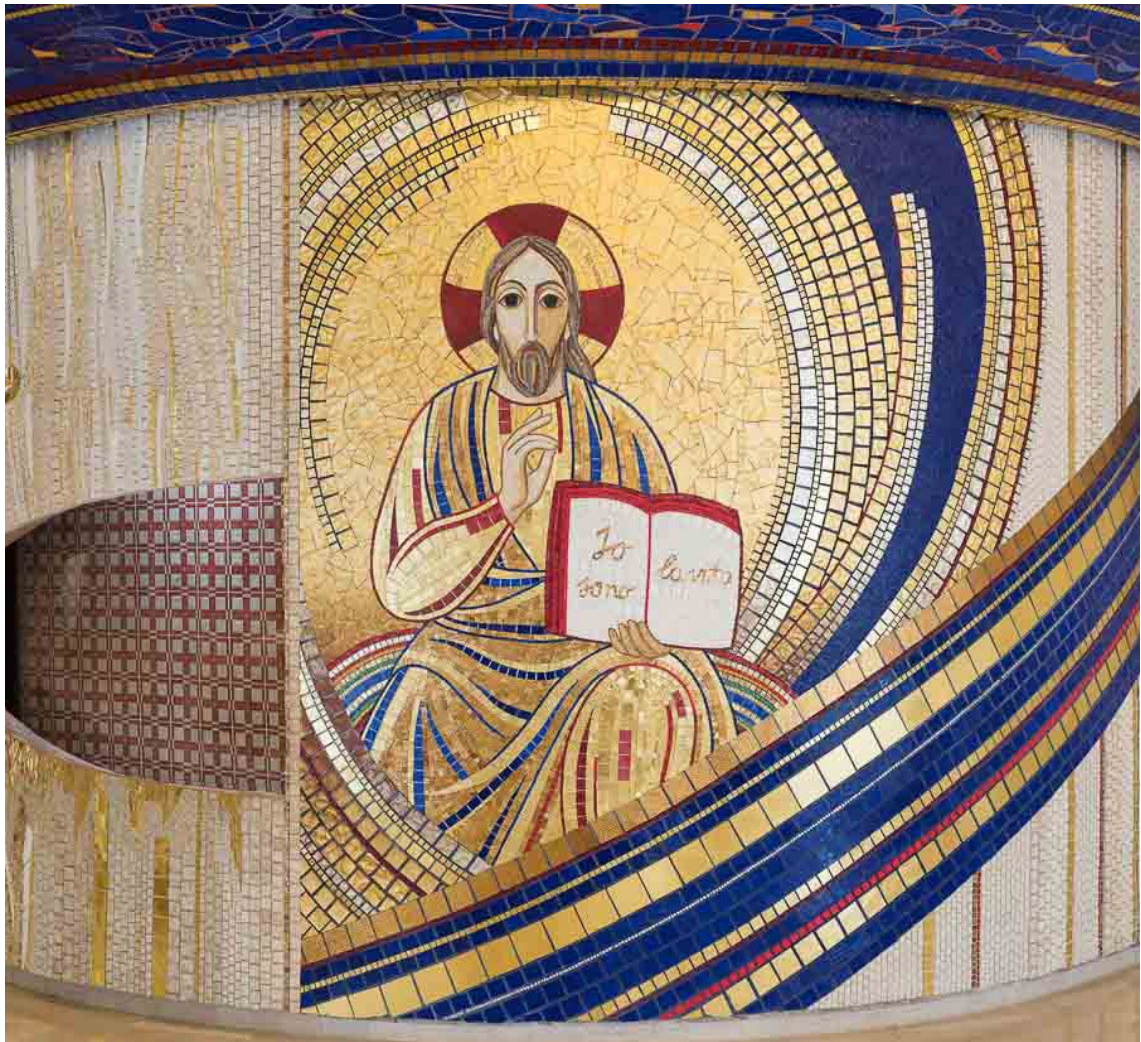
50. Sloupový sarkofág, 4. století, mramor, Lateránské muzeum, Řím



51. Sarkofág Adelfie, 4. století, mramor, Syrakusy



52. **Pantokrator**, 2011, barevná mozaika, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka, Velehrad



53. **Pantokrator**, 2009, barevná mozaika, krypta sv. otce Pia z Petralciny, San Giovanni Rotondo



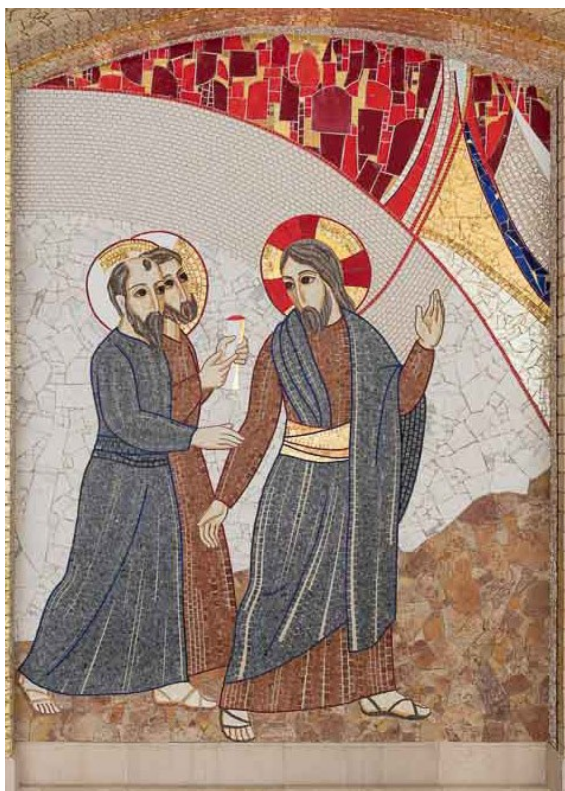
54. **Boží Moudrost**, 2011, barevná mozaika, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka, Velehrad



55. **Boží Moudrost**, 2010, barevná mozaika, Sala incontri dell Santuario, Vepric



56. **Povolání**, 2011, barevná mozaika, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka, Velehrad



57. **Povolání**, 2009, barevná mozaika, krypta sv. otce Pia z Petralciny, San Giovanni Rotondo



58. **Josef Egyptský**, 2011, barevná mozaika, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka, Velehrad



59. **Josef Egyptský**, 2009, barevná mozaika, krypta sv. otce Pia z Petralciny, San Giovanni Rotondo



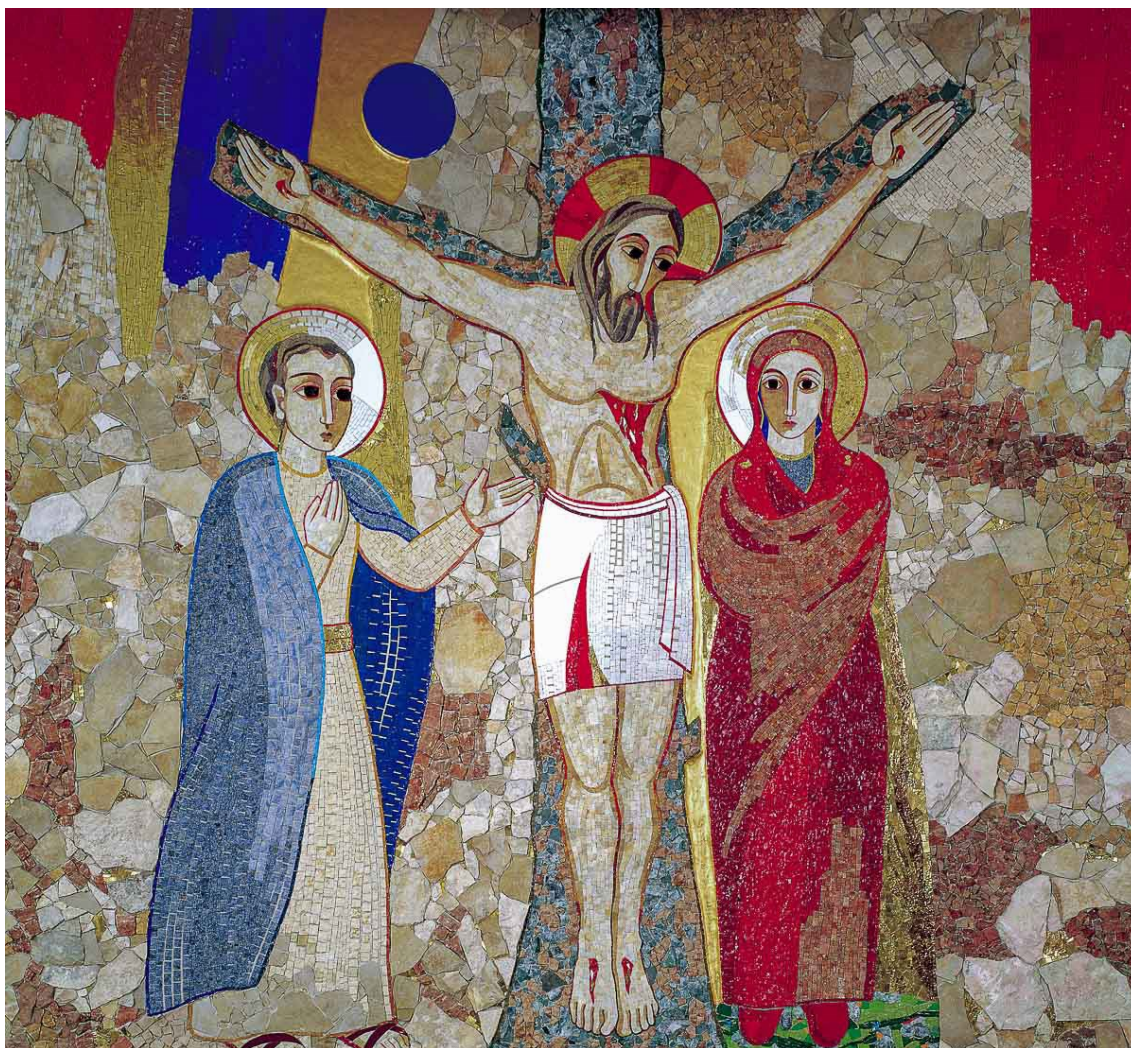
60. **Zvěstování**, 2011, barevná mozaika, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka, Velehrad



61. **Zvěstování**, 2009, barevná mozaika, krypta sv. otce Pia z Petralciny, San Giovanni Rotondo



62. **Ukřižování**, 2011, barevná mozaika, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka, Velehrad



63. Ukřižování, 2006, barevná mozaika, Capiago, kaple „Casa Incontri cristiani“



64. **Zjevení Krista po Zmrtvýchvstání**, 2011, barevná mozaika, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka, Velehrad



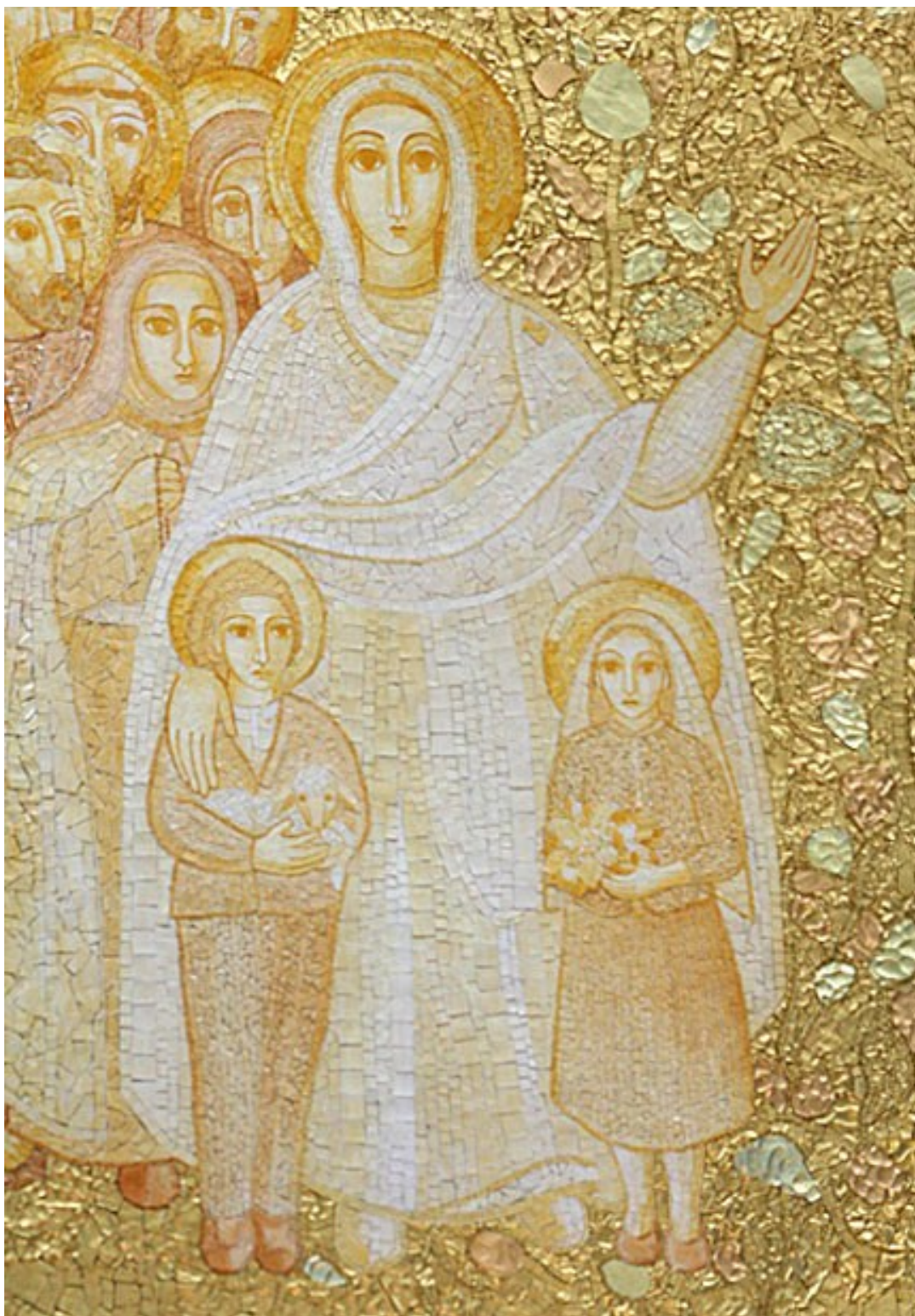
65. **Zjevení Krista po Zmrtvýchvstání**, 2009, barevná mozaika, krypta sv. otce Pia z Petralciny, San Giovanni Rotondo



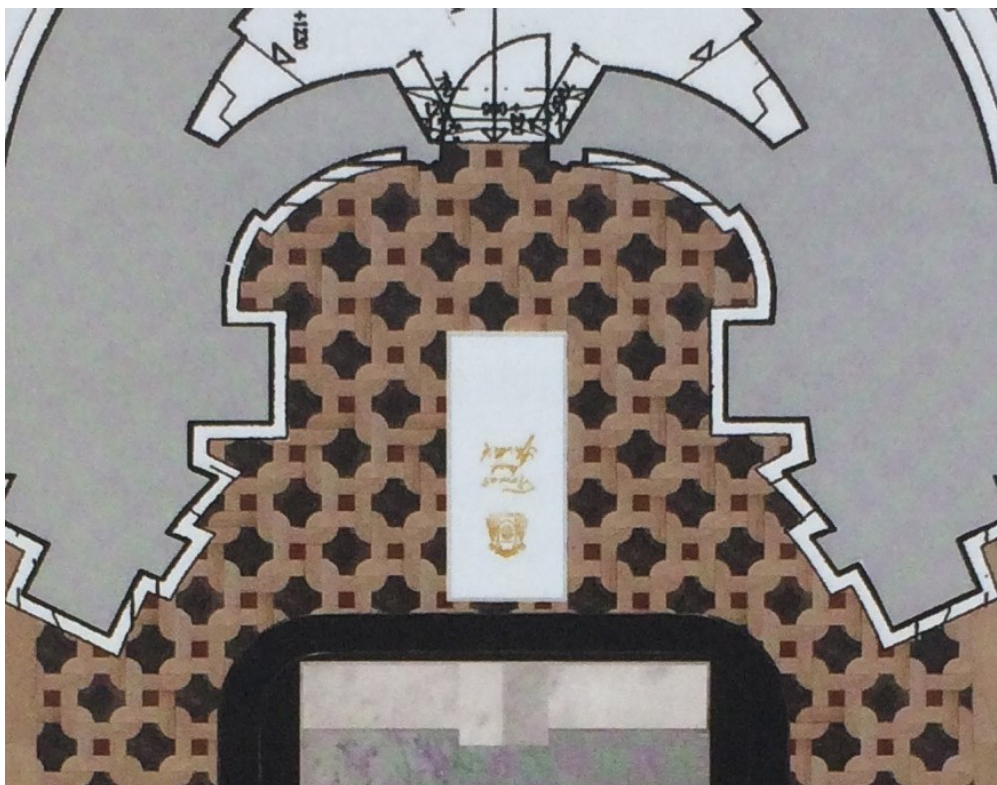
66. **Nebeský Jeruzalém**, 2011, barevná mozaika, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka, Velehrad



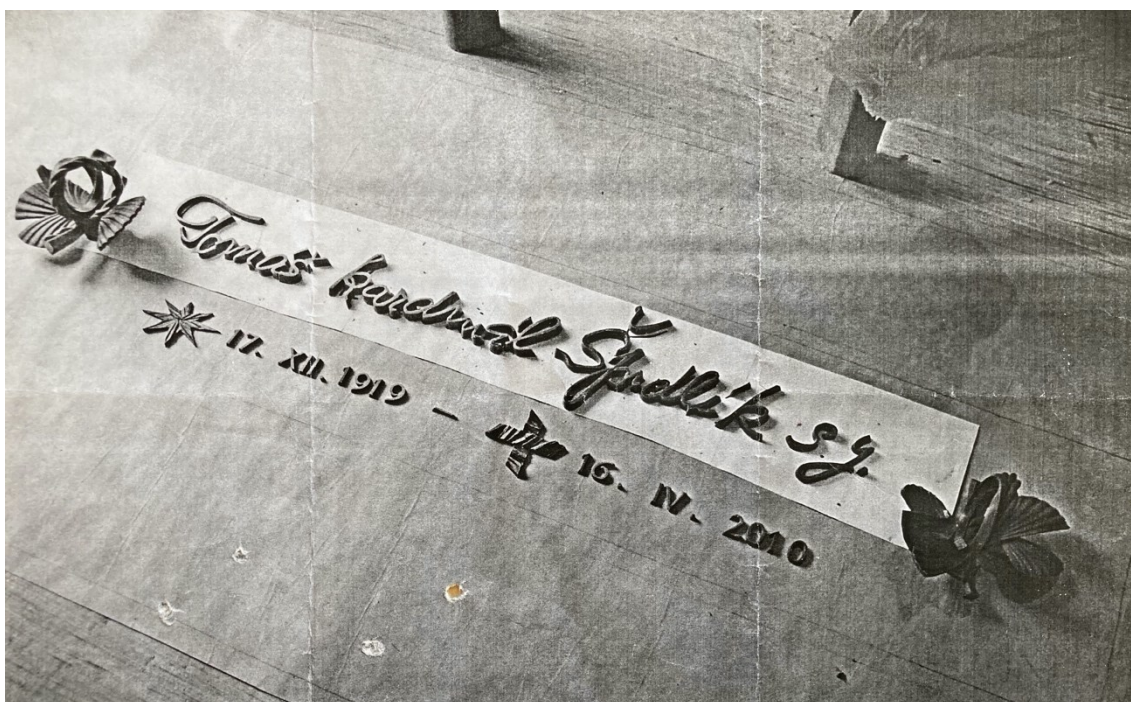
67. **Nebeský Jeruzalém**, 2007, barevná mozaika, bazilika Nejsvětější Trojice, Fatima



68. **Nebeský Jeruzalém**, 2007, detail Panna Maria s fatimskými dětmi, barevná mozaika, bazilika Nejsvětější Trojice, Fatima



69. **Otmar Oliva:** návrh nápisu – vertikální kompozice, 2010, vizualizace architekta Františka Zajíčka, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka, Velehrad



70. **Otmar Oliva:** návrh nápisu – vertikální kompozice, 2010, voskový model, Velehrad



71. **Otmar Oliva:** foto z instalace bronzového nápisu,⁴³⁰ 2010, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka, Velehrad

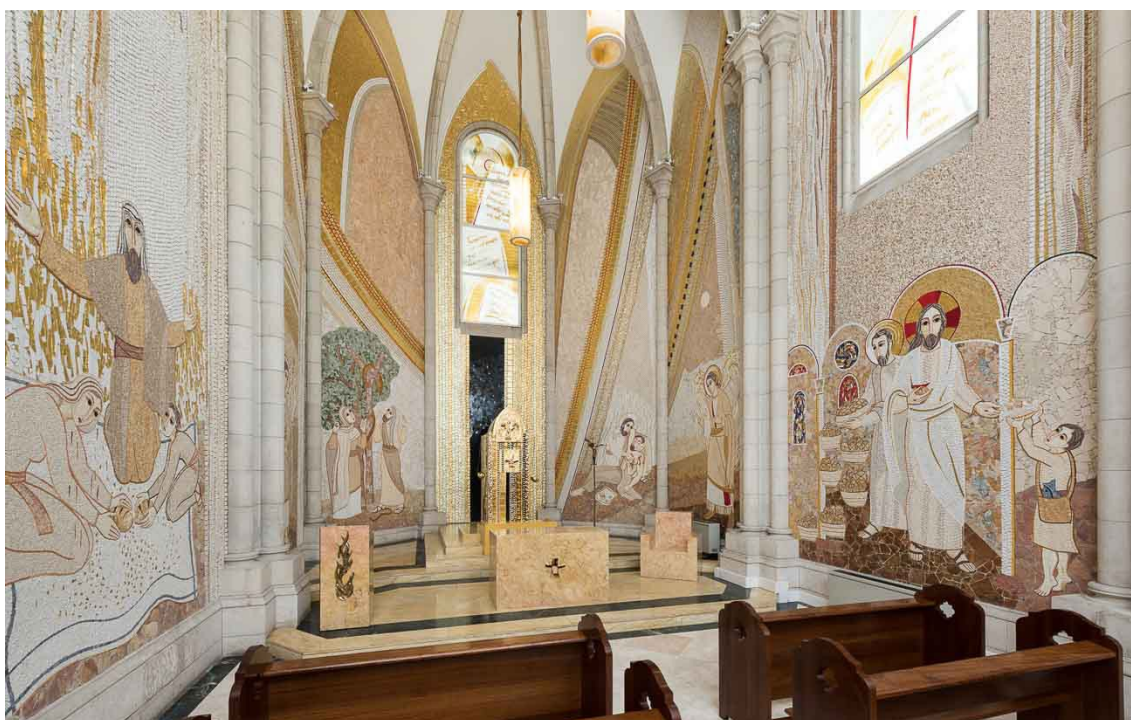


72. **Otmar Oliva:** foto z instalace bronzového nápisu, 2010, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka, Velehrad

⁴³⁰ V pozadí zleva nejstarší syn Ondřej, syn Antonín a manželka Olga



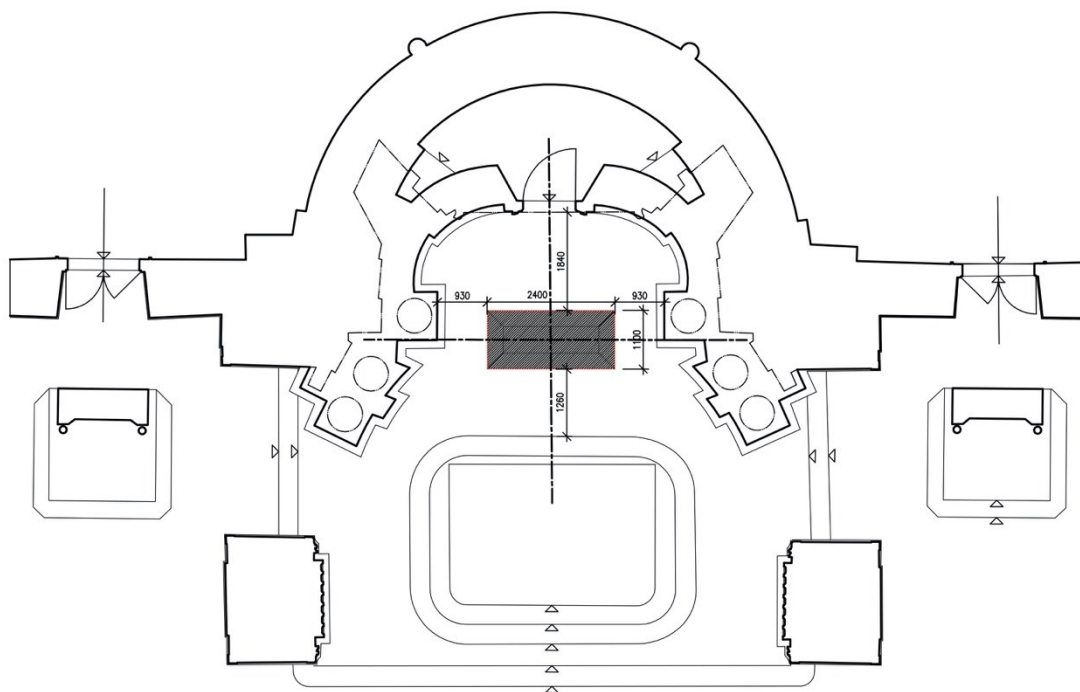
73. **Atelier dell'Arte:** Mozaiková deska s mottem Tomáše Špidlíka, 2011, 240x120, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka, Velehrad



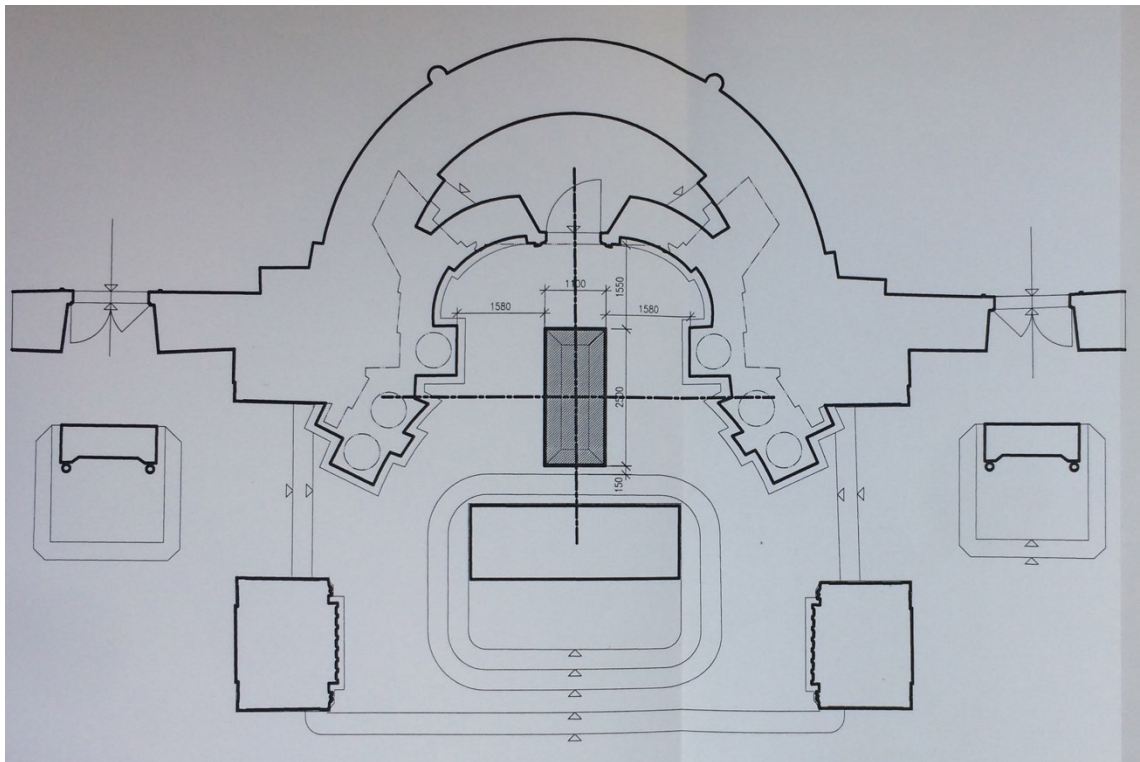
74. **Kaple Nejsvětější svátosti,** 2011, barevná mozaika, katedrála Panny Marie Almudenské, Madrid



75. **Kaple Nejsvětější svátosti**, 2011, detail nápisu, barevná mozaika, katedrála Panny Marie Almudenské, Madrid



76. **František Zajíček**: návrh příčného umístění k ose v prostoru presbytáře 2010, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka, Velehrad



77. **František Zajíček:** návrh podélného umístění sarkofágu v ose presbytáře 2010, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka , Velehrad



79. **Petr Novák:** vizualizace návrhu podélného umístění sarkofágu v ose presbytáře 2010, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka, Velehrad



80. Sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka: současný stav 2022, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje., Velehrad



81. Sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka: současný stav 2022, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, Velehrad

Římskokatolická farnost Velehrad IČ :
Farní úřad Velehrad, 687 06 Velehrad

Předávací protokol

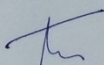
Stvrzuji svým podpisem, že dne 21.4.2010 jsem převzal projektovou dokumentaci "**Kostel Navštívení Panny Marie – sarkofág kardinála Špidlíka**", a to v šesti vyhotoveních (paré č.1 - 6). Paré č. 6 bude použito pro žádost o stanovisko Krajské hygienické stanice Zlínského kraje. Po jeho obdržení bude i toto paré předáno investorovi, popř. zástupci investora.

Projektová dokumentace byla zpracována firmou **František Zajíček COOP-ARCH**, Univerzitní 224/7, 772 00 Olomouc, v rozsahu dle požadavků investora.

Předal za COOP-ARCH : František Zajíček

ZAJÍČEK FRANTIŠEK
COOP - ARCH
Univerzitní 7
772 00 Olomouc
coop.arch@seznam.cz
IČO: 11184421

Převzal za Římskokatol. farnost Velehrad : P. Ambros



V Olomouci 21.4.2010

82. Předávací protokol projektové dokumentace architektonické firmě COOP-ARCH, 21. 4. 2010, Olomouc

Průvodní zpráva

a) – Identifikační údaje :

Identifikace stavby : VELEHRAD - kostel Nanebevzetí Panny Marie
sarkofág

Místo stavby : obec: Velehrad, okr. Uherské Hradiště
v katastrálním území: Velehrad, parcela č. 1
kraj: Zlínský

Stavebník, investor : **Římskokatolická farnost Velehrad**
Farní úřad, 687 06 Velehrad

Projektant : **František Zajiček, COOP - ARCH**
Univerzitní 224/7, 772 00 Olomouc – město
IČ : 111 86 381
tel., fax. : 585 242 778
e-mail: coop.arch@seznam.cz

b) – Údaje o dosavadním využití a zastavěnosti území, o stavebním pozemku a o majetkových vztazích :

Stávající objekt římskokatolického kostela Nanebevzetí Panny Marie je nemovitou kulturní památkou a národní kulturní památkou. Je součástí památkově chráněného území společně s vedle stojící budovou farního objektu.

V kostele, v blízkosti oltáře, je uvažováno s umístěním sarkofágu, jako hrobky pro kardinála Špidlíka.

Sarkofág bude umístěn cca 750mm v podélné ose kostela od hrany schodu zadní části oltáře.

Materiálové a barevné provedení sarkofágu je obdobné s oltářem, který obsahuje tři druhy mramoru a barevné mozaiky. Sarkofág bude proveden z mramoru thassos, kvalita A, povrch kamene bude leštěný, vnitřek sarkofágu broušený. Vnější stěny budou opatřeny pásy pro aplikaci kamenné mozaiky na lepidlo. Její barevné řešení je součástí výkresové dokumentace. Velikost sarkofágu je (dl.x š x v) 2,50x1,10x0,88m. Vnitřní rozměry jsou pak 2,40x1,00x 0,70m. Celková max.hmotnost bude cca 2,10 t., což je zatížení cca 840kg/m². Vzhledem ke hmotnosti obou vedlejších oltářů obdobně založených, je toto zatížení zanedbatelné. Mezi deskou sarkofágu, tvořící dno, a podlahou kostela bude položena deska, roznějící váhu tělesa. Na tuto desku bude vlastní sarkofág volně položen. Následovat bude složení bočních stěn tl.50mm, spojovaných tmelem a nakonec víka. Víko bude tvarované, provedeno v bílé barvě s nápisem zesnulého.


c) – Mechanická odolnost a stabilita :

Sarkofág bude slepen z kamenných desek, vložená rakev bude cínová. Bez mechanického poškození jakákoliv manipulace nebude možná

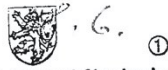
d) – Hygiena, ochrana zdraví a životní prostředí :

Vložená cínová rakev bude hermeticky uzavřena ve smyslu zákona o pohřebnictví 256/2001 Sb. Vzduchotěsnost obalu bude doložena certifikátem autorizované firmy, která uložení těla provedla.

FRANTIŠEK ZAJIČEK
COOP - ARCH
Univerzitní 7
772 00 Olomouc
coop.arch@seznam.cz
IČ: 111 86 381

	František Zajiček Univerzitní ul. č.7 772 00 Olomouc	IČO.:11186381 FAX.:585 242 778 TEL.:585 242 778
	akce: Sarkofág kardinála Špidlíka Velehrad – Kostel Nanebevzetí Panny Marie	
Ved.projektant:	František Zajiček	z.č.709/10
Zodp.projektant:	František Zajiček	duben 2010
Vypracoval:	František Zajiček	
Investor:	Římskokatolická farnost Velehrad	
Příloha:	PRŮVODNÍ ZPRÁVA	1.

83. Průvodní zpráva, sarkofág kardinála Špidlíka, duben 2010, Olomouc



Krajský úřad Zlínského kraje
Odbor kultury a památkové péče



KUZLP001281Q

Krajský úřad
Zlínského kraje

rozhodnutí nabylo právní moci
dne 2. 6. 2010
dne 1. 6. 2010 podpis

Odbor kultury a památkové péče

Římskokatolická farnost Velehrad
Stojanovo nádvoří 206
687 06 Velehrad

datum	Oprávněná úřední osoba	číslo jednací	spisová značka
18. 5. 2010	H. Slušítková/kl. 609	KUZL 33249/2010	KUSP 27853/2010 KUL/6

Rozhodnutí

Krajský úřad Zlínského kraje, odbor kultury a památkové péče (dále jen: „správní orgán“), jako věcně příslušný podle ust. § 67 odst. 1 písmeno g) zákona č. 129/2000 Sb., o krajích (krajské zřízení) ve znění pozdějších předpisů, podle § 28 odst. 2 písm. g) zákona č. 20/1987 Sb., o státní památkové péči, ve znění pozdějších předpisů (dále jen: „zákon o státní památkové péči“) a jako místně příslušný správní orgán dle ust. § 11 zákona č. 500/2004 Sb., správní řád, ve znění pozdějších předpisů (dále jen: „správní řád“), vydává podle ustanovení § 14 odst. 1 zákona o státní památkové péči k žádosti podané dne 23. 4. 2010 Římskokatolickou farností Velehrad, Stojanovo nádvoří č.p. 206, 687 06 Velehrad, IČ: 46956484 (dále jen: „žadatel“), k záměru realizace a umístění sarkofágu kardinála T. Špidlíka v bazilice Nanebevzetí Panny Marie a sv. Cyrila Metoděje ve Velehradě, parc. č. 1 k. ú. Velehrad toto

závazné stanovisko:

Záměr provedení sarkofágu a jeho umístění v presbytáři baziliky Nanebevzetí Panny Marie a sv. Cyrila Metoděje ve Velehradě, parc. č. 1 k.ú. Velehrad, je podle dokumentace předložené v tomto řízení, zpracované Františkem Zajíčkem, COOP-ARCH, Univerzitní 224/7, 772 00 Olomouc, zak. č. 709/10, duben 2010, obsahující: průvodní zprávu-1 strana A4; návrh sarkofágu-1 strana A4; půdorys (M 1:75)-1 strana A3 je z hlediska zájmů státní památkové péče dle ust. §14 odst. 3 zákona o státní památkové péči přípustný při splnění této podmínky:

Mezi stávající dlažbou a spodní plochou sarkofágu bude provedena separační vyrovnávací vrstva z materiálu, který neabsorbuje vlhkost.

Odůvodnění

Žadatel podal u správního orgánu dne 23. 4. 2010 žádost o závazné stanovisko k záměru provedení sarkofágu, jako hrobky kardinála T. Špidlíka. Sarkofág má být umístěn v presbytáři baziliky Nanebevzetí Panny Marie a sv. Cyrila Metoděje ve Velehradě, parc. č. 1 k.ú. Velehrad. Dnem podání žádosti bylo zahájeno správní řízení.

Vlastníkem parc. č. 1 k. ú. Velehrad a stavby na ní, tj. Baziliky Nanebevzetí Panny Marie a sv. Cyrila a Metoděje, je žadatel.

Součástí žádosti byla dokumentace zpracované Františkem Zajíčkem, COOP-ARCH, Univerzitní 224/7, 772 00 Olomouc, zak. č. 709/10, duben 2010, obsahující: průvodní zprávu-1 strana A4; návrh sarkofágu-1 strana A4; půdorys (M 1:75)-1 strana A3.

Krajský úřad Zlínského kraje
tř. Tomáše Bati 21, PO Box 220
761 90 Zlín

5	vypraveno dne
20.	05. 2010
Zlínský kraj krajský úřad	

IČ: 70891320
tel.: 577 043 608, fax: 577 043 603
e-mail: hana.slustikova@kr-zlinsky.cz, www.kr-zlinsky.cz

84. Závazné stanovisko k záměru provedení a umístění sarkofágu v presbytáři baziliky Nanebevzetí Panny Marie a sv. Cyrila a Metoděje na Velehradě, zkrácené znění, 20. 5. 2010, Zlín



85. Otec Tomáš Špidlík s Marií Šefernovou (rozenou Olivovou), rok 1998, Velehrad

Seznam vyobrazení

1. **Theofan Řek:** Proměnění Páně, okolo roku 1430, tempera na dřevě, 184×134 cm. Treťjakovská galerie v Moskvě. Foto <https://www.rodon.cz/ikony/Ikonografie-svatku/Promeneni-Pane--1686> vyhledáno 24. 3. 2022
2. **Marko I. Rupnik:** Tok světla, 1979, olej na plátně, 60x120cm. Soukromá sbírka (Řím). Reprodukce z RUPNIK 2003, 21
3. **Marko I. Rupnik:** Kosmické ukřižování, 1980, kombinovaná technika na pytlovině, 140x140cm. Ve vlastnictví autora. Reprodukce z RUPNIK 2003, 54
4. **Marko I. Rupnik:** Detail obrazu Jonáš ve znamení Tau, 1984, olej na plátně, 100x150cm. Ve vlastnictví autora. Reprodukce z RUPNIK 2003, 41
5. **Marko I. Rupnik:** Kaple Redemptoris Mater, 1995–1999, mozaika. Apoštolský palác ve Vatikánu. Reprodukce z RUPNIK 2003, 156–157
6. **Kristus jako Hélios**, poč. 4. století, mozaikový strop klenuté komory na předkonstantinovské nekropoli pod bazilikou sv. Petra, Řím. Reprodukce z LASSUS 1971, 23
7. **Mauzoleum Santa Constanza**, mozaika, 4. století, Řím. Reprodukce z LASSUS 1971, 24
8. **Marko I. Rupnik:** Detail struktury mozaiky, Kaple Redemptoris Mater, 1995–1999, mozaika. Apoštolský palác ve Vatikánu. Reprodukce z APA/CLEMENT/VALENZIANO 2000, 121
9. **Marko I. Rupnik:** Detail struktury, Kaple Redemptoris Mater, 1995–1999, mozaika. Apoštolský palác ve Vatikánu. Reprodukce z APA/CLEMENT/VALENZIANO 2000, 117
10. Marko I. Rupnik při štípání kamene, Atelier dell'Arte Centro Aletti, Řím. Reprodukce z RUPNIK 2003, nepag.
11. Skládání tesser podle nákresu, Atelier dell'Arte Centro Aletti, Řím. Reprodukce z RUPNIK 2003, 280
12. **Zvěstování Přesvaté Bohorodičky**, 12. století, vaječná tempera na dřevěné desce, Ust'ug. Reprodukce z LÁŠEK/LUPTÁKOVÁ/ŘOUTIL 2011, nepag

13. **Spasitel**, Zvenigorodský ikonostas, Andrej Rublev, vaječná tempera na dřevěné desce, 10. léta 15. století, Třeťjakovská galerie, Moskva. Reprodukce z Baudišová 2018, nepag.
14. **Abrahám a anděl**, 1. pol 5. století, mozaika, bazilika Santa Maria Maggiore, Řím. Reprodukce z LASSUS 1971, 29
15. **Ukřižování**, 8. století, kostel Santa Maria Antiqua, Forum Romanum, Řím, Foto: archiv Kláry Tománkové
16. **Marko I. Rupnik**: Detail, Křest Krista v řece Jordán, Kaple Redemptoris Mater, 1995–1999, mozaika. Apoštolský palác ve Vatikánu. Reprodukce z RUPNIK 2003, 156–159
17. **Marko I. Rupnik**: Detail, Zvěstování, mozaika na sarkofágu Tomáše kardinála Špidlíka, 2011, mozaika. Bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje na Velehradě. Reprodukce z RUPNIK 2011, 17
18. **Bohorodička s dítětem na trůnu**, freska Ferapontova kláštera, Dionisij, 1502. Reprodukce z LÁŠEK/LUPTÁKOVÁ/ŘOUTIL 2011, nepag
19. **Kristus a sv. Menas**, 6. století, vaječná tempera na dřevěné desce, Klášter sv. Kateřiny na Sinaji. Reprodukce z LASSUS 1971, 156
20. **Bohorodička s dítětem**, 6. století, vaječná tempera na dřevěné desce, Klášter sv. Kateřiny na Sinaji. Reprodukce z LASSUS 1971, 156
21. **Raffaello Sanzio**: Madonna della Seggiola, olejomalba na dřevěné desce, 1513–1514, Palazzo Pitti, Florencie. https://it.wikipedia.org/wiki/Madonna_della_Seggiola vyhledáno 20. 4. 2022
22. **Vladimírská ikona Matky Boží**, vaječná tempera na dřevěné desce, kolem roku 1125, Třeťjakovská galerie, Moskva. Foto <https://www.rodon.cz/ikony/Ikony-Krista-Bohorodicky-a-svetcu/bohorodicka-2-bohorodicka-s-ditetem-jezisem-1739> vyhledáno 20. 4. 2022
23. **Závěr románské baziliky**, 1220–1240, kostel Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, Velehrad. Reprodukce z POJSL 1990, 153

24. **Půdorys cisterciáckého kláštera na Velehradě**, předpokládaný postup výstavby kostela a konventních křídel ve 13. století, podle Z. Chudárka, 2014. Reprodukce z CHUDÁREK 2016, 287
25. **Bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje**, exteriér, pohled od severovýchodu, Velehrad. Reprodukce z POJSL 1990, 204
26. **Velehradský klášter s výraznou renesanční věží**, podoba před požárem v roce 1861, reprodukce rytiny K. Hirschmentzela z roku 1667. Reprodukce z POJSL 1990, 28
27. **Umučení cisterciáků ve velehradském chrámě**, freska –strop hlavní lodi, v blízkosti vítězného oblouku., F. I. Eckstein, 1719–1722, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, Velehrad. Reprodukce z ELBELOVÁ 2016, 58
28. **Interiér**, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, Velehrad. Reprodukce z POJSL 1990, 205
29. **Papež Jan Pavel II při návštěvě na Velehradě**, 22. 4. 1990. Reprodukce z AMBROS 2016, 22
30. **Velehradské palladium**, Emanuel Dítě, 1919, bazilika Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, Velehrad. Reprodukce z HUDEC 2007, 18
31. **Ikona Salus Populi Romani**, 9. století, bazilika Santa Maria Maggiore, Řím. Reprodukce z HUDEC 2007, 18
32. **Velehradský ikonostas**, Eduard Neumann, 1913, kaple sv. Benedikta, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje. Reprodukce z HUDEC 2018, 13
33. **Velehradský ikonostas**, Eduard Neumann, 1913, Bohorodička a Kristus na trůnu, kaple sv. Benedikta, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje. Reprodukce z HUDEC 2018, 18–19
34. **Ikonostas v kostele Cyrilka**, Vladimír Novotný, 1929, kostel Zjevení Páně (Cyrilka). Reprodukce z HUDEC 2018, 13
35. **Tomáš Špidlík na Velehradě**, rok 1993. Foto: archiv Otmar Oliva

36. **Sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka**, 2011, mramor, mozaika, bronz, 88 x240cm, Velehrad, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, presbytář. Foto: archiv Centro Aletti Olomouc
37. **Sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka**, 2010, podkladová mramorová deska, v. 8 cm, Velehrad, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, presbytář. Foto: archiv Petra Nováka
38. **Sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka**, 2010, ukázka spojovacích úchytů, Velehrad, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, presbytář. Foto: archiv Petra Nováka
39. **Sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka**, 2010, ukázka systému umožňujícího zvednutí víka, Velehrad, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, presbytář. Foto: archiv autora
40. **Otec Tomáš Špidlík v kapli Matky Jednoty**, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, Velehrad. Reprodukce z ŠŤASTA 2021, 94
41. **Otmara Oliva**: návrhy uložení těla Tomáše kardinála Špidlíka v prostoru baziliky na Velehradě, 1998–1999. Archiv Otmara Olivy
42. **Otmara Oliva**: návrh pohřební bronzové desky Tomáše kardinála Špidlíka před ambonem v bazilice na Velehradě, po roce 2003, Velehrad. Archiv Otmara Olivy
43. **Sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka**, 2010, ukládání rakve do sarkofágu dne 6. 6. 2010, Velehrad, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, presbytář. Foto: archiv Petra Hudce
44. **Sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka**, 2010, podoba sarkofágu bez mozaik a bronzového nápisu, 2010, Velehrad, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, presbytář. Foto: archiv Centro Aletti Olomouc
45. **Sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka**, 2010, podoba sarkofágu bez mozaik a bronzového nápisu, 2010, Velehrad, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, presbytář. Foto: archiv Centro Aletti Olomouc
46. **Sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka**, 2010, Ukřižování – detail, Velehrad, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, presbytář. Reprodukce z RUPNIK 2011, 18

47. **Sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka**, 2011, detail skladby tesser, Velehrad, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, presbytář. Reprodukce z RUPNIK 2011, 2–3
48. **Sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka**, 2011, detail skladby tesser, Velehrad, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, presbytář. Reprodukce z RUPNIK 2011, 2–3
49. **Sarkofág s křesťanskou symbolikou**, 4. století, mramor, Lateránské muzeum, Řím. Reprodukce z LASSUS 1971, 15
50. **Sloupový sarkofág**, 4. století, mramor, Lateránské muzeum, Řím. Reprodukce z LASSUS 1971, 15
51. **Sarkofág Adelfie**, 4. století, mramor, Syrakusy. Reprodukce z LASSUS 1971, 14
52. **Pantokrator**, 2011, barevná mozaika, Velehrad, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka. Reprodukce z RUPNIK 2011, 10
53. **Pantokrator**, 2009, barevná mozaika, krypta sv. otce Pia z Petralciny, San Giovanni Rotondo. <https://www.centroaletti.com/opere/cripta-rampa-della-chiesa-inferiore-san-pio-pietrelcina-parte-ii-iii-2009-2010/> vyhledáno 25. 4. 2022
54. **Boží Moudrost**, 2011, barevná mozaika, Velehrad, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka. Reprodukce z RUPNIK 2011, 11
55. **Boží Moudrost**, 2010, barevná mozaika, Sala incontri dell Santuario, Vepric. <https://www.centroaletti.com/mappa/> vyhledáno 25. 4. 2022
56. **Povolání**, 2011, barevná mozaika, Velehrad, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka. Reprodukce z RUPNIK 2011, 12
57. **Povolání**, 2009, barevná mozaika, krypta sv. otce Pia z Petralciny, San Giovanni Rotondo. <https://www.centroaletti.com/opere/cripta-rampa-della-chiesa-inferiore-san-pio-pietrelcina-parte-ii-iii-2009-2010/> vyhledáno 25. 4. 2022

58. **Josef Egyptský**, 2011, barevná mozaika, Velehrad, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka. Reprodukce z RUPNIK 2011, 13
59. **Josef Egyptský**, 2009, barevná mozaika, krypta sv. otce Pia z Petralciny, San Giovanni Rotondo. <https://www.centroaetti.com/opere/cripta-rampa-della-chiesa-inferiore-san-pio-pietrelcina-parte-ii-iii-2009-2010/> vyhledáno 25. 4. 2022
60. **Zvěstování**, 2011, barevná mozaika, Velehrad, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka. Reprodukce z RUPNIK 2011, 17
61. **Zvěstování**, 2009, barevná mozaika, krypta sv. otce Pia z Petralciny, San Giovanni Rotondo. <https://www.centroaetti.com/opere/cripta-rampa-della-chiesa-inferiore-san-pio-pietrelcina-parte-ii-iii-2009-2010/> vyhledáno 25. 4. 2022
62. **Ukřižování**, 2011, barevná mozaika, Velehrad, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka. Reprodukce z RUPNIK 2011, 18
63. **Ukřižování**, 2006, barevná mozaika, Capiago, kaple „Casa Incontri cristiani“. <https://www.centroaetti.com/opere/cappella-della-casa-incontri-cristiani-capiago-2006/> vyhledáno 26. 4. 2022
64. **Zjevení Krista po Zmrtvýchvstání**, 2011, barevná mozaika, Velehrad, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka. Reprodukce z RUPNIK 2011, 19
65. **Zjevení Krista po Zmrtvýchvstání**, 2009, barevná mozaika, krypta sv. otce Pia z Petralciny, San Giovanni Rotondo. <https://www.centroaetti.com/opere/cripta-rampa-della-chiesa-inferiore-san-pio-pietrelcina-parte-ii-iii-2009-2010/> vyhledáno 25. 4. 2022
66. **Nebeský Jeruzalém**, 2011, barevná mozaika, Velehrad, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka. Reprodukce z RUPNIK 2011, 21
67. **Nebeský Jeruzalém**, 2007, barevná mozaika, bazilika Nejsvětější Trojice, Fatima. <https://www.centroaetti.com/mappa/> vyhledáno 25. 4. 2022

68. **Nebeský Jeruzalém**, 2007, detail Panna Maria s fatimskými dětmi, barevná mozaika, bazilika Nejsvětější Trojice, Fatima. <https://www.centroaletti.com/mappa/> vyhledáno 25. 4. 2022
69. **Otmár Oliva**: návrh nápisu – vertikální kompozice, 2010, vizualizace architekta Františka Zajíčka, Velehrad, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka. Foto: archiv Františka Zajíčka
70. **Otmár Oliva**: návrh nápisu – vertikální kompozice, 2010, voskový model, Velehrad. Foto: archiv Otmara Olivy
71. **Otmár Oliva**: foto z instalace bronzového nápisu, 2010, Velehrad, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka. Foto: archiv Otmara Olivy
72. **Otmár Oliva**: foto z instalace bronzového nápisu, 2010, Velehrad, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka. Foto: archiv Otmara Olivy
73. **Atelier dell'Arte**: Mozaiková deska s mottem Tomáše Špidlíka, 2011, 240x120, Velehrad, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka. Foto: archiv Centro Aletti Olomouc
74. **Kaple Nejsvětější svátosti**, 2011, barevná mozaika, katedrála Panny Marie Almudenské, Madrid. Foto archiv autora.
75. **Kaple Nejsvětější svátosti**, 2011, detail nápisu, barevná mozaika, katedrála Panny Marie Almudenské, Madrid. Foto archiv autora.
76. **František Zajíček**: návrh příčného umístění k ose v prostoru presbytáře 2010, Velehrad, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka. Foto: archiv Františka Zajíčka
77. **František Zajíček**: návrh podélného umístění sarkofágu v ose presbytáře 2010, Velehrad, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka. Foto: archiv farního úřadu Velehrad
78. **Petr Novák**: návrh podélného umístění sarkofágu v ose presbytáře 2010, Velehrad, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka. Foto: archiv Petra Nováka

79. **Petr Novák:** vizualizace návrhu podélného umístění sarkofágu v ose presbytáře 2010, Velehrad, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje, sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka. Foto: archiv Petra Nováka
80. **Sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka:** současný stav 2022, Velehrad, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje. Foto: archiv autora
81. **Sarkofág Tomáše kardinála Špidlíka:** současný stav 2022, Velehrad, bazilika Nanebevzetí Panny Marie a svatých Cyrila a Metoděje. Foto: archiv autora
82. **Předávací protokol projektové dokumentace architektonické firmě COOP-ARCH,** 21. 4. 2010, Olomouc. Archiv Františka Zajíčka
83. **Průvodní zpráva,** sarkofág kardinála Špidlíka, duben 2010, Olomouc. Archiv Františka Zajíčka
84. **Závazné stanovisko k záměru provedení a umístění sarkofágu v presbytáři baziliky Nanebevzetí Panny Marie a sv. Cyrila a Metoděje na Velehradě,** zkrácené znění, 20. 5. 2010, Zlín. Archiv Františka Zajíčka
85. Otec Tomáš Špidlík s Marií Šefernovou (rozenou Olivovou), rok 1998, Velehrad. Reprodukce z AMBROS / KARCZUBOVÁ / MÜLLER s. d., nepag.