

MSGRE. DR. JOSEF KACHNÍK:

VÝTVARNÉ UMĚNÍ CHRÁMOVÉ
A HŘBITOVNÍ.

KNIHOVNA CYRILLO-METODĚJSKÉHO
TISKOVÉHO SPODKU NA VELEHRADĚ

ŘÍDÍ DR. FRANT. HRACHOVSKÝ

SVÁZEK XI.

SVÁZEK XI.

VÝTVARNÉ UMĚNÍ CHRÁMOVÉ A HŘBITOVNÍ

ČRTY ETHICKO-ESTHETICKÉ

NAPSAL

MSGRE. DR. JOSEF KACHNÍK,
ŘÁDNÝ PROFESOR KARLOVY UNIVERSITY
A JEDNATEL ARCHEOLOGICKÉ KOMISE
ČESKÉ AKADEMIE V PRAZE.



1923.

NÁKLADEM CYRILLO-METODĚJSKÉHO TISK. SPODKU NA VELEHRADĚ.

ÚVOD.

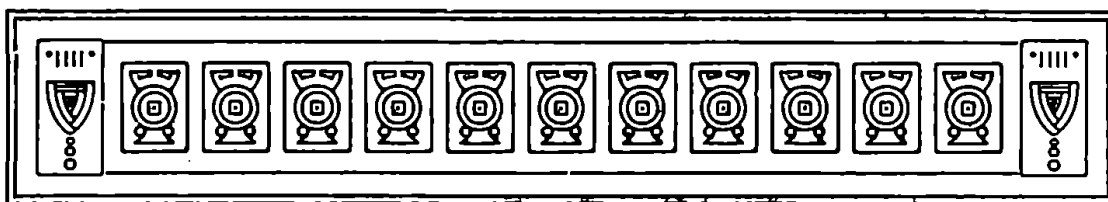
Chrám a hřbitov jsou místa, k nimž soustřeďuje se pozornost každého, jenž přemýšlí a váží si důležitých okamžiků svého života. Chrámem počíná duchovní život věřícího člověka; hřbitovem končí jeho zápolení o statky hmotné a duchovní. Nedivno tudíž, že vážili si všichni národové těchto míst a snažili se, vyzdobiti je vším krásným a ušlechtilým. Chrámy a hřbitovy byly u všech národů sídly památníků posvátného umění. Dějiny umění svědčí o tom nevyvratně. Čím vznešenější a čistší bylo náboženství, tím opravdovější byla snaha, aby se to v úpravě a výzdobě chrámu a hřbitovajevilo. Nejinak bylo i v křesťanství v dobách minulých. V novověku, kdy průmyslová technika celý život proniká, derou se do chrámu a na hřbitov výrobky řemeslné, zavdy umělecky naprosto bezcenné, jež nejen estetický vkus urážejí, ale i náboženský a ethický smysl porušují. Čeliti tomuto nevkusy, jest úkolem těchto statí. Byly uveřejněny r. 1916 a r. 1918 až 1921 v „Časopise katolického duchovenstva“. Poněvadž ale vysloveno přání, aby učiněny byly přístupnějšími širší veřejnosti, podávají se tuto, shrnuty v celek a opatřeny jsouce několika ilustracemi, v nové úpravě. Kéž přispějí alespoň poněkud k obnovení a prohloubení křesťanského výtvarného umění v národě českém!

V Praze na den sv. Václava 1922.

Dr. JOSEF KACHNÍK.

I.

VÝTVARNÉ UMĚNÍ CHRÁMOVÉ.



1. MRAVNÍ DOBRO A KRÁSNO V UMĚNÍ.

Umění jest vyjadřování idejí krásnou formou, aby se líbily. Pulchra dicuntur, quae visa placent: krásným nazýváme, co se patřením líbí — dí sv. Tomáš Akvinský.¹⁾ Dvé tudíž potřebno jest, aby byl výtvar uměleckým: popředně *idea*, jež tvoří obsah, a pak *forma*, již se obsah vyjadřuje; obojí musí býti nazíráno, a byvši nazíráno, musí se líbiti.

Má-li dílo býti uměleckým, musí *forma* souhlasiti s obsahem, dí Em. Ranzoni.²⁾ I dr. Durdík napsal, že krása nic jiného není než souhlas mezi obsahem a formou.³⁾ Není tudíž *obsah* při uměleckém povahování věcí nelišnou. Nutno, aby i obsah i forma nazíráním se líbily.

Sv. Tomáš Akv. nazíráním rozumí patření rozumové, které arci podmíněno jest nazíráním smyslovým: Pulchrum respicit vim cognoscitivam: nam et sensus ratio quaedam est, et omnis virtus cognoscitiva: jestiž i smysl poznáním povšechným a má jakýs ráz rozumovosti, neboť smyslovou postřehou povstávají obrazy, z nichž rozum obsah předmětu abstrahuje, ale vlastní poznání či patření (*visio*) děje se spodobováním rozumu k předmětu dle jeho formy, a forma jest, dle sv. Tomáše a scholastiků, co činí předmět druhově tím, čím jest: forma perficit materiam dando ei esse.⁴⁾ Odtud dí andělský učitel dále: quia cognitio fit per assimilationem, similitudo autem respicit formam: pulchrum proprie pertinet ad rationem causae formalis.⁵⁾ Po rozumu sv. Tomáše Akv. a křesťanské esthetiky možno zváti krásným jen to, co byvši duchově poznáno, líbí se dle své druhové podstaty formou vytvořené, ku

¹⁾ Sum. theol. 1. q. 5. a. 4. ad 1.

²⁾ Ranzoni, Das Schöne und die bildende Kunst, Vídeň 1896, str. 43, 53.

³⁾ Durdík, Všeobecná aesthetika, Praha 1875, str. 125.

⁴⁾ Sum. theol. 1. q. 14. a. 2. ad 1.

⁵⁾ Sum. theol. 1. q. 5. a. 4. ad 1.

kteréž formě náleží ovšem i *tvárnost* či jakost vnější, smysly postřehnutá. V úvahu přicházejí popředně dva smysly: zrak a sluch, poněvadž pomocí jich rozum nejvíce čerpá idejí, v kterých má zálibu: illi sensus praecipue respiciunt pulchrum, qui maxime cognoscitivi sunt: scilicet visus et auditus rationi deservientes.¹⁾ Nemůže býti krásným a tedy ani uměleckým obraz, jenž sice lahodí zraku, jehož ale obsah uráží rozvahu, či zdravý rozum, jenž jest výsledkem mohutnosti i poznávací i snaživé.

Nesprávným jest názor sensualistův a empiristů, jakoby bylo krásným, co se jen smyslově líbí, a rozhodujícím živlem při posuzování díla uměleckého byla jen vnější forma, ať při krásnu smyslovém, ať při duchovém;²⁾ ale nemožno souhlasiti ani s P. Gietmannem, jenž pojem krásna jen mohutnosti poznávací přikazuje a podstatu jeho v nezištné radosti duchově-smyslné hledá.³⁾ Přiléhavě jistě namítá P. Josef Donat, že prostý chlív s jeslemi a v něm malé dítě ničeho neobsahuje, co by rozumu a smyslu lahodilo; teprve pomyšlení, že to dítě jest Synem Božím a Vykupitelem světa, jenž tolik ponížil sebe sama z lásky k lidem a z lásky k chudobě, teprve tato idea pravdivosti, dokonalosti a dobroty nadchla velký počet umělců, aby štětcem a dlátem betlemský výjev k obdivu a k buzení vděčnosti u nazíratelů zobrazili, což nebylo výsledkem pouze rozumového poznání ale i ušlechtilé vůle.⁴⁾ Tak jest totiž přirozenost lidská dle sv. Tomáše nadána, že každý popud k činnosti vychází jednak z náklonnosti k dobru, Tvůrcem zaštípené, jednak z poznaného již dobra předchozího.⁵⁾ I Auguste Rodin, jeden z nejmodernějších sochařů-umělců, žádá na umělci, aby oko jeho nebylo pouhým orgánem hmotného patření, zjišťování světa vnějšího a jeho tvárnosti, nýbrž aby bylo orgánem uměleckého intelektu, uměleckého citu; oko navroubené na srdce, neboť v přírodě ukryty jsou myšlenky, záměry, a jest nutno vyčísti, vyřešiti je z ní zrakem opravdu tvořivým.⁶⁾ Umělec — dí Ranzoni — musí podávati zlaté plody ve stříbrné misce,⁷⁾ t. j. cenný obsah v krásné formě (viz obr. 2.).

¹⁾ Sum. theol. 1. 2. q. 27. a. 1. ad 3.

²⁾ Durdík, Všeobecná aesthetika, 143.

³⁾ Gietmann, Allg. Aesthetik, Frýburk, Herder 1899.

⁴⁾ Donat S. J., Zur Frage über den Begriff des Schönen, Philos. Jahrb. 1900, str. 253.

⁵⁾ Sum. theol. 1. 2. q. 1. a. 4.

⁶⁾ Fr. X. Šalda, Auguste Rodin, ve Volných Směrech 1918, čís. 7–8, str. 153–154.

⁷⁾ L. c. 35.



OBR. 2.: JANO KÖHLER: NÁVRH OMÍTKOVÉHO
OBRAZU SV. CYRILA A METODĚJE PRO ŠTÍT
CHIRÁMU PROSTĚJOVSKÉHO 1905.

Cenným jest ale *obsah* uměleckého díla, je-li *pravdivým, dokonálním a mravně dobrým*.

Věc triviální, nízká a sprostá nemůže býti předmětem uměleckého tvoření, byť umělec snažil se sebe ladnější vnější formou ji přiodíti. Šeredno jest z umění vyloučeno a přípustno jen tehdy, kdy potřebí jest protivou zvýšiti dojem skutečného krásna obsahem a formou.¹⁾ Ještěři, ropuchy, různé obludy, jež budí odpor pohledem, nemohou naladiti mysl, aby na nich zálibně spočinula. Jich vypodobení může býti formově do podrobnosti věrně provedeno, a bude pak správným, ale nikoli krásným. Totéž platí o různých částech těla lidského a zvířecího, které sice slouží nutným potřebám zdravotním a potřebám pohlavním, jež ale člověk na vlastním těle z přirozené stydlivosti šatem přiodívá a při zvířeti pohled od nich odvrací. Sama přirozenost člověka poučuje, že tyto částky nemají při umělecké tvorbě vystupovati, nýbrž zahaleny býti, aby nedráždily a dojem krásna, jaký skytá tělo lidské i tělo mnohých zvířat ve své celistvosti, nerušily. I moderní umělecký esthetik, jakým jest Ranzoni, tvrdí, že naprostá nemravnost, převládá-li v díle uměleckém, krásu ruší a připouští nemravné a frivolní do umění jen za tím účelem, aby vzbuzen byl smích; jakmile by ale dráždicí stránka nižších pudů nad stránkou komickou převládala, upírá frivolnímu obsahu v umění všeliké oprávnění.²⁾ Smích a komika jsou z chrámu vyloučeny. Nelze tudíž do chrámu, kde vše laditi má ke zbožnosti, připustiti malířské a plastické výtvary, jichž nahoty dráždí smysly a pudy. Odtud zákaz sněmu tridentského: „Omnino imaginum lascivia vitetur, ita ut procaci venustate imagines non pingantur nec ornentur. Tanta diligentia et cura adhibeatur ab episcopis, ut nihil inordinatum, nihil profanum nihilque inhonestum appareat, quum domum Dei decet sanctitudo“ (sess. XXV.). Jest sice pravda, že nebylo této zásady často šetřeno ani od největších mistrů baroku, ale tím není táž ethicko-esthetická zásada vyvrácena; nekrásno v jich dílech vyváženo bylo jinými přednostmi uměleckými. I v gotice i v baroku vplétáno do plastické výzdoby chrámových stěn hojně pitvorných postav zvířat a lidských hlav i nahých těl; pravé ethicko-esthetické ceny nemají, ač po stránce historicko-umělecké vytryskly z tehdejší nálady renaissančních výtvarníkův. Nízkostí a stahováním božského v lidskost nazývá Ranzoni, když někdo

¹⁾ Ranzoni, I. c. 12, 13.

²⁾ Ranzoni, I. c. 15, 21.

zobrazil Krista v postavě omezeného, výpomocného venkovského učitele a Marii jako nouzí sedřenou dělnici nejomezenějšího duševního obzoru, neboť to neladí mysl ke zbožnosti, ale ji kazí a uráží. Nikdo by se jistě neodvážil vypodobiti Uhlanda, Grillparzera, Stiftera, Scheffela s jejich nehezským výrazem tváře, ale zobrazuje je v jejich básnickém nadšení, jež tvář produševňuje; tím méně jest to dovoleno u osob nadpozemské svatosti. Nelze popřít, že Murillo nevťiskl svým Madonnám nic nebeského, ale spíše ráz španělských žen z lidu; něco podobného známo jest i o výtvorech Corregiových a Rembrandtových, ale tito umělci oslňovali a poutali technikou v osvětlení a nanášení barev tou měrou, že se jim ten poklesek snadno promine, jiným však nikoli.¹⁾

Týž oprávněný důvod vylučuje z oboru krásna realistické vyjádření utrpení, bolu a askese vychrtlými tvářemi, zkroucenými údy, vyschlýma nohama a rukoma, protáhlým krkem, očima vytřeštěnými, ať u Krista na kříži rozpiatého, ať u mučedníků na skřipci natažených, koly lámaných, na rožni mučených, ať u poustevníků sebezapíráním a posty vymořených, neboť jest to zneuctění jejich svatosti a povznesenosti, s jakou utrpení svá snášeli neb svobodně na se brali a znehodnocení všelike inspirace při uměleckém tvoření, jež se na místo posvátné, kde vše dýchatí má nadzemským oduševněním, nikterak nehodí.

Má-li při nazírání na nějaké dílo duch náš se zálibou na něm spočinouti, nesmí dílo ničeho postrádati aneb něco obsahovati, coby dojem rušilo. Dílo musí míti vše, co dle vzorné či typické představy k němu náleží: musí býti *pravdivým*, *sílu* projevujícím, *životným*, přiměřeně *velikým*, vůbec *dokonalým*. Sv. Tomáš Akv. nazývá to integritas, an dí: „Ad pulchritudinem requiritur primo quidem integritas sive perfectio; quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt.“²⁾

Pravdivostí rozumí se souhlas díla se vzornou představou; nazývá se dle Durdíka typičností, jedná-li se o předmět ze života nebo z přírody.³⁾ Nesouhlasí-li obsah díla se zákony fysickými, s řádem světovým, je-li nemožným: uráží to, a mysl nemůže v něm spočinouti; třeba se umělec snažil nepravdu temnosvitem a jinými vábivými technickými prostředky zakrýti, uvědomělý duch nepravdu poznává, lež jej zneklidňuje: dílo se nelíbí, není krásným.

¹⁾ Ranzoni, I. c. 230–232.

²⁾ Sum. theol. I. q. 39. a 8.

³⁾ Durdík, Všeobecná aesthetika, 519.

„Lež — slovo pojato ve smyslu ethickém a logickém — nemůže nikdy býti krásnou“ — dí Ranzoni.¹⁾ Lží jest v architektuře, zdá-li se to, co jest neseno, býti těžkým, a co nese, býti lehkým: spočívají-li veliké massy zdiva na tenounkých pilířích; v plastice a v malířství, spočívají-li při postavách velké hlavy a trupy na tenounkých nohách; zaujímají-li postavy takový postoj, že dle zákona tíže není možno, aby se neshroutily. Každá hmota, jíž se při výtvarném umění užívá, má své zvláštní fysikální vlastnosti. Kámen jest lomivý a drobivý, dřevo jest pružné a tuhé. Dle zákonů statiky užívá se obojího materiálu a užití ho jest dle jeho vlastností ve stavitelství i v sochařství. Ale pak ať na první pohled jeví se předměty jakožto vyrobeny z toho materiálu, z kterého skutečně zhotoveny jsou. Jsou-li polosloupky ve chrámě ze zdiva a jsou-li barvou mramorovány, jakoby byly z mramoru, každým poškozením aneb bližším přihlédnutím klam se odhalí a dojem krásna se ruší. I umělý mramor jeviž se ihned jako umělý a nikoli jako skutečný. Lží jest natíratí kámen, aby se zdál býti dřevem, a předměty ze dřeva natíratí barvou, jež přísluší kameni.²⁾ Chrám jest domem Božím a Bůh jest pravda; i uctívá se Bůh uměleckou pravdivostí nejdokonaleji.

Sem náleží i pravdivost historická. Jest jistě úlohou umělce, aby idealisoval či, jak Durdík napsal, komponoval a stylisoval; neníť umělec fotografem. Jsou ale věci podstatné, jež umělec měniti nesmí, aby se proti pravdivosti neprohřešil. Tak ku příkladu kroj a zbroj v historickém obraze náležejí jistě ku podstatným věcem, tím více podoba lidská. Nesmí-li nikdo hřešit proti prvému, tím méně smí se to učinit proti druhému. Umělec může mnoho z historie měnit, ano pravdu historickou v něčem porušit, ale v onom podstatnějším musí šetřit zákonů.³⁾ Obléci Matku Boží v kroj valašský, sv. Josefa v kroj slováckého tesaře, Ježíška pak v pestrou slováckou sukýnku, a obrazy pověsiti ve chrámě:⁴⁾ jest pokleskem proti historickému kroji a tudíž i dle Durdíka nepřipustno. Tím méně jest přípustno, aby osobám svatých na obrazech místo tradiční v církvi podoby, dávána byla tvář součastníků třeba sebe více vynikajících, a byť i byli donatory či dárci obrazů, neboť počínání takové nejen dle Durdíka nešetří zákonů umělecko-

¹⁾ Ranzoni, l. c. str. 14.

²⁾ Dr. Ant. Kirstein, Entwurf einer Aesthetik der Natur und Kunst, Paderborn 1896, str. 26, 27.

³⁾ Durdík, Všeobecná aesthetika, 532, 545.

⁴⁾ Posledně uvedené ve chrámě kněždubském na Moravě (Úprka).

esthetických, ale jest i znesvěcením místa, kdež dle moderního esthetika Ranzoniho umění má účelem znázorňovati ideje náboženské, a tak mysl ke zbožnosti povznášeti.¹⁾ I jest oprávněn zákaz papeže Urbana VIII. ze dne 15. března 1642, že není dovoleno podoby svatých „sculpere aut pingere, vel sculpi aut pingi facere, aut antehac sculptas, pictas et alias quomodolibet effictas tenere, seu publico aspectui exponere, aut vestire cum alio habitu et forma, quam ecclesia catholica ab antiquo tempore consuevit“; rovněž předpis sněmu tridentského, že není nikomu dovoleno „ullo loco, vel ecclesia, etiam quomodolibet exempta, ullam insolitam ponere imaginem, nisi ab episcopo approbata fuerit“ (sess. 25, decr. de sacr. imag.). Není-li na úkor umělecké tvorby, když i formalističtí esthetikové, jako dr. Durdík, požadují, aby při vší volnosti komposice podoba historických osob byla zachována, nejsou ani tyto příkazy církve na újmu uměleckému rozjetí, neboť jako podoby vynikajících světských mužů tradičně ve společnosti občanské se uchovávají, tak i v církvi podoby světcův.

Krásno vyžaduje, aby předmět umělecké tvorby úměrnou *sílou* se projevoval. Líbí se nám, co jest zdravé, svěží, výrazné, jaré; nelíbí se, co jest nežuživé, chabé, bezbarvé. Ale i přílišná síla uráží. Líbí se postavy pěkně rostlé, vzpřímené, výrazné; nelíbí se shrbené, slabé, kolísavé; ale nelíbí se také postavy příliš hřmotné. Urážejí ve stavbě, v plastice, v malbě jak přílišná něžnost, titěrnost, tak i přílišná hmotnost, obhrublost; urážejí barvy příliš chabé, ale i barvy příliš křiklavé. Síla jest uprostřed. Právě to, co se v přírodě nejvíce vyskytuje a pravidelným sluje, skytá dojem rozhodnosti a jistoty. V stavitelství líbí se čára kolmá a vodorovná, neboť vyjadřuje energiicky nosnou sílu; čára šikmá toho postrádá. Líbí se plochy kolnými a vodorovnými aneb i kruhovými — jakožto v sobě uzavřenými — čarami ohraničené, ale nelíbí se tyto čáry o sobě, nýbrž pro předmět, který ohraničují; i nelze vlnitou a haditou čáru Hogarthovu o sobě prohlásiti za nejkrásnější, jak činí Durdík;²⁾ každá čára může přispěti k vytvoření krásna, bylo-li jí na vhodném předměti a vhodným způsobem užito, což jest ovšem úkolem pravého umělce.³⁾

Nutnou složkou uměleckého krásna jest *životnost*.⁴⁾ Na obraze, při skulptuře, v celém chrámě musí býti patrný hyb, neboť duch,

¹⁾ Ranzoni, I. c. 221.

²⁾ Durdík, Všeobecná aesthetika, 165.

³⁾ Kirstein, Entwurf einer Aesthetik der Natur und Kunst, 11.

⁴⁾ Durdík, I. c. 80.

jenž krásu vnímá, jest ve stálém pohybu, což platí i o vnímání smyslovém; může tedy jím úměrným býti a je zajímati jen to, co jest životným, hybným. Strnulý postoj, nehybné skupiny postav, chladné, prázdné stěny nemohou se líbiti. Potřebí však životnost mírniti živlem statickým, neboť přílišná hybnost rozčiluje a rovněž dojem krásna ruší.

Co se má líbiti, musí míti přiměřenou *velikost*. Není krásným ani příliš velký člověk, ani trpaslík. Někdy užívá se v umění zdrobnělin, aby velikost vynikla. Na obrazech a vypuklinách spodobují se s dospělými děti, přidávají se andělé, amoretí. Nejvíce se líbí střední velikost. Vysoké stěny se rozčleňují, aby se výška zmírnila. Někdy arci rozměry přesahují míru, na niž jsme uvykli, i připomínají nám nekonečného Původce zákonnosti, čímž vzniká vznešenost, zvláštní odrůda krásna.¹⁾

Podmínkou krásna jest i *mravní dobro*. Jestli dobrým, po čem toužíme. Toužíme ale po krásnu a to proto, že v něm dokonalost spatřujeme, která nás poutá a blaží. Touha po poznaném náleží vůli, jejíž vlastním předmětem jest dobro. Obojí živel, i dokonalost i dobrota, podmiňují tudíž umělecké krásno. „Krása jest jen pravda a dobrota ve zvláštním vztahu, t. j. pokud rozumnému duchu jasně na ně nazírajícímu jsou pramenem požitku“ — dí dr. Vychodil.²⁾ „Krásno jest jen virtuálně rozdílno od dobrého“, napsal dr. Kadeřávek.³⁾ Sv. Tomáš Akv. dovozuje: „Pulchrum et bonum in subjecto quidem sunt idem: quia super eandem rem fundantur, scilicet super formam: et propter hoc bonum laudatur, ut pulchrum: sed ratione differunt: nam bonum proprie respicit appetitum: est enim bonum, quod omnia appetunt, et ideo habet rationem finis, nam appetitus est quasi quidam motus ad rem. Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam: pulchra enim dicuntur, quae visa placent: unde pulchrum in debita proportionem consistit, quia sensus delectatur in rebus debite proportionatis, sicut in sibi similibus“.⁴⁾ Mravní dobro a krásno úzce souvisejí; mravnost a umění nelze od sebe odloučiti. To bylo a jest přesvědčením všech vážných esthetikův. Dr. Emil Reich, profesor esthetiky při universitě vídeňské, dotvrzuje.⁵⁾ Plato učil, že se musí umění

¹⁾ Dr. P. Vychodil, Poetika, Brno 1897, str. 47.

²⁾ Vychodil, Poetika, 66.

³⁾ Dr. Eug. Kadeřávek, Krasověda a obecná aesthetika, Praha 1910, str. 18, nákl. vlast.

⁴⁾ Sum. theol. 1. q. 5. a. 4. ad 1.

⁵⁾ Reich, Kunst und Moral, eine aesthetische Untersuchung, Vídeň 1901, str. 33. a násl.

mravnosti podříditi; Aristoteles nařizuje, že jest mládež tak řídití, aby byla chráněna všech dvojsmyslností a neslušností, jež skýtá malířství a skulptura, i jest na vrchnosti, aby přihlížela k tomu, by nazírání na neslušné obrazy a výtvary bylo zamezeno, vyjma některé náboženské slavnosti, jichž se beztak jen dospělí účastňují (Pol. VII. 15.); Seneka viní malířství a sochařství, že podporuje rozmařilost a smyslnost; Plutarch požaduje od básnictví, aby mravně vzdělávalo a upozorňuje na nebezpečí, jež v hudbě vězí. Pohanský starověk nepřipouští pochybnosti, že kdekoli umění a morálka narazily, zájmy mravnosti jakožto pro stát a spolužití lidí daleko důležitější jest hájiti. Křesťanství nezná krásna pouze formového. Jemu jest Bůh pravdou, [dobrem a krásou; z něho vyzařuje krása na tvory. „Quamquam sint multa pulchra visibilia, quae minus proprie honesta appellantur, ipsa tamen pulchritudo, ex qua pulchra sunt, quaecunque pulchra sunt, nullo modo est visibilis“ — dí sv. Augustin. Sv. Tomáš Akv. hájí tutéž zásadu. Jej následují všichni křesťanští esthetikové, třeba hájili realism v umění, jako Sigisbert Meier, O. S. B., jenž dí, že scholastické zásady musejí býti východiskem pro každou esthetiku, která na pravdě spočívá.¹⁾ Tomáš ovšem nestotožňuje dobro a krásno, neboť aby dobro bylo krásným, musí se líbiti. Nejen Jungmann pojímá sv. Tomáše v tomto smyslu, an píše, že „krása věcí jest jejich dobrota, pokud tato uzpůsobena jest, aby se na základě jasného poznání stala předmětem požitku“,²⁾ nýbrž i racionalisté, jako K. Ch. Bedřich Krause, tvrdí, že jest krása podobenstvím Božím, které se na věcech konečných jeví, a že jest tvor tím krásnějším, čím více spodobuje se Bohu; nejkrásnějším tvorem jest arcí člověk, poněvadž se Bohu i co do mravnosti spodobiti může, odtud má krásno k mravnosti lidstva přispívati.³⁾ Fichte prohlašuje esthetický smysl za přípravu ke ctnosti;⁴⁾ Schelling sice nepřipouští, aby umění záviselo na mravnosti, ale tvrdí, že oboje rovnoprávně má se uplatňovati: „pravda a krása, dobrota a krása jsou zajedno, a jen harmonicky zladěná mysl — a harmonie jest pravou mravností — vnímání dovede v pravdě poesii a umění“. ⁵⁾ Schellingův žák Vilém Ferd. Solger prohlásil otevřeně: „Umění

¹⁾ Meier, Der Realismus als Prinzip der schönen Künste, Mnichov 1900.

²⁾ Jungmann, Aesthetik, Frýburk 1884, 149.

³⁾ Krause, Vorlesungen über Aesthetik, Drážďany 1882, 88.; System der Aesthetik, Lipsko 1882, 49.; Das Urbild der Menschheit, Drážďany 1811, 361., 363.

⁴⁾ Fichte, System der Sittenlehre, 1798, IV. 354. 355.

⁵⁾ Schelling, Sämtliche Werke, Stuttgart 1859; Philosophie der Kunst, V. 385.

se nevzkřísí, dokud nepronikne poznání, že veškero novější umění na náboženství spočívá, a tudíž v podstatě architekturou a hudbou se projevuje, kdežto malířství a plastika jen vzhledem k těmto uměním významu nabývají“. Týž se vyjádřil též, že bohoslužba není leč sjednocením všech umění úplným.¹⁾ Schleiermacher potírá formalistickou esthetiku Herbartovu, dle níž ethika není leč částí esthetiky, a dokazuje správně, že naopak esthetika částí jest ethiky.²⁾ Tolik prof. Reich o poměru mravnosti k umění. Ranzoni dí, že krásno rozeznává se od dobrého a pravdivého tím, že ve své nejvyšší dokonalosti jest i dobrým i pravdivým.³⁾

Ve chrámě dbáti jest krásy nejdokonalejší, neboť tam vše hlásati má slávu Boží a ke zbožnosti povznášeti; i musí vše býti dobrým a pravdivým. Z toho plyne dvojí požadavek. První jest, že duchovní správce jakožto strážce svatyně mravně povinen jest, zjednati si *umělecký vkus*, aby správně dovedl posouditi, co se do chrámu hodí a co nikoli. Každému člověku jest sice od přirozenosti dáno, aby vnímal pravdu, krásno a dobro, odtud vysvětlují se umělecké výtvary lidové, jimž se zavdy podivujeme; leč tento přirozený vkus duchovnímu správci nedostačí, nýbrž musí si osvojiti vkus pro krásno umělé, jenž nikomu od přirozenosti vštípen není, ale teprve na základě přirozeného vkusu cvičbou se nabývá. Děje se to, jak dí Durdík, nazíráním na umělecká díla — zde díla náboženská — jich uměleckým oceňováním, studiem, přemýšlením, rozbořem uznaných vzorů, porovnáváním a pokusy.⁴⁾ Mužů všestranného vkusu bývá málo; více jest těch, kteří jen v něčem projevují dobrý vkus, a ještě více těch, kteří v oboru krásna uměleckého, zvlášť náboženského, žádného vkusu nemají, nýbrž řídí se běžným míněním a časovými hesly. Duchovní správce rád se poradíž co do výzdoby chrámu s muži, jichž vkus v oboru chrámového umění jest osvědčen. Pražská provinciální synoda z r. 1860 i z r. 1863 doporučuje ustanovení biskupských konservátorů v jednotlivých vikariátech a udává způsob, jak jest se jim vzdělávati; naléhá také na zřízení diecévního musea, aby na starých a nových vzorech církevního umění vzdělával a tříbil se vkus duchovenstva.⁵⁾ Laici, třeba vynikali znalostí dějin umění a

¹⁾ Solger, Vorlesungen über Aesthetik, Berlin 1829, 345; Erwin, II., 141.

²⁾ Friedr. Schleiermachers Sämtliche Werke III. od. VII. 35, Berlin 1842.

³⁾ Ranzoni, I. c. 14.

⁴⁾ Durdík, Všeobecná aesthetika, 67.

⁵⁾ Acta et decreta concilii provinciae pragensis A. D. 1860. tit. V. cap. IX. Syn. dioec. prag. A. D. 1863, cap. XVIII.; srovn. Fr. J. Lehner, Konservátor církevní, Method 1886, 13. — 25.

třeba byli esthéty neb i výtvarnými umělci, postrádávají znalosti liturgických předpisů a často i hlubokého náboženského přesvědčení a cítění, aby mohli ve chrámovém umění býti rádci spolehlivými. Nic nebývá tolik na úkor působivosti chrámového umění na mysl návštěvníků kostela, jako chladné uniformování stavby a výzdoby chrámů z ústředí, jemuž jsou cizími národní a krajové zvláštnosti místa, kde svatyni jest stavěti a vyzdobiti. Dobře podotýká Kirstein: Každý národ má svou národní kulturu, a tou jest zvláštním způsobem podmíněn i jeho umělecký vkus“.¹⁾ Druhým požadavkem jest, aby umělec, jenž povolán jest chrám stavěti neb zdobiti, sám byl uschopněn, náboženské krásno svou obrazotvorností pojeti, procítiti, zkombinovati, stylisovati a zevně příslušnou formou vyjádřiti. Nemá-li umělec hlubokého křesťanského přesvědčení, dovede snad cizí náměty zkombinovati a technicky i oslnivě provésti, ale dílo zůstane chladným a chladně působiti bude na mysl věřících ve chrámě. Nelze tu dovolávati se na př. Lionarda da Vinci, že nebyl právě církevního smýšlení a přece ve své Večeři Páně podal dílo takové náboženské vroucnosti a zvláště co do pohybu rukou takové dramatické živoucnosti, že nebyl dosud dostižen; neboť Lionardo, ač byl fantastické a vášnivé povahy, přece v božství Ježíšovo pevně věřil a tudíž tvořil z vnitřního přesvědčení. Jest proto zdůvodněno usnesení čtvrtého sněmu pražského (act. 10. can. 7.), aby malba posvátných obrazů nežadávala se malířům nehodným: „Valde proficuum est, et venerabiles imagines pingere... non autem bonum, nec omnino proficuum, ab *indignis* hoc in sacris templis fieri... Quisquis ergo post hanc definitionem ad picturae sanctarum imaginum in ecclesiis actionem quoquo modo eos admiserit, si quidem clericus fuerit, proprio gradu periclitetur, si laicus, communione privetur“.

Další složkou krásna jest poměrnost či *souhlas* (proportionalitas). Ad pulchritudinem.. requiritur debita proportio, sive consonantia: krásno vyžaduje náležitou úměrnost či souhlas, napsal sv. Tomáš Akv.²⁾ A na jiném místě: Pulchrum in debita proportionem consistit, quia sensus delectatur in rebus debite proportionatis, sicut in sibi similibus: krásno pozůstává v náležité úměrnosti, neboť smysl libuje si ve věcech náležitě úměrných, jakožto sobě podobných.³⁾ Souhlas (consonantia) vyskytuje se tam, kde skupiny

¹⁾ Kirstein, Entwurf einer Aesthetik der Natur und Kunst, 321.

²⁾ Sum. theol. 1. q. 39. a. 8.

³⁾ Sum. theol. 1. q. 5. a. 4. ad 1.

představ k sobě Inou, poněvadž mají navzájem něco stejného, což převahuje nad různým a protivným, takže v mysli vzniká uvolnění a libý pocit. Je-li stejnost ve velikosti neb mnohosti a různost či protiva v jakosti a směru, slove souhlas *souměrnosti*, symmetrií; je-li naobrat stejná jakost, ale různá jest velikost neb mnohost, povstává *úměrnost*.¹⁾ Kde jsou vzájemné poměry, vyskytují se i úměry. Stvoření úměrno jest Stvořiteli, poněvadž se má k němu jako účinek k příčině; jest úměr mezi potencí a konem; odtud může stvořený rozum býti úměren, aby Boha poznal.²⁾ Zakládá se úměrnost na podobnosti. Je-li někde náležitá podobnost a jí odpovídající úměrnost, nemůže ovšem, jak dí andělský učitel, poznáno býti sensitivně, nýbrž jen intelektivně: apprehensio sensitiva non se extendit ad hoc, quod considerare possit proportionem unius ad alterum; sed hoc est proprium rationis.³⁾ Napsal-li tudíž sv. Tomáš, že smysl libuje si „in rebus debite proportionatis, sicut in sibi similibus“, jest slovem sensus rozuměti uvědomělý cit, spočívající na rozumově-sensitivní činnosti duše lidské. Tato činnost jest sice mnohostranná a rozmanitá, ale při tom přece jednotná; i může myslícímu a cítícímu duchu podobno a úměrno býti a se líbiti jen to, co jest rovněž *rozmanito* ale při tom *jednotno*.

Nelíbí se jednotvárnost, ale nelíbí se také rozmanitost, není-li v ní jednotnosti, ucelenosti. Rozmanitosti nabývá se při výtvorech rozčleněním; leč rozčlenění budiž tak provedeno, aby jednotná idea celek podrobností ovládala, vynikala; podrobnosti pak aby ustupovaly a se podřizovaly. Při tom musí i rozčlenění i jeho splynutí v jednotu býti volno a nenuceno, a nenuceně vyznívati v povšechný *soulad*, v uměleckou harmonii.

Harmonii při díle uměleckém podmiňuje *souměrnost*, symmetrie. Nachází se tam, kde dvě stejné polovice téže velikosti neb mnohosti na dvou stranách v jednotu se pojí. Rozpoltíme-li tělo lidské kolmou osou, povstanou dvě polovice o stejné velikosti a o stejné mnohosti končetin a smyslů, a přece pojí se v jednotu těla. Souměrnosti jest třeba v každém díle uměleckém. Nikoli ovšem souměrnosti tak přesně provedené jako při lidském těle. Umělec musí krásno přirozené přetvořiti, aby nabylo povahy volnosti, nenucenosti, původnosti. Umělec-sochař stará se, aby rukám a nohám postavy po obou stranách různé vykázal polohy, jinak

1) Durdík, Všeobecná aesthetika, 57.

2) Sum. theol. 1. q. 12. a. 1. ad 4.

3) Sum. theol. 2. 2. q. 58. a. 4.

by souměrnost nabyla ráz ztrnulosti, jaký spatřiti lze při sochách egyptských a byzantských. Při architektuře vyvažuje umělec přístavby na jedné straně chrámu přístavbami na straně druhé, ale přece poněkud odlišnými. Malíř umísťuje naproti skupině osob na jedné straně obrazu předměty neb osoby na straně druhé a uprostřed osobu neb předmět (třeba strom), jenž obě strany jednotí.

Není-li možno v uměleckém díle souměrnosti vždy přesně zachovati, *úměrnosti* nesmí umělecké dílo nikdy postrádati, jinak by vpravdě krásným nebylo. Při stejné jakosti, na příklad při stavbě, musejí se předměty různé velikosti neb mnohosti vyrovnávati, jinak by nastal nesoulad a dojem nelibosti. Je-li stavba složena z větších a menších částí, musejí části menší tvořiti jakous základní míru, z níž části větší zdají se býti složeny, jinak by při vládnoucí libovůli dojem krásna se rušil. Skládá-li se budova z částí střední a z částí pobočných, musejí části poboční státi v poměru takovém k části střední, že je tato v rovnováze udržuje; jinak by stavba postrádala úměrnosti a jednoty a působila by na diváka dojmem, jako by se chtěla rozpadnouti. Pěkně to vyjádřil sv. Augustin slovy: Pulchra ideo, quia similes sibi partes sunt et aliqua copulatione ad unam convenientiam rediguntur.¹⁾

Zásadu úměrnosti spatřiti lze ve *zlatém seku* (aurea sectio). Rozumí se jím takové rozdělení čáry neb celku ve dva nerovné díly, že se má celek k většímu úseku jako tento k menšímu. Kdyby se celek rozdělil na dva rovné díly, dělalo by to dojem jednotvárnosti; kdyby se rozdělil na nerovné díly, které by nebyly k sobě v poměru, byla by tu rozmanitost, ale scházela by jednotnost; rozdělí-li se však celek ve dva nerovné díly tak, že se má celek k většímu úseku jako tento k menšímu: $(a+b):a = a:b$, jest tu jakási stejnost a přece rozmanitost. V číslech pro praktickou potřebu možno zlatý sek vyjádřiti poměrem čísel: $8:5 = 5:3$. Přirozený krasocit poučuje nás o jsoucnosti zlatého seku. Titul knihy neklademe ani na první stránce ani na hřbetě do prostředka, ale právě na ono místo, kde prochází zlatý sek; řemeslníci řídí se při rozčlenění oken, dvéří i nábytkových ploch ba i při úpravě oděvu poměrem zlatého seku; jím řídí se i stavitelé při rozčlenování výšky stavby a ozdoby stěn. Jako všude v přírodě s poměry zlatého seku se setkáváme, tak i u všech klassických uměleckých děl pravidlo zlatého seku lze dokázati. Zeising vyšetřil,

¹⁾ S. Augustinus: De vera religione c. 32. n. 59. (Migne, Patrol. lat. 34, 121–172).

jak se projevuje zlatý sek na vyspělém těle lidském. Položme podél celé výšky těla kolmici a rozdělme ji zlatým sekem ve dvě nestejně ale sobě úměrné částky, i prochází zlatý sek pasem či pupkem. Zde jest prostředek těla či ohyb těla (*la taille*). Délka svršku má se k délce spodku jako tento k délce celého těla. Je-li výška postavy 1.000 dílů, bude svršek 382, spodek 618 dlouhý; je-li výška postavy 500 cm, bude svršek 191 cm, spodek 309 cm. Svršek a spodek o sobě možno opět zlatým sekem rozdělit. Na svršku uznáme za místo, jímž sek prochází, bod mezi bradou a krčním důlkem; i rozpadne se svršek ve dvě nerovné části: ve hlavu, jakožto část vrchní, a v trup, jakožto část spodní. Při 1.000 cm výšky celého těla, tedy svršku 382 cm, bude trup 236 cm, hlava 146 cm. Spodek těla rozdělí se zlatým sekem tak, že projde pod kolenem, kde holeň počíná (nejušší část, *taille* nohy); i povstanou dvě části: vrchní od pupku k *taille* nohy, dolní od *taille* nohy až k patě; vrchní větší při 618 cm celého spodku bude obnášeti 382 cm, dolní menší 236 cm. Těchto poměrů musí dbáti sochař i malíř při svých výtvorech, aby byly úměrnými a krásnými. Platnost zákona zlatého seku jde dále: jím rozdělí se hlava, ano i ruce a prsty, takže se tímto způsobem konečně celé tělo rozměří. Esthetikové, jako Riegel, Violet le Duc a jiní, vyšetřili tyto poměry zlatého seku při nejvýznačnějších dílech *klassického* umění a shledali, že až na nepatrné odchylky byly přesně zachovávány.¹⁾

Podmínky krásna, jakými jsou: ideální obsah, přiměřená forma, pravdivost, síla, životnost, přiměřená velikost, dokonalost, mravní dobrota, souměrnost, úměrnost, rozmanitost a přece jednota, nezpůsobí dojem krásna, neprojevují-li se stkvělým a jasným způsobem. I požaduje sv. Tomáš Akv. mimo celistvost (dokonalost), poměrnost (*proportionalitas*) či soulad (*consonantia*) ještě jednu vlastnost, aby dílo krásným se zváti mohlo, totiž *jas* (*claritas*): *Ad pulchrum requiritur . . . claritas, unde quae habent colorem nitidum, pulchra esse dicuntur.*²⁾ I Durdík napsal, že jasnost, zřetelnost k formám náleží, proč se nám něco líbí.³⁾ Leč sv. Tomáš rozuměl jasně nejen zřetelnost, nýbrž i stkvělost (*splendor*), vyniklost, jaká se jeví při něžné, význačné barvě (*nitidum*), která

¹⁾ Zeising, *Neue Lehre von der Proportion des menschl. Körpers*, aus einem bisher unbekannt gebliebenen die ganze Natur und Kunst durchdringenden morphologischen Grundsatz entwickelt. Lipsko 1854. — Durdík, *Všeobecná aesthetika*, 58., 155.

²⁾ Sum. theol. 1. q. 39. a. 8. — ³⁾ Durdík, *Všeobecná aesthetika*, 39.

právě touto vlastností nad jiné barvy se povznáší, nám se líbí, a proto krásnou se zove. Durdík nazývá vlastnost tu význačností.¹⁾ Teprve tato vlastnost tvoří, pojí-li se se souladem, právě krásno. Vidíme ji u Boha jakožto původce vši stkvělosti a všeho souladu; spatřujeme ji u souladných údů lidských; mají-li přirozenou barvu (zdravá líc!); postřehujeme ji v obcování s lidmi, jichž skutky uspořádány jsou dle duchovní stkvělosti rozumu; zoveme to slušným, ozdobným (*decorum*), krásným.²⁾ Jas jest kouzlem, které vdechl Tvůrce věcem přirozeně krásným a které vtiskuje boho-
nadšený umělec svým výtvorům. Na pohled prostinká stavba, socha neb malba jímá naši duši proto, že zřetelně vycifujeme na ní všechny svrchu uvedené podmínky krásna a jakousi stkvělost, kdežto záhadné dílo umělecké pro nezřetelnost chladnými nás zůstavuje.

Krásno a mravní dobro všeobecně uvážené vyskytují se při chrámě v architektuře, v plastice, malbě a ve výtvorech uměleckého průmyslu; i bude o nich jednotlivě pojednati.

2. ARCHITEKTURA.

Zkušenost učí, že co není celistvé a dokonalé jak po stránce fysické tak i po stránce mravní, co není úměrné a souměrné, dostatečně veliké, vynikající a průzračné: neuspokojuje, nýbrž zneklidňuje, nelíbí se, není krásné. Jsou tedy požadavky krásna, svatým Tomášem Akvinským kladené: *integritas* (*perfectio*), *proportio* (*consonantia*), *claritas* (*splendor*),³⁾ požadavky zdravého rozumu lidského a každý opravdový umělec musí k nim přihlížeti. Jestliž úkolem umělce podávati krásnou ideu krásnou formou. Jako jest dokonalá idea věci jen jedna, jest i dokonalá forma její jen jedna. Pravý umělec snaží se tuto pomyslně pojatou dokonalou formu věci také zevně vyjádřiti; jako na př. stavitel napřed formu domu, jejž zbudovati hodlá, v mysli má, a teprv poté na tvar stavby ve skutečnosti pomýšlí: *forma artificialis est similitudo ultimi effectus, in quem fertur intentio artificis; sicut forma artis in mente aedificatoris est forma domus aedificatae principaliter, aedificationis autem per consequens.*⁴⁾ Jest tudíž, jak dí i dr. Miro-

¹⁾ L. c. 79.

²⁾ Sum. theol. 2. 2. q. 145. a. z.

³⁾ Sum. theol. 1. q. 39. a. 8.

⁴⁾ S. Thom. Sum. theol. 3. q. 78. a. 2.

slav Tyrš ve svém spise: „O podmínkách vývoje a zdatu činnosti umělecké“, umění v podstatě a ve své snaze jedno a totéž, jen dle prostředku, jímž se projevuje, jest buď básnictví, užívá-li se k vyjádření formy slova, buď hudba, užívá-li se zvuku, buď umění výtvarné, užívá-li se tvarnosti v prostorové rozloze, a to buď v trojím rozměru: stavitelství a plastika, neb jen v dvojím rozměru: malířství. Sv. Tomáš Akv. nazývá umění tato svobodnými (*artes liberales*), poněvadž při nich uplatňuje se svoboda hloubavého ducha, a různí je od uměleckého řemesla (*artes serviles, mechanicae*), při nichž tělová zručnost při znázorňování krásna, a nikoli vynalezavost, převahuje.¹⁾ Umělci v přesném rozumu vyznají se ve všech odvětvích umění. Lionardo da Vinci a Michel Angelo byli nejen malíři, ale i stavitelé a sochaři, ba i básníci a milovníci hudby. V jisté míře potřebí toho každému výtvarníku. Ale potřebí toho i onomu, jenž k uměleckým dílům podnět dává, a to tím více, čím vznešenější a důležitější jest idea, kterou jest umělci přiměřenou formou vyjádřiti. Nejvznešenějšími ideami k umělecké tvorbě byly vždy idey náboženské. „Náboženství bylo matkou a živitelkou umělecké tvorby“, dí Jos. Braniš.²⁾ Náboženská umělecká tvorba soustřeďuje se ve chrámě a na hřbitově. Není divu, že jeví se nutnou potřebou, aby duchovní správcové jakožto strážcové těchto posvátných míst vyznali se v ethicko-esthetických zásadách, jimiž jest se stavitelům a zdobitelům těchto míst řídit, jinak „cpe se mnohdy do chrámů našich a na hřbitovy naše místo moderního umění lecjaká absurdnost, ba přímo paskvil na umění vůbec“.³⁾

Vůdčí místo mezi výtvarnými uměními zaujímá *architektura*. Co zdárného vykonáno v plastice a v malířství, souviselo s architekturou. Předním uměleckým požadavkem architektury byla v minulosti *účelnost* a jest jím až podnes. Jest to ona první podmínka krásna podle křesťanské filosofie, již Tomáš Akv. *integritas* (celistvost) neb *perfectio* (dokonalost) zove. Dokonalým jest, co svému přirozenému účelu vyhovuje: *ultima perfectio est uniuscuiusque in consecutione finis*.⁴⁾ I moderní výtvarník Ranzoni klade tento požadavek na první místo.⁵⁾

Účelem chrámu bylo vždy, aby byl domem božím. Dle před-

1) Sum. theol. 1. 2. q. 57. a. 3. ad 3.

2) Jos. Braniš, Katechismus dějin umění. V Praze, str. 8.

3) Ed. Šittler, O církevním umění a péči o jeho podmínky, ČKD. 1909, 517.

4) Sum. theol. 1. q. 103. a. 1.

5) Dr. Ranzoni, Das Schöne und die bildenden Künste (Architektur), 116.

stavy božstva a podle stupně vzdělanosti, na poměrech přírodních závislé, mění se způsob, jak jest podle určitých uměleckých pravidel chrámy budovati a zdobiti, což cove se *slohem*. Egypťané, od stálého styku s ostatními národy horstvem, pouští a Nilem uzavření a celým bytím svým na včasném rozvodňování a opadání Nilu závislí, představovali si boha Horu (počasí) jakožto boha přísného; odtud jeho chrám v Luksoru svým zevnějškem spíše ohromuje, než ke vstupu vyzývá. Na mohutné zděné obdelníkové spodině vedou k němu řada sfing, postavy lvů s lidskými hlavami, dva vysoké obelisky, obrovské sochy zakladatelů chrámu a dva pylony (komolé jehlance), uprostřed nichž okřídlené slunce s dvěma hady, symbol boha Hory. Vše: i pevné čtverhranné pilíře s plochým stropem, nádvoří s loubím, i temná, z jednoho kusu kamene vytesaná svatyně boha, i tajemné písmo (hieroglyfy) na pylonech a stěnách, mělo účelem naplňovati posvátnou bázní a třesením. Co jest méně tísnivého, vzato z přírodní ozdoby Nilu: lotosový sloup s kruhovitou patkou, se zúžujícím se dříkem z lotosových lodyh a s hlavicí, již tvoří lotosový květ, ve starších dobách zavinutý, v pozdějších rozvinutý a krycí desku přesahující, dále ploché ornamenty palmové i papyrusové. Vyskytují se egyptsko-dorské sloupy s kruhovitou patkou, se zúženým dříkem a čtverhrannou krycí deskou.

Řecký *sloh dorský* má vůbec se slohem egyptským velkou příbuznost, neboť oba národové svou vážnou, více zasmušilou, ale pevnou povahou velmi jsou si podobni. I u Řeků jest chrám pouze sídlem boha a smrtelníci jen zřídka k němu mají přístup. Oběti konají se před chrámem a lid pohlíží jen ke chrámu jako k olympu božstva. V celle (naos) chrámu postavena jest socha boha, před ní rozkládá se předsíň (pronaos), utvořená řadou sloupů, na nichž spočívá průčelný štít (prostylos), za cellou jest posticum, rovněž sloupořadím utvořené (amfiprostylos), a po stranách jest sloupové loubí, které tvoří jaksi přechod k lidu, vně shromážděnému. Na sloupech spočívá břevnoví, skládající se z architravu, z vlysu a z římsy; strop jest plochý, kassetovaný; střecha nízká, sedlová. Tento všeobecný ráz řecké chrámové architektury doznal individuálních změn v útvaru sloupů, dle nichž rozeznává se sloh dorský, jonský a korintský. Každým z nich projevuje se náboženské a lidové nazírání řeckých kmenův. Dorský sloup jest jednoduchý a pevný. Nemá patky ale jen dřík, jenž se směrem nahoru as o pětinu svého průměru zúžuje a jest rýhován (kannelován)

po délce 16—20 žlábků eliptického průřezu, které se v ostrých hranách stýkají. Dřík končí hlavicí zcela jednoduchou, jež skládá se z talířového náběhu (echinus), pod nímž jest krček tří až pěti vroubků, a pak ze čtverhranné desky, meandrem (klikatou ozdobou) na stranách pomalované. Architrav nemá větších ozdob; konce stropního trámů zakrývaly a římsu podpíraly čtyřhranné pilířky, ozdobené dvěma celými a na krajích dvěma polovičními rýhami (triglyfy), mezi nimiž umístěny byly ozdobnější desky s řezbami (metopy) a dole s několika visícími kapkami: což tvořilo dorský vlys. Nad vlysem byla římsa se žlábkovnicemi šikmo vystupujícími, na níž místy čněly výloky v podobě lvích hlav. Řekové užívali tohoto slohu zvláště při chrámech zasvěcených Jovišovi, Marsu a Herkulovi, poněvadž v něm vážnost a síla se projevovaly.

Jako život lidský má dobu vzrůstu, rozkvětu a úpadku, tak i umění. Dobu rozkvětu výtvarného umění řeckého tvoří *sloh jonský*. Sloup jest štíhlejší, má patku ze čtyřhranného podstavce (plinthus), ze žlábků a z oblounů složenou; dřík jest kannelován 24ti hlubšími žlábků, hlavice je zdobena vejcovkou a perlovou páskou (astragal), a charakterisována silným polštářem, jenž na echinu spočívá a po stranách přes echinus spiralovitě v rýhované kotouče (voluty) se zatáčí. Při slohu jonském vyskytují se polopilíře (pilastry), které se plným sloupům podobají, ale nejsou kannelovány, a kotouče hlavic jsou mnohem menší. Sloh jonský nemá zbytečných ozdob, jest jednoduchý, účelný a přece krásný. Vyvinul se na slunném břehu Malé Asie a upotřebováno ho při chrámových stavbách, bohyním a bohům zasvěcených, které sobě Řek v obzvláštní kráse představoval: jako byly Juno, Diana, Athena (chrám v Priene), Apollo (chrám v Miletu). Jako u Egypťanů, bylo i u Řeků v době slohu dorského a jonského při svatyních vše odměřeno a estheticky uváženo; jejich chrámy, jak dí dr. Graus, působily dojmem nejvyšší přirozené harmonie a rovnováhy, jakožto výrazem čisté pozemské radosti, svátečního klidu nad slunnou, rozveselenou krajinou.¹⁾

Stavívaly se řecké chrámy na místech vyvýšených. Když zavládl v Korintu přepych, odchylovali se architekti od obvyklé pravidelnosti v půdorysu chrámu a v rozčlenění jeho; hlavice sloupů nabývá tvaru kalichového, utvořeného dvěma i více řadami akanťových a třtinových lupenů, které se na konci mírně zahýbají.

¹⁾ Dr. J. Graus, Vom Gebiet der kirchlichen Kunst, ve Štýrském Hradci 1904, 54.

Sloh korintský jest vyvrcholením v ornamentice řecké, ale úpadkem v architektuře. Pokleslo náboženství, pokleslo i výtvarné umění.

Trosek řeckého výtvarného umění zmocňují se Římané. Jsou bojovníci, světovládci. Vše u nich, i náboženství, musí sloužit praktickému životu. Odtud vyniká sice *výtvarné umění římské* konstrukcí, nikoli však komposicí. Jejich stavitelé jsou techniky, nikoli původními umělci. Ethický názor Římana jest epikurejský neb stoický. Zdraví a vše, co zdraví utužuje, zaujímá v jeho životě první místo. Staví si pohodlná obydlí, vodovody a stoky, lázně a divadla. Řecké výtvarné umění je popřednosti chrámové, římské jest profanní. Říman potřebuje pevných, rozsáhlých síní pro svá politická shromáždění, potřebuje hradů pro své césary a k účelům obranným. Od Etrusků, praobyvatelů Italie, naučil se Říman překlenuvati široké prostory. Horstvo skýtá dostatek kamene jakožto stavebního materiálu, nikoli však dřeva. Římský stavitel zatesává kameny neb cihly klínitě (klenáky) a spojuje je mezi dvěma podpornými zdmi v oblouku tak, že spáry směřují k středu oblouku, čímž se volně vznášejí a navzájem v rovnováze udržují: i vzniká *klenba valená*; spojuje dvě valená klenutí napříč tak, že se prostupují a v úhlopříčných hranách v podobě kříže stýkají: i povstává *klenba křížová*; posléze dává klenbě podobu polokoule či bány, uzavře tuto nahoře svorníkem nebo zbuduje na ní ještě k vůli osvětlení válcovitý nádstavek s otvory (lucernu) a zakončuje ji malou bání: *klenba báníovitá* (kopule). Někdy překlenuje se místnost, v polokruhu založená, polobání (conchou).

Aby se klenáky nevyšinovaly, zalívali římští stavitelé klenbu dobrou maltou (cementem, betonem), čímž se jí stálosti dodávalo. Křesťanské umění převzalo toto konstruktivní umění ze stavitelství římského a vybudovalo je ve slohu románském, gotickém a renaissančním k velké dokonalosti. V ostatních částech stavitelského umění byli Římané eklektiky. Z celého světa sváželi umělecké poklady jako kořist do Říma. Cizí umění přetvořovali, aby se jím chlubili. Z dorského sloupu utvořili si *sloup toskánský*, jenž měl patku složenou ze čtverhranného plinthu, z oblounu a pásku; dřík byl zcela hladký; hlavice pozůstávala z obloukovitého krčku, talířového echinu a deskového abaku, zakončeného mírně vlnitou ozdobou (kýma). Leč sloupu tohoto málo se u Římanů užívalo. Teprve renaissance upotřebovala ho častěji v průčelí staveb. Z řeckých živelů vytvořila si nádheru milovná římská architektura sloup nový: na vysokém podstavci (pidestalu) spočívá jonská patka,

dřík je hladký, jen v hořejší části někdy žlábkovaný, hlavice pozůstává z dvou řad akanthových listů, echinus má kotouče (voluty) jonské hlavice do všech čtyř rohů směřující a abakus je vykrojený. Takto složená hlavice římského sloupu sluje obecně *římskou kompositou*. V řecké architektuře je sloup nosičem: v architektuře římské jsou nosičem klenutí a zdi; sloupy a polosloupy se svými kompositami staly se jen ozdobením a oživením stěn, sloužící k jich rozčlenění; což platí i o břevnoví s římsou, zdobeném zavdy zubořezem, perlovou páskou (astragalem), vejcovkou, věncem z listů, květů, ovoce a stuh (festonem), skupinami zbroje (trofejemi) a konsolami na vlysu, k nimž i býčí lebky, a na průčelní straně nástavek, sloupky, polosloupky a sochami rozdělený (attika), se připojovaly. Křesťanství přijalo tuto dekorativní část architektury římské k vytvoření slohu renaissančního, barokového a rokokového. Jen ve chrámech v Římě vyskytují se ještě někde po způsobu chrámů řeckých sloupy vedle zdí jako nosiči. Jinak jest rozdělení chrámu u Římanů totéž jako u Řeků. Cella bývá někdy okrouhlá a sloupovým obklíčena. Římský chrám určen jest jako chrám řecký jen pro božstvo; vnější nádhera má upomínati lid venku obětující na moc a důstojnost božstva, aby s bázní k ní přistupoval.

Pohanskému výtvarnému umění chrámovému scházela opravdovost ideje a účelnost v nazírání na podstatu božství. Odtud ona tajemnost pohanských svatyň s cellou, širokým vrstvám lidovým nedostupnou. I nemohlo chrámové umění pohanské plniti svého úkolu ethicko-esthetického, poněvadž nebylo doceleným (integritas) a průzračným (claritas).

Tu přichází křesťanství. Ježíš Kristus, Bůh a spolu člověk, stýká se s lidem; učedníky své nazývá bratry; Boha Otce zove otcem všech lidí, kteří v něho věří; nikoli na vnější, ale na vnitřní přesvědčení klade váhu; kupčíky vyhání z chrámu jerusalemského, a nazývá jej domem otce nebeského; ustanovuje oběť mše svaté a přikazuje, aby oběť ta, v níž sám se obětuje, konala se vždy na jeho památku. Křesťanství je náboženstvím zvnitřnění, zduchovení. Bohoslužba přenáší se do chrámu a s ní stěhuje se i architektonická výzdoba a úprava chrámová z vnějšku do vnitřku, neboť lid neobětuje více mimo chrám — jak bylo u pohanů a částečně i u židů — ale zúčastňuje se oběti ve chrámě a upravuje vnitřek chrámu, aby byl důstojným příbytkem Božím, jenž sídlí ve svatostánku, i přiměřeným místem, kde by křesťanská

obec zbožně bohoslužbě obcovati mohla. Střediskem *výtvarného křesťanského umění chrámového* stává se *oltář*. Stavitelské roztrídění chrámového prostoru děje se tak, aby věřící lid ve chrámě shromážděný zraky svými postup nejsvětější oběti sledovati mohl. Prvotním místem obětním pronásledovaných křesťanů byly domy soukromé, zvláště paláce římských velmožů, jež se *basiliky* nazývaly. Pozůstávaly z obdélné prostory, řadami sloupů na lodi rozdělené, a z polokruhové tribuny, jež byla polobání překlenuta. Do této polokruhové prostory postaven byl oltář, jednoduchý dřevěný stůl — *τράπεζα ἱερά, τράπεζα μυστική* zvaný —; na tribuně za ním zasedl papež nebo biskup, polokruhem kolem oltáře seděli klerikové a v obdélné prostora shromáždil se lid věřící, jenž ze střední i z postranních lodí na oltář a na obětujícího nerušeně hleděti mohl. Obětující obrácen byl za oltářem tváří k přítomným, ať seděl na tribuně, ať stál u oltáře. Z těchto soukromých obětišť vyvinula se *soukromá křesťanská basilika*, jež podle vlastníka domu byla pojmenována: jako basilika liberianská v Římě a četné basiliky v Africe; i basilika lateránská tak povstala. Z počátku nazývala se upravená takto soukromá obětiště: *dominicum* (*κυριακόν*), *ecclesia*, *conventiculum*; teprve později, a to popředně v severní Africe, slula *basilika* (*ἡ βασιλική*, totiž *βασιλεία*, královský dům). Toť první vývoj křesťanského chrámu soukromého, jenž vznikl přímo z architektury římských paláců.

Podle novějších výzkumů vyvinul se *církevní stavební sloh basilikový* samostatně z polokruhových otevřených cell se třemi apsidami, které křesťané na otevřených hřbitovech budovali, kdež se po rozumu římských zákonů ke smutečným bohoslužbám shromažďovati směli. Hřbitovní kněz, jaký v každé římské farnosti (titulus) ustanoven byl, konal bohoslužbu v celle a lid shromáždil se pod širým nebem před cellou. V době císaře Diokleciána připomíná se čtyřicet takových „cellae cimiteriales“. Když veřejné chrámy, jež si křesťané po milánském ediktu (312) vystavěli, za propuknutí pronásledování byly zavřeny neb zbořeny, byli křesťané podle dekretu císaře Licinia odkázáni opět jen na své hřbitovní celly, a to k veškeré bohoslužbě. I bylo potřebí věřící, kteří před cellou shromážděni byli, před úpalem slunečním a deštěm chrániti, což stalo se přístavbou obdelníkové budovy, napřed jedno- později trojlodní. Nejinak dělo se i na východě, jak Strzygowski dokázal.¹⁾ Při tom býval oltář spojen podzemní

¹⁾ K. M. Kaufmann, Handbuch der christlichen Archaeologie. Paderborn

chodbou s hrobem mučedníků, z čehož povstal obyčej, ostatky mučedníků pod oltářem uchovávat (confessio), neb do oltáře vsazovati.¹⁾

Církev sama si svůj stavební sloh vybudovala, ale při tom pohanským uměním nepohrdla, ale uvedla je ve službu svou, rovněž jako v mravouce od pohanských filosofů přijala, co založeno jsouc v mravním přirozeném zákoně, všem lidem jest společno. Vůdčí ideu při stavbě chrámové byly potřeby liturgické, tedy nábožensko-ethické. Příkladem jest rozdělení křesťanské basiliky, jež pro všechny věky při stavbách chrámových směrodatným zůstalo. Pokud jen nějak bylo možno, vyhledáno *místo vyvýšené*. Basilika sv. Klimenta v Římě vystavěna na úbočí vrchu Coelia. *Směr* dáván od prvopočátku takový, aby obětující kněz pohlížel *k východu*, kdež byl ráj a odkud přišlo vykoupení. Poněvadž až do 5. století kněz obětoval obrácen k lidu, tedy podle nynějšího postavení oltáře vlastně za oltářem, směřovala apsis a celá budova k západu, aby kněz při liturgii pohlížel k východu; teprve až změněno postavení knězovo při oběti mše sv. tím způsobem, že jako vůdce lidu v čele stál, a tudíž k němu zády obrácen byl: dán budově směr k východu.²⁾ Tuto okolnost přehlédli mnozí historikové církevního umění, jako na př. i Graus,³⁾ a dovozovali, že i nejstarší chrámy v Římě orientovány jsou k západu, takže by tradice v této věci nebyla všeobecnou, což jest ovšem mýlné. Úchyly v dobách pozdějších počítati jest na vrub místních poměrů, které pro omezenost místa směr budovy k východu nedovolovaly. Proto nemožno činiti výtky slohu renaissančnímu, jakoby byl necírkevní, poněvadž v době jeho rozkvětu zásady orientace k východu namnoze nedbáno — jak novější i starší kostely ve městech a na venkově dokazují —: nenáleželoť to k renaissančnímu slohu, ale pochodilo z technické nemožnosti neb i z nevědomosti zákazníků a architektův.

Před průčelím starokřesťanské basiliky bylo čtverečné *nádvoří*, loubím obklíčené (*atrium*) a stromovím vysázené, jehož křídlo, které k basilice přiléhalo, (narthex exterior), bylo určeno pro těžké kajícíky. Uprostřed atria byla nádržka s vodou (catharus, *ψάλη*), a vchod do atria z venku měl malý přístřešek

1905, 145—149. Strzygowski, Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte, v Lipsku 1903.

¹⁾ L. c. 179.

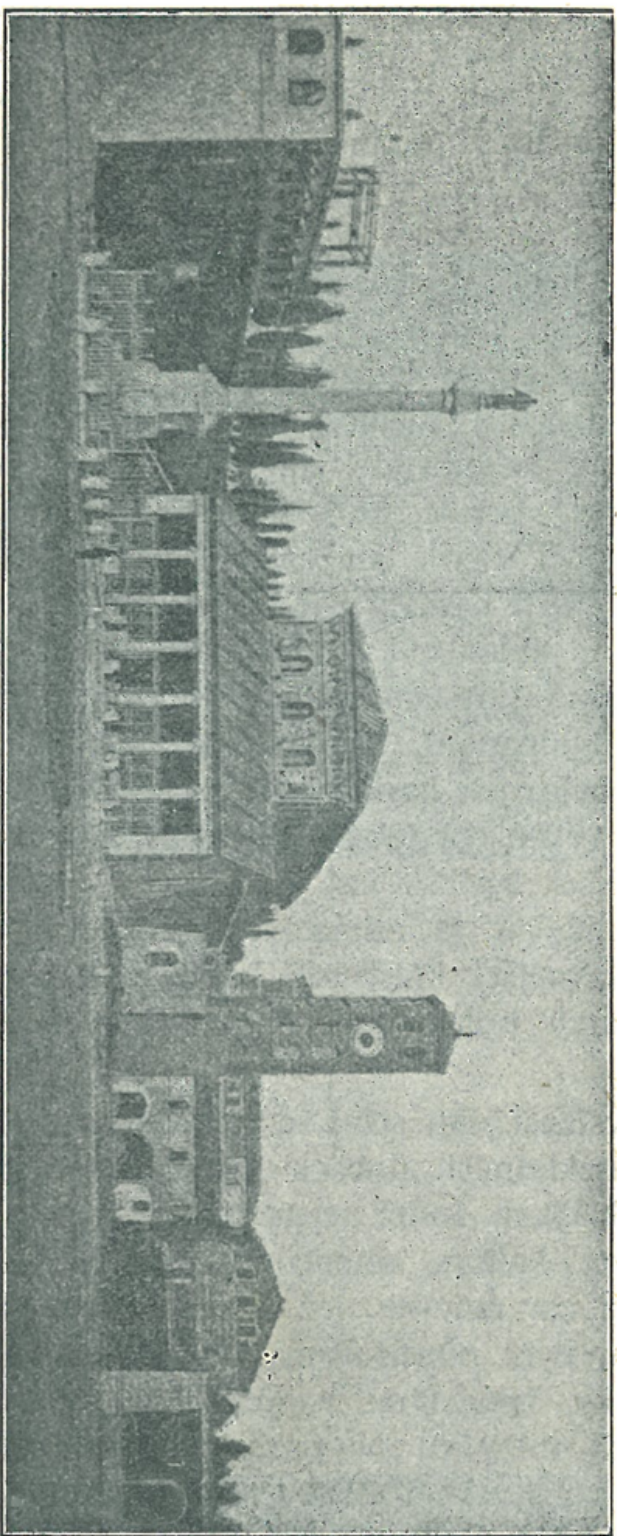
²⁾ Kaufmann, Handbuch der christl. Archaeologie, § 74.

³⁾ Dr. J. Graus, Vom Gebiet der kirchl. Kunst, 139.

(vestibulum), jenž spočíval na dvou neb čtyřech sloupech. Atrium slulo rájem (paradisus). Bylo napodobením atria v chrámu jerusalemském, nikoliv atria v palácích římských. Na východě a v severní Africe vyskytuje se při basilikách zřídka. V době románského slohu povstala z atria pohřebiště; v době gotiky a renaissance zmizelo atrium úplně; jen nádoba se svčcenou vodou ve chrámové předsíni připomíná ještě cantharus, a někde poukazují malebné výjevy z ráje v téže předsíni k obvyklému kdys názvu „paradisus“. Mimo atrium zmizela tokem času i druhá část starokřesťanské basiliky, pronaos či narthex zvaná; kdež prodlévali při bohoslužbě mírní kajícíci; na východě, kdež povstal, vyvinul se pronaos v nádhernou loggii a valně se rozšířil, na západě — jako na příklad při basilice sv. Klimenta v Římě — nahrazen byl předsíní u vchodu do chrámu. Místo pro mírné kajícíky zvané „narthex“ (ferula, hůl), poněvadž nad kajícíky tam shromážděnými bděl klerik, jenž třímal v ruce hůl na znamení své právomoci. *Průčelí* basiliky bylo jednoduché: dvoukřídlový portál končil nahoře obloukem kruhovitým; poněvadž však nadpraží bylo vodorovné, povstalo mezi nadpražím a obloukem polokruhové pole (tympanon), které obrazem bylo vyplňováno. Věží v průčelí nebylo; jen basiliky na Východě měly v průčelí několikapatrové, věžím podobné přístavby, jež účelům obranným sloužily. Vnějšík basiliky jest jednoduchý, prostý; sedlová střecha kryta jest šindelem (scindulae) neb pálenými cihlami (tegulae). Tento prostý vnějšík křesťanské basiliky jest protívou nádhernosti vnějšku chrámů pohanských (viz obr. 3.: Basilika sv. Vavřince v Římě).

Čím křesťanštějším stává se svět, tím více mizí vnější prostota chrámu; v neklidných dobách uchyluje se církevní umění stavitelské do klášterů, kamž nejen kultura římská, ale i vnější nádhery milovná kultura orientální proniká. Jednotvárné plochy vnějších stěn chrámových, jež pouze řadami oken, v polokruhu překlenujících, byly přerušovány, počínají se článkovati lesénami a polosloupky, spojenými nahoře slepými oblouky neb celou řadou malých obloučků: povstává *obloučkový vlys*, kterýž jest charakteristickým příznakem *slohu románského* a vroubíva nejen římsy ale i štít a portály chrámové.¹⁾ I průčelí rozčleňuje se polosloupky a polokruhovými sloupky — archivoltami spojenými —, jež ozdo-

¹⁾ Fr. J. Lehner, Dějiny umění národa českého. V Praze 1903, I. 1. (architektura), 155.



OBR. 3.: BASILIKA SV. VAVŘINCE ZA HRADBAMI V ŘÍMĚ.

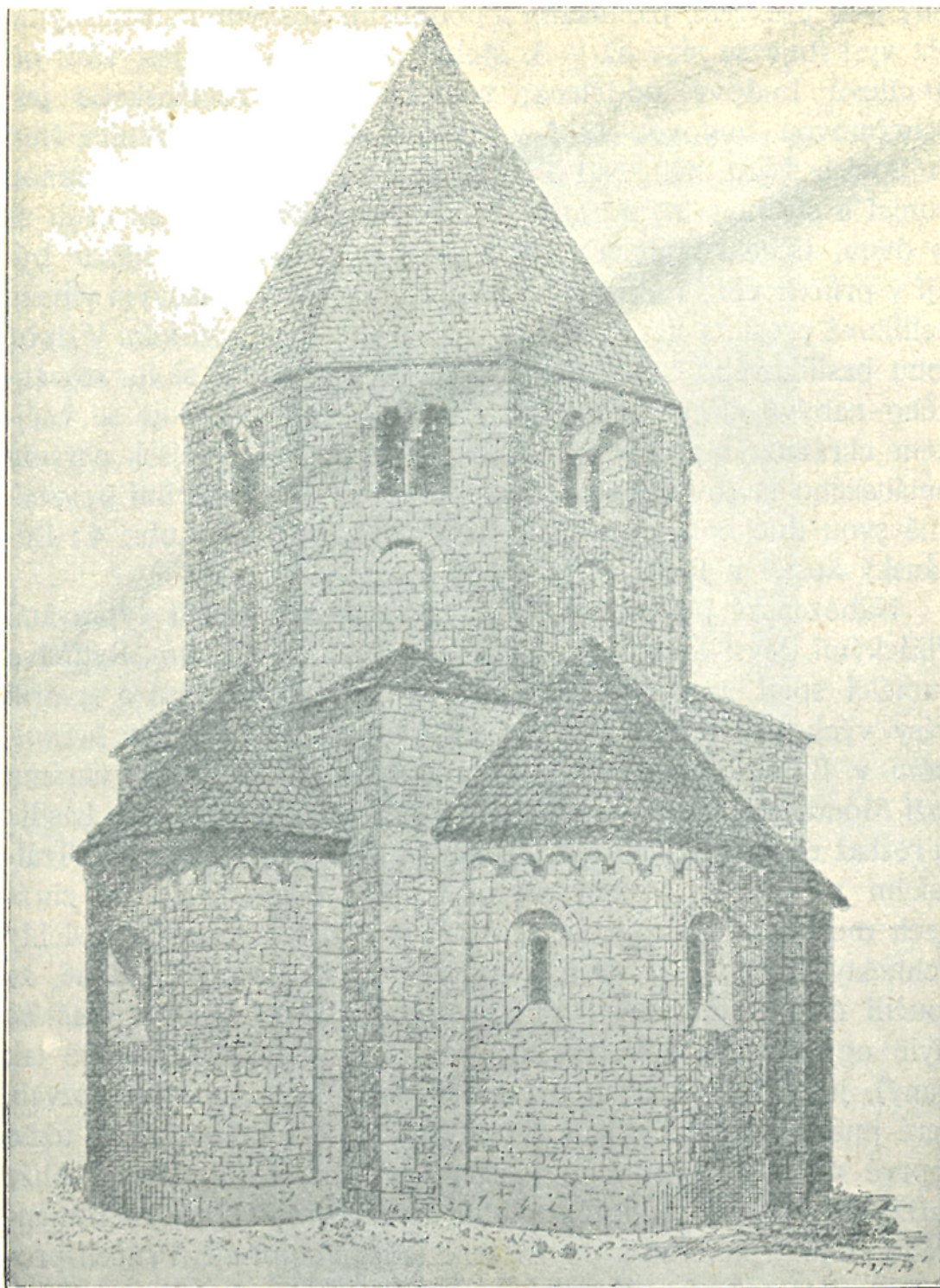
Výtvarné umění chrámové a hřbitovní.

Tiskla „Snaha“ F. Olšovského, Hranice.

beny jsou pletivem, palmetami a podobami lidskými i živočišnými. Věž vyskytuje se sice již v 5. století při basilikách; jest však od chrámové budovy oddělena; v době slohu románského jest s chrámovou budovou buď v průčelí, buď nad křížením, buď po bocích kůru neb nad kůrem spojena. Věž není tu pouhou zvonicí a střílnou, nýbrž má účel ozdobnický. Okna sdružují se po dvou, třech i čtyřech a dělí se štíhlými sloupky; někde bývají v průčelí věže i okna kruhová. Ještě více mizí časovým vlivem basiliková prostota chrámového vnějšku při slohu *gotickém*. V době slohu basilikového bylo se církvi ukrčovati, v době slohu románského nabývá církev moci nad národy; obojí vyjadřuje se vnějškem chrámovým; vnějšek basiliky jest prostý, vnějšek chrámu románského královský, aby představoval církev, jež trůní povznesená svou duchovní mocí nad svými dítkami.¹⁾ (Viz obr. 4.: Románský kostel v Řeznovicích na Moravě.)

Náboženské povznesení vyvrcholuje ve 12. století výpravami křížáckými. Mysl evropského křesťanstva tíhne k výšinám. Rytířstvo i umělci spějí na východ, aby osvobodili svatou zemi a spatřili krásy východu. Vnější nádhera centrálních basilik *slohu byzantského* v Binbirkilisse, v Kestelli a v Nicaei, velkolepost chrámu Boží Moudrosti, vybudovaná pod vlivem centrálních oněch basilik na rozkaz císaře Justiniána maloasijskými staviteli Anthemiem Tralleským a Isidorem Miletským, štíhlost *slohu maurského* při chrámech moslimských, způsobená zvláště hrotitým obloukem: nadchly architektky francouzské, bohatou a vznětlivou fantasií nadané, že sloučili nabyté zkušenosti na vytvoření nového *slohu ogivalního* (style ogival, sloh žeberní, od hrotitého oblouku žeberního tak zvaný), jež Vlaši, kterým byl cizí a barbarský, *gotickým* nazvali, které jméno i Němci přijali. Slohu gotického v celé nádheře užito poprvé při stavbě chrámu kláštera sv. Diviše (St. Denis) blízce Paříže (1144). Při gotickém slohu se skvostnost vnějšku románského chrámu úměrně k povznesené náladě stupňuje. Průčelí prolomeno jest trojným portálem, velkými okny, mohutnou růžicí. Ostění portálu na venek šikmo se rozšiřuje a žlábkuje; ve větších žlábkách umísťují se sošky v několika řadách nad sebou na konsolách a pod baldachýny; kde pod hrotitým obloukem jest vodorovné nadpraží, tam vyplněno jest tympanon kružbou neb vypuklinou. Někde nad portály a okny zřítí jest ozdobné štítky (vimpergy). Věže z tesaného kamene, ozdobené krabolci, pnou se

¹⁾ J. Graus, Vom Gebiet der kirchl. Kunst, 76, 77.



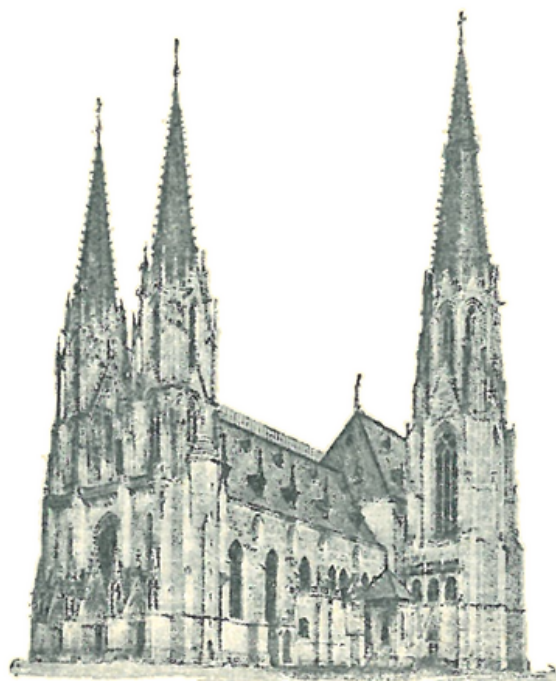
OBR. 4.: ROMÁNSKÝ KOSTEL V ŘEZNOVICÍCH
NA MORAVĚ.

do závratné výše, jako prst k nebi ukazující. Románské lesény a polosloupky na venkovní zdi chrámové vyvíjejí se ve slohu gotickém v opěrné pilíře, které v ústupcích z líce zdi vynikají, tlak klenby přejímajíce, takže bylo možno tenké zdi ohromnými okny prolomiti a celé stavbě oproti těžkým klenbám a tlustým, plným zdím románského slohu dodati lehkosti, štíhlosti, vznosnosti. Vnější opěráky zakončeny jsou na vrcholu kosinou neb sedlovou stříškou se štítkem neb štíhlým hranolem, z něhož vystupuje ozdobný jehlanec (fiála). Na několikalodních chrámech sváděl se zevně tlak klenby vysoké střední lodi opěracími oblouky nad střechami nižších bočních lodí na vnější opěráky, jež nad hlavní zeď krajní poboční lodi vynikaly a konsolami, baldachýny, fiálami s křížovými kytkami končily. Římsa jest slabá, tvoří odkap s hlubokým žlabem, který zakrývá kamenné zábradlí, fiálami zdobené, z něhož chrličí v podobě fantastických oblud dešťovou vodu daleko ode zdi a základů vrhají. V gotice vypjal se křesťanský duch v architektuře nejvýše. Ač nelze upříti, že estheticky zdají se věže střed průčelí mezi sebou umačkávat, že sobě celou budovu chrámovou podřizují, že kameník příliš chlubně své umění na obdiv staví, takže sochař ustupuje, že střecha hlavní lodi někdy v úhlu až urážlivě hrotitěm vzhůru strmí, kdežto krytby postranních lodí sotva nad vodorovnou se povznášejí, aby ohromná okna hlavní lodi co nejvíce dolů sáhati mohla, že vnější opěrací pilíře s opěracími oblouky a se svými ozdobami celou vlastní budovu jakoby sítí kamennou opřádají a všecken architektonický klid vylučují: přece, jak dí Tyrš,¹⁾ shrneme-li v duchu vše, čím gotický dóm na křesťanskou mysl odevšad působil, uznáme, že kámen rukou umělce oživený zde všude dokonale mluví, hlásá, že sloh gotický všechno dotklivě a zřejmě dí, co dřívější slohy křesťanské v nejednom vzhledě přece jenom matně a neúplně vyjádřit dovedly. I nerozpakuje se Tyrš přisvědčiti těm, kteří gotický sloh nad jiné křesťanštější, ba jako sloh křesťanský vůbec velebí, poněvadž v něm emancipace severu od jihu, křesťanství od vlivu pohanského, jest dokonána.²⁾ (Viz obr. 5.: Dómský chrám sv. Václava v Olomouci). Výlučně církevním slohem gotika nebyla. Byla prováděna architekty a cechy laickými, v Římě nikdy se neuplatnila, církev žádný stavební sloh za výlučně církevní neprohlásila.³⁾

¹⁾ Dr. Miroslav Tyrš, O slohu gotickém, v Praze 1881, 32.

²⁾ Tyrš, l. c. 19.

³⁾ Graus, l. c. 87, 88.

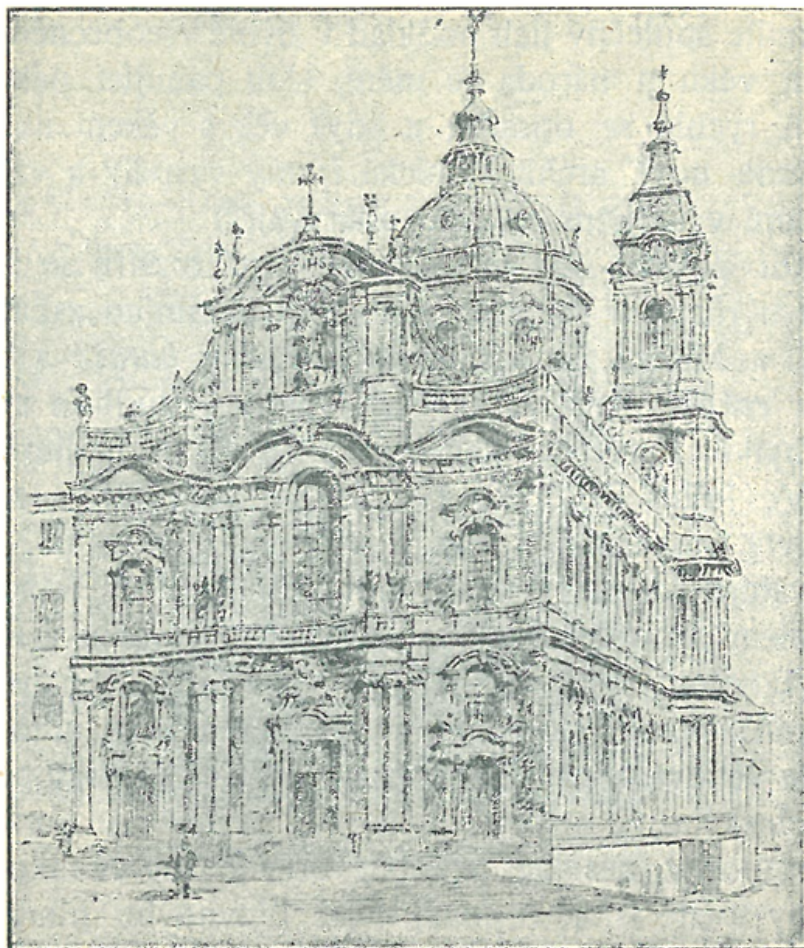


OBR. 5.: DÓMSKÝ CHRÁM SV. VÁCLAVA
V OLOMOUCI.

Gotika vyhovovala náboženskému povznesení a uměleckému cítění své doby, jako každý sloh. Odumřela, když pominul náboženský entusiasmus nezdarem křížáckých výprav a studiem antiky v polovici 15. století, kterýž směr humanismem se zove. „Tvary umělecké — dí Tyrš — pozbývají své životní síly a odumírají, jakmile společný jich podklad v životě všeobecném, v citech a názorech věku a národa se mění, sloh panující pak zde znenáhla, tam rychle se opouští, a když věk s věkem na konec se minul, všude nové architektonické formy vyspěly a vzrostly, jež povrch země v určitém obvodu pokrývají.¹⁾“

V Itálii povstal *sloh renaissanční*, jenž rozšířil se i na sever a nabýval u různých národů svého individuálního zabarvení; vyvrcholil v Michelu Angelu, počal klesati v *baroku* a poklesl či odkvetl v *rokoku*. Své složky bral z antiky. Studium nově objevených zbytků římských staveb, pozornost, jakou jim papežové Mikuláš V., Julius II., Sixtus IV., Lev X. věnovali — nikoli, poněvadž byly pohanskými ale domácimi, národními — stavba chrámu svatopetrského, v tomto slohu Bramantem, Rafaelem, Michelu Angelem provedena stavba jezuitského chrámu v Římě, „del Gesu“, Vignolou (1507—1573) navržená, dílo Vitruviovo „De architectura“: mnoho k rozšíření slohu renaissančního přispěly. Velká péče věnována průčelí chrámovému. Portál obklopují sloupy řádu toskánského, dorského, jonského, zvláště ale korintského a římské komposity, nesouce ozdobné břevnoví. V rokoku oblíbeny jsou sloupy točité (sloh copový). Nad břevnovím pnou se balustrády (zábradlí) a balkony, sestavené z kuželek, ve výklencích stojí sochy, na štítu obelisky a vásy. Římsové se nepravdělně prolamují, vypínají a zatáčejí, jsouc zdobeno festony, rozmanitými živočišnými a rostlinnými ornamenty, škraboškami a dětskými postavami (putti), jež jakoby hrajíce ponášejí stuhy, štítky, tabulky a jiné ozdoby. Ostatní vnější stěny chrámové jsou prosty větších ozdob, jsouce jen pilastry neb lesénami rozčleněny, což působí oproti průčelí dosti chladně. Věž jest pilastry a břevnovím rozdělena na patra, pne se mírně do výše, střecha vybíhá v makovici. Střecha někde prolomena jest bání; okna bývají překlenuta obdélným obloukem, neb polokruhem, někdy jsou eliptická neb nahoře a dole obloukem ohraničená. V renaissanci a v baroku jsou tvary ozdob velkorysé, v rokoku mění se v drobnou rozvilinu a kudrlinky. (Viz obr. 6.: Chrám sv. Mikuláše na Malé Straně v Praze).

¹⁾ Tyrš, O slohu gotickém, 33.



OBR. 6.: CHRÁM SV. MIKULÁŠE NA MALÉ STRANĚ
V PRAZE.

Vnějšek chrámu má úkolem mluvou lidu srozumitelnou upozorňovati kolemjdoucí, že jest tuto dům Boží, vyzývati ke vstupu, ale také církev reprezentovati na venek nejen u příslušníků, ale i u jinověrců, kteří dovnitř nevstupují. Církevní architektura činila to svými slohy v různých dobách časových forem, jež se vyžily v dobách příštích, aby jiným formám ustoupily. Po stránce ethické nelze k nim přikládati měřítko nynější, ale nutno je hodnotiti podle tehdejší náboženské osvětové a umělecké výše. Poněkud odchylně nazíráti jest na architekturu *vnitřku chrámového*. Zde jest něco, co založeno jest na nezměnitelných ethicko-věroučných zásadách, a opět něco, co připouští změnu formovou podle stavu umění v té které době. Nezměnitelná jest zásada, že oltáři náleží ve chrámě místo zvláštní, přednostní, od ostatního prostoru chrámového oddělené, a že kleru náleží místo k oltáři nejbližší, od laiků oddělené. Toť značí roztrídění prostoru chrámového na kůr či *presbytář*, určený pro oltář a klerus, a na *chrámovou loď*, určenou pro věřící lid. S touto zásadou úzce souvisí účelnost presbytáře a lodi ethicko-liturgická. Oltář a presbytář musejí býti zbudovány tak, aby vyhovovaly důstojnosti bohopocty a bohoslužby; loď vyžaduje takové architektonické úpravy, aby veškeren věřící lid shromážděný nerušeně svatým tajemstvím obcovati a naslouchání slova Božího přiúčastniti se mohl.

Vnitřek starokřesťanské basiliky základním zásadám křesťanské bohopocty a bohoslužby plně vyhovoval. Živá víra a výchovný účel oproti názorům pohanským byl vůdčí ideou architektů. *Jediný* oltář ve chrámě umístěn jest v polokruhovém *apsidě*, polobání zklenuté. Z počátku jest ze dřeva, později výlučně z kamene zhotoven. Má podobu prostého stolu; od dob Konstantina Velikého pne se nad ním svatostánek v podobě baldachýnu na čtyřech sloupcích ze dřeva, z kamene neb z kovu, uprostřed nichž visí s bohatě ozdobené stříšky nádobka s Nejsvětějším v podobě holubice (columbarium). Mezi sloupky rozepnuty jsou záclony (tetravela) a zakrývají tak oltář, jenž se ciboriovým (κιβώριον) zove. Středem oltáře jest *stůl (mensa)*. Tři schodky, na nichž jest mensa vyvýšena, povznášejí zrak vzhůru; baldachýn poukazuje na důstojnost místa, nad nímž se pne, i dává pohledu směr dolů, takže oko na mense jakožto na středu a na místě nejdůležitějším spočine. Oltářní kmen (stipes) jest jen podporou mensy; i nesměl a nesmí svou formou a výzdobou zrak od mensy odváděti. Jen mensu maže biskup při svěcení olejem a křížmem;

jen mensu zdraví slovy „pax tibi!“; jen mensu líbá kněz tolikráte při oběti nejsvětější. Ciboriový oltář starokřesťanské basiliky dobře tuto ústřední důležitost mensy vystihl. Nebyl postaven do výklenkového zakončení presbytáře, nýbrž před něj; nebyl postaven ku zábradlí (cancelli), jež dělí presbytář od lodi, ale uprostřed mezi vyústěním apsidy a zábradlím, mezi místem, jež určeno bylo pro klerus a mezi místem, jež určeno bylo pro věřící lid, aby zraky všech při bohoslužbě i mimo ni spočinuly na oltáři a při oltáři na mense jakožto místě nejposvátnějším. Nad mensou vznášela se v polobáni mosaiková výzdoba, představující Spasitele mezi apoštoly, nebo Beránka Božího uprostřed dvanácte jehňátek, jež z Betléma a z Jerusáléma zdála se přicházeti.

Tak vytvořil si ethicko-estetický smysl prvokřesťanů nejjednodušší a nejkrásnější tvar oltáře. Všechny požadavky krásna jsou v něm sloučeny. Jest tu účelnost, opravdivost, ethická hodnota, jednotnost v podstatě, rozmanitost v částech (integritas, perfectio); jest tu úměrnost a souměrnost oltáře k presbytáři i lodi jakož i částí oltáře k mense (proportionalitas, consonantia); jest tu dostatečná význačnost, vyniklost oproti ostatním předmětům ve chrámě, jak co do velikosti, tak i co do umístění a ozdobnosti; jest tu i průzračnost, srozumitelnost (splendor, claritas).

Nedivno tudíž, že tento tvar oltáře v době slohu románského, gotického, ba i renaissančního a barokového zavdy byl zachován; ovšem byly části případně dle slohu pozměněny a kolumbarium pevným svatostánkem nahrazeno. Leč bylo to jen výjimečně. Architektonická snaha vzrůstnosti klenby a stěn přivodila zvyk posunouti oltář k zadní stěně apsidy a za oltářem vystavěti ozdobnou stěnu (retable). Když množil se počet kněžstva, bylo nutno více oltářů ve chrámě postaviti; i opřeny tyto vedlejší či poboční oltáře o stěny chrámu, a to buď v presbytáři, buď v lodi, a ozdobné nadoltáří splývalo se stěnou, o niž mensa v zadu byla opřena, kdežto přední část mensy na sloupkách spočívala. Jest zřejmo, že tím význačnost mensy nemálo utrpěla, an pohled kolmým směrem vzhůru se nesl a baldachýnem, jenž scházel, k mense poután nebyl. Také proportionalita nemálo byla porušena, poněvadž tím stěny na estetické význačnosti v celkovém dojmu na úkor oltáře mnoho získávaly. Kde nadoltáří zdálo se z mensy vyrůstati, uplatňovala se mensa ještě dostatečně; kde ale — jako při baroku — vzhůru pnoucí se architektura, postavami svatých, velkými oltářními obrazy, římsami, andílky, vásami zdobená,

celou pozornost k sobě poutala, tam ztrácela se mensa jako něco méně důležitého, podružného. Což bylo arci poblouzením.¹⁾

Církev toho neschvalovala; naopak o žádném posvátném předmětě tolik předpisů nevydala, jako o mense. Shrnuty jsou v novém zákoníku jejím (Codex juris canonici) v can. 1198, kdež se dí, že při oltáři nehybném kamenná mensa celý kmen přikrýváti a s ním přiměřeně souviseti musí; že kmen má býti z kamene, aneb — je-li z cihel — alespoň čtyři sloupky, jež mensu nesou, z kamene býti musejí. Jen takový oltář může býti konsekrován; mimo to musí celá mensa býti z jednoho kusu kamene (dekret posv. kongr. obřadů ze dne 20. břez. 1891), má-li se jí konsekrace dostati. Oltář bývá exsekrován: oddělí-li se mensa od kmene oltářního; byla-li mensa značně puknutím neb zlomením poškozena, neb událo-li se puknutí na místě pomazání; byly-li z mensy neb z oltáře odstraněny ostatky svatých mučedníků, aneb bylo-li víko ostatky uzavírající odstraněno neb těžce poškozeno; lehkým poškozením oltář se neexekruje (can. 1200). Prohlubinku pro ostatky umístiti jest uprostřed mensy svrchu aneb i v kmeni oltářním, jak dí Pontificale romanum, v předu neb ze zadu (a parte anteriori aut posteriori), kterýž poslední obyčej v krajinách našich se neujal. Rozměry nádoby s ostatky různé jsou dle diecézí: v diecési mnichovské délka 7 cm, šířka a výška 6 cm; v diecési olomoucké délka a šířka 6 cm, výška 4—4½ cm. Rozměry mensy udává Kuhn co do délky 270—350 cm, to arci při hlavním oltáři; (při vedlejších oltářích dostačí alespoň 210 cm); co do šířky 60—70 cm; povýšenost nad vrchní stupeň 95 až 110 cm.²⁾ Tloušťka mensy dostačí 12—15 cm. Délku přenosné mensy (portatile) udal již sv. Karel Boromejský na 44 cm, šířku na 29 cm.³⁾ Na znamení úcty, jaká mense přísluší, předpisuje missál, že oltář třemi plachtami přikryti jest, z nichž alespoň svrchní delší až k zemi sahati má (Num. XX.); pražská synoda z r. 1860 (tit. V. cap. 4.) předpisuje, že plachty mají býti lněné, a biskupský ceremoniál podotýká, že i přední stranu oltáře zdobiti jest rouchem (pallium), které však připevňovati jest k mense stuhami zlatými neb hedvábnými, nikoli však lištěmi dřevěnými; jistě proto, poněvadž církev orámování posvátné mensy dřevem

¹⁾ Otto Drinkwelder, Die Mensa im Altarbau (Linzer Theol. prakt. Quartal-Schrift 1909, 74—84.).

²⁾ Dr. Alb. Kuhn, O. S. B., Die Kirche, ihr Bau, ihre Ausstattung, ihre Restauration, Einsiedeln 1916, 85.

³⁾ Acta Mediolanensia, 572. Caerem. Episc. lib. I. c. XII. n. 11.

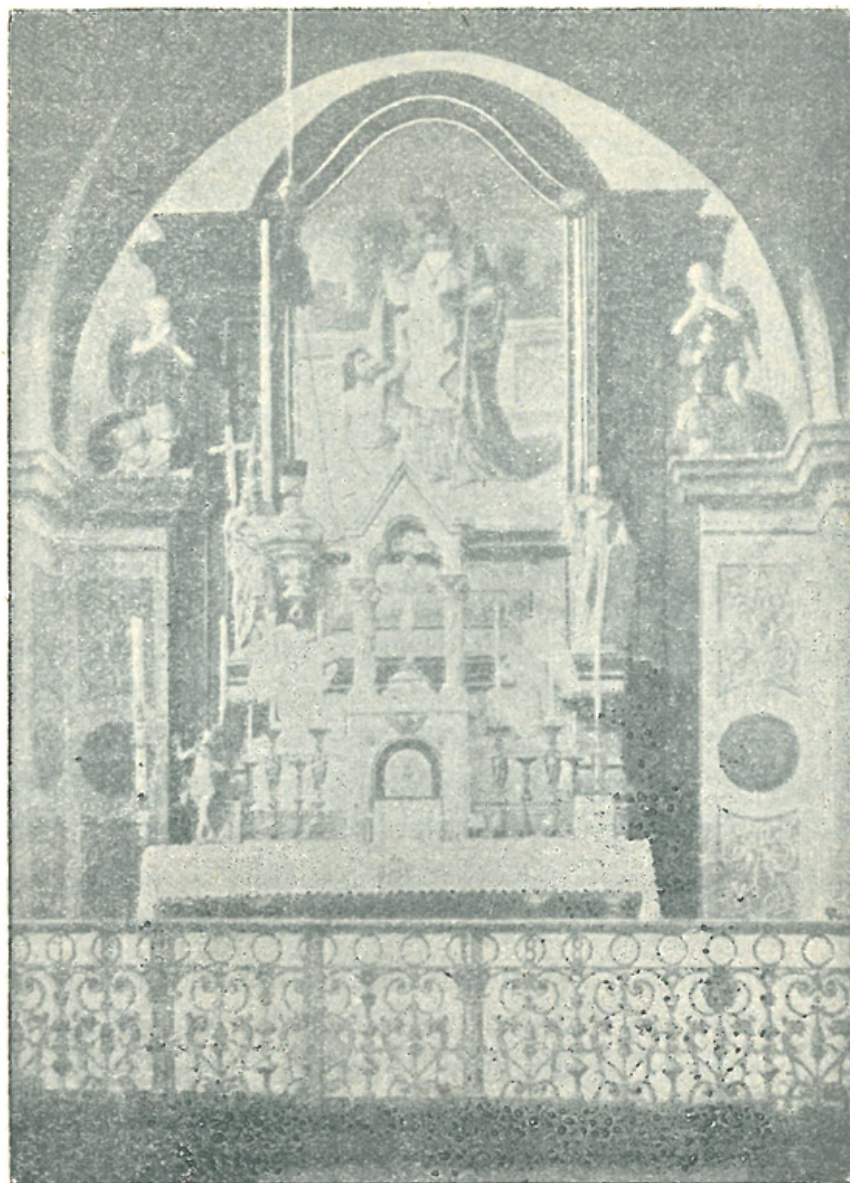
za nedůstojné pokládá. Čestnost oltáře hájí synoda pražská i tím, že přesně ukládá, aby k oltáři vedly tři stupně, při větších chrámech pět stupňů, jak bylo v starokřesťanské basilice; stupeň, jímž jest presbytář nad loď vyvýšen, nelze v to počítati.¹⁾ Při stupních těch dostačí hloubka 35 cm, výška 14—17 cm. Dr. Swoboda doporučí pro dómské chrámy, aby do kmene hlavního oltáře, má-li tvar tumula, vložen byl sarkofág s ostatky, a aby okénkem (fenestella) sarkofág byl viditelný.²⁾ Dr. Kuhn tento zvyk, jenž živě připomíná, že se v prvotní církvi oběť mše sv. nad hroby mučedníků konala, schvaluje; ale odsuzuje, že v mnohých klášterních a jiných chrámech do oltářních kmenů za sklo vkládají se voskové loutky svatých, různě oděné, v. jichž hlavě neb na jiném místě těla uchovává se malý ostatek; jest to nedůstojné a nehistorické, neboť těla svatých zůstávala — i když pod oltářem průchod k jich hrobům vedl — ve hrobech svých skryta a každý se ostýchal jejich záhrobní klid rušiti.³⁾ (Viz obr. 7.: Hlavní oltář v Dalečíně u Jihlavy na Mor.)

Vedle oltářní mensy zaujímá ústřední místo ve chrámě *svatostánek*, jenž bývá s mensou úzce spojený; i jest jej vždy tak postavití a upravití, aby zdál se z mensy vyrůstatí. Při ciboriovém oltáři vznášela se nádobka s Eucharistií nad mensou, jakoby hostie — forma nádobky — z povrchu mensy nebeský chléb byla uchopila, vzlétla, a věřícímu lidu zahalený ukazovala. Vyznačeno tím již v prvních dobách křesťanských, že sice schránka pro Eucharistii důležitým a úctyhodným předmětem ve chrámě jest, ale že mense přednost náleží. V Německu uchovávána Eucharistie od 14.—16. století ve zvláštním výklenku (armarium), jenž na evangelní straně hlavního oltáře neb na vítězném oblouku se nacházel a architektonicky zvlášť ve slohu gotickém překrásně vyzdoben byl. Tato armaria, na př. v Norimberce v kostele sv. Sebaldy, sv. Vavřince, dosud se zachovala. Snad byla pohnutkou k jich zřízení snaha, neubíratí oltářní mense na její důstojnosti. Leč nelze naobrat upříti, že uchovávání Nejsvětější Svátosti mimo oltář zatemňuje představu Eucharistie jakožto oběti; odtud posv. kongregace obřadů dekretem ze dne 21. srpna 1863 zakázala, aby Nejsvětější jinde uchováváno bylo leč ve svatostánku, umístěném

¹⁾ Josef Vajs, *Umění Církvi sloužící* (Method 1895, str. 30).

²⁾ Dr. Heinrich Swoboda, *Probleme und Anregungen für kirchl. Kunst*, ve Vídni 1901, 16.

³⁾ Dr. Kuhn, *Die Kirche, ihr Bau, ihre Ausstattung*, 73.



OBR. 7.: HLAVNÍ OLTÁŘ VE FARNÍM CHRÁMU
V DALEČÍNĚ U JIHLAVY NA MORAVĚ.

uprostřed oltáře.¹⁾ Po stránce ethické a esthetické nesmí se svatostánek vůči nadoltářní architektuře ztráceti; po stránce praktické musí býti dosti prostranný a vyvýšený, aby se v něm ciborium a ostensorium uchovávali a Nejsvětější k veřejnému uctívání vystavovati mohla. Kuhn míní, že by jako oltářní mensa i svatostánek z drahocenného materiálu měl býti zhotoven; totiž z mramoru neb z kovu. Jest nedůstojno, když přední strana oltáře a svatostánku jest ozdobná, ale zadní neúhledná, neesthetická, ba slouží-li vyhloubené místo pod mensou na zadní straně za skladiště různých potřeb a odpadků.²⁾ Heckner žádá, aby svatostánek z mramoru neb z kovu měl dvířka kovová, pozlacená neb posříbřená, ovšem nějakým symbolem Nejsvětější Svátosti ozdobená; přední část a strany aby byly rozčleněny sloupky, polosloupky, žlábký a oblounky a jinými ornamenty; nad svatostánkem rozepnouti jest baldachýn, aby při vystavení Nejsvětějšího místo výstavní mělo podobu trůnu, jak biskupské caeremoniale (lib. I., cap. XII., n. 13) předpisuje; při oltáři ciboriovém tento baldachýn odpadá. Vnitřek mramorového neb kovového svatostánku vyložití jest dřevem (lipovým) — poněvadž se takovéto svatostánky potíhvají — a bílou hedbávnou látkou potáhnouti. Ač Raible (*Der Tabernakel einst und jetzt*, ve Frýburce 1908) připouští, že vynálezce točitého svatostánku hloupým nebyl, přece i on i Heckner i Kuhn nedoporučejí této formy, poněvadž náboženský a esthetický jemnocit uráží, ideji uzavřené schránky odporuje, a při nepřiléhavosti dřevěného válce a jeho roztažitosti a vysychavosti dle počasí snadno se zadrhuje a znečištění prachem, pavouky a mouchami připouští.³⁾ Nad svatostánkem bylo by umístiti expositorium, výklenek ku výstavě Sanktissima, v němž by mimo dobu výstavy stál oltářní kříž, který by před expozicí ostensoria předsunutím upevněné po straně záclony stal se neviditelným. Bývá ovšem ku zastření neb sejmutí kříže potřebí vždy vysokého stoupátka, poněvadž při vyvýšení svatostánku nad mensu mimo trnož (20—25 cm) pro ciborium a ostensorium společně 60 cm, tedy celkem 80—85 cm (šířka a hloubka 45 cm), a při vzdálenosti kraje menšy od trnože svatostánku — jež se stoličkou pro svícny (10—12½ cm vysokými) v rovné čáře probíhati má — alespoň 59 cm (pro rozpro-

¹⁾ Mair, *Die neuesten kirchl. Erlässe über die liturgische Behandlung des Allerheiligsten*, v Řezně 1864, 104.

²⁾ Kuhn, *Die Kirche, ihr Bau, ihre Ausstattung*, 81.

³⁾ Georg Heckner, *Prakt. Handbuch der kirchl. Baukunst*, ve Frýsinkách 1897, § 89.

stření korporalia): nemohl by celebrující bez vystupování ostensorium do expositoria postavit, což působívá neesteticky a také zavdy s nebezpečím pro zdraví bývá spojeno. Proto radí Swoboda, aby se velká hostie pro exposici v malé schránce (custodia) uchovávala a ostensorium pro každou exposici na oltář přinášelo, neboť tak bylo by možno výšku svatostánku snížit a vyvarovati se častých vloupání svatokrádežníků, kteří po zlatě a drahokamech na ostensoriu pasou.¹⁾ Sestrojiti vhodný svatostánek a upravití ladně a souměrně nad- a zaoltář tak, aby hodnota mensy a svatostánku vystupovala a všechny části k těmto dvěma bodům čelily, jest uměním. I neměly by návrhy na oltář svěřovány býti sochařům, kameníkům neb jiným řemeslníkům, nýbrž dovedným architektům; zvláště když i pražská synoda z r. 1860 představené chrámů napomíná, aby při stavbě neb opravě oltářů k tomu se přihlíželo, by stavebnímu slohu celé chrámové budovy byly úměrny (§ 19). Nejlepším rozřešením bylo by vrátiti se k starokřesťanským oltářům ciboriovým a přizpůsobiti je novějším chrámovým slohům, jak stalo se v chrámě Emauzském, v chrámě sv. Cyrilla a Metoděje v Karlíně, sv. Václava na Smíchově a jinde.

Pražská synoda z r. 1355 nařídila, aby ve farních chrámech, které nejsou konventuálními, jen *tři oltáře* byly zachovány a stavěny, poněvadž plně dostačují, ostatní aby byly odstraněny.²⁾ Nařízení bylo nutno, jelikož se počet oltářů množil. Každé bratrstvo, každý cech chtěl míti ve chrámě svůj oltář. Také nadace se množily. V starokřesťanské basilice byl — jak uvedeno — jen *jeden* oltář. Sv. Ignác připomíná ve svém listě ad Magnesios, že jako jest jedno tělo Pána našeho Ježíše Krista, jako jest jeden kalich jeho krve, jako jest jeden biskup: tak jest jen jeden oltář. Papež Melchiades naporučil, aby jen biskup celebroid a aby konsekrovaný posvátný chléb jednotlivým chrámům rozdán byl. Když množil se počet kněžstva a počet věřících, bylo třeba více oltářů, aby oběť nejsvětější častěji konána a sv. přijímání věřícím udělováno býti mohlo. Jako byly *basiliky trojlodní*, aby mužové a ženy odděleně mši sv. obcovati mohli: tak byly i *románské* chrámy troj- a pětিলodní, a každá loď končívala apsidou, v níž oltář byl postaven, takže všechny oltáře k východu byly orientovány. Při křižáckých výpravách poznal západ průvody, jež se v Jerusalemě konaly; i nařídil sněm lateránský (1215), aby alespoň každý měsíc

¹⁾ Dr. Heinr. Swoboda, Probleme und Anregungen für kirchl. Kunst, 13.

²⁾ Viz Graus, Vom Gebiet der kirchl. Kunst, 7.

konal se odděleně průvod mužů a žen na osvobození sv. země. Napřed pořádány průvody ty kol chrámu; později stala se tato okolnost vítanou příležitostí, aby stavitelé i na západě uplatnili *centrální sloh* byzantský a spojili jej s podélnými chrámovými stavbami tím způsobem, že se postranní lodě prodloužily a tvořily *ochoz* kolem apsidy hlavní lodi, kdež oltáře postaveny a zařazeny do bohaté architektonické výzdoby arkád, polokruhových výklenků — křížovou klenbou utvořených, — sloupů a sloupků s krychlovými hlavicemi, aneb pilířů oblouny a žlábků článkovaných a kuličkami jakož i fantastickými nestvůrami a rostlinnými rozvilinami posázených. Basilika s rovným dřevěným neb se šikmým krovovým a v obojím případě kasettovaným stropem ozdobné centrální stavby nepřipouštěla. Sledovalať basilika účel liturgický: jednotný směr celé shromážděné obce k oltáři; centrální stavba sleduje více účel estetický: seskupení stavebních mass paprskovitě k jednomu bodu, což nutně vyžaduje báňovitého překlenutí tohoto bodu. I ujal se v církevní stavitelské tradici na západě centrální sloh jen při *baptisteriích*, kde bylo možno nádrž (piscina, fons baptismalis) uprostřed umístiti, při *náhrobních kaplích* (memoriae dle antického vzoru: Caecilia Metella, hrob Hadriánův v Římě), při *stavbách na počest některého světce*, při *soukromých oratoriích* a *při kaplích*. Stavitelství východní, na př. rotunda Božího hrobu v Jerusalemě, chrám Boží Moudrosti v Cařihradě, nemálo tu působily.¹⁾ Církevní tradici nijak však nevadilo připojit ochozovou centrální stavbu k podélné formě románského chrámu a seskupiti v kruhu poboční oltáře kol oltáře hlavního. *Sloh gotický* přebral centrální ochoz od slohu románského a vybudoval v něm věnec kaplí pro oltáře vedlejší. Leč pokročil dále. Již basilika vykazovala někde (na př. basilika sv. Petra a Pavla v Římě) příční loď (transept); sloh románský příční loď všude uplatnil; ba někde, kde proti kůru na východě vystavěn byl kůr s apsidou a oltářem i na západě, umístěna i tam loď příční. Obě příční lodě bývaly jednoduchými. Teprve gotika vytvořila příční loď, sestávající ze tří lodí s šesti pobočními apsidami a oltáři. Kolínský dóm má podélnou loď o pěti podlodích a příčnou loď o třech podlodích; takže má mimo hlavní oltář jedenáct oltářů pobočních. Zde vytvořeno co do krásy prostorové, co do konstruktivní velkoleposti vzhůru pnoucích se pilířů a z nich vyrůstající sítě žeber,

¹⁾ Srovn. Graus, „Die kirchl. Bautradition hinsichtlich der Zentralbauten“ ve spise „Vom Gebiet der kirchl. Kunst“, 14–48.

jež zahroceny do závratné výše nesou klenbu, co do architektonické ornamentiky stěn a oken i oltářů slohově dílo nejdokonalější, takže člověk při pohledu na vše to v pravdě nepatrným se tuší před velebností Toho, jenž zde sídlí a jenž duchu lidskému takový vzlet propůjčil. Nicméně nemohou se v takové budově oltáře bohoslužebně uplatnit tak, jak jim to liturgicky náleží. Zásadou správné církevní architektury bylo vždy, aby vnitřek chrámu tak byl upraven, by všichni věřící bez překážky k hlavnímu i k pobočným oltářům viděli. Vždyť oběť mše sv. jest středem bohoslužby a sledování kněze obětujícího zrakem jest z nejprvnějších podmínek blahonosné účasti. Basilika tomu plně vyhovovala. Ale má tomu vyhovovati i každá chrámová stavba novověká. Prof. Josef Braniš dí: „Úkolem stavitele křesťanského chrámu bylo a podnes jest provésti uzavřenou stavbu pro veliké shromáždění, jehož pozornost má býti obrácena *k jedinému vynikajícímu místu*, při čemž prostor musí býti přiměřeně rozčleněn dle rozdílů shromáždění obce. K tomuto technickému úkolu přistupuje ještě úloha ideální, dle níž shromáždění věřící mají býti duchovně povzneseni a připraveni *k nejsvětější oběti*, která se přináší, a které celé stavení úpravou svou má býti důstojno“.¹⁾ Ještě určitěji vyslovil se nejlepší katolický historik umění a profesor esthetiky dr. Albert Kuhn: „Die Neubauten haben vor allem dem praktischen Bedürfnis zu genügen; dieses fordert für den gemeinsamen, einheitlichen Gottesdienst große einheitliche Zentralräume, die jedem Kirchenbesucher *freie, ungehemmte Aussicht auf den Altar* und die Kanzel gestatten.“ Dle tohoto jistě moderního katolického esthetika rozřešili problém nejlépe světci Kajetan, Ignác z Loyoly, Filip Neri svými barokovými chrámy. Zde jest v lodi velký prostor, jenž připouští volný pohled na oltář a na kazatelnu; zde jest dostatečného osvětlení, jakého žádá nynější návštěvník kostela, jenž chce modlit se z knížky a zpívati; zde bání a valené klenutí, jež poskytují dosti místa pro štukaturu a malířskou výzdobu, jaké si přeje moderní člověk a jaká jeho vkusu vyhovuje. I ti stavitelé, kteří budují dle vzoru románské neb gotické basiliky, zúžují postranní lodě jen na úzké poboční chodby, aby prostřední široká loď bezprostředním světlem dostatečně byla osvětlena.²⁾

I Graus hájí účelnost chrámů barokových a vytyčuje, že postranní lodě vyvinuly se při nich v řadu kaplic, jež probíhajíce

¹⁾ Jos. Braniš, Katechismus dějin umění, 94.

²⁾ Kuhn, Die Kirche, ihr Bau, ihre Ausstattung, 53–54.

po obou stranách široké střední lodi, poskytují tak dostatečného prostoru pro zpovědnice a oltáře. Tyto neunikají zrakům četně shromážděných věřících ve středním prostoru, kteří zároveň přímo k hlavnímu oltáři mohou pohlížeti. Jen empory, které v některých renaissančních chrámech nad kaplicemi se prostírají a vrchní světlo pohlcují, takže chrám pouze světlem z kaplic jest ozařován, Graus zavrhuje; zvlášť když i vnějšek postranních stěn chrámových, rozčleněných jen řadou prosaických, ve dvou patrech probíhajících oken, a široká jakoby čapící střecha nemilým dojmem obyčejného domu působí. Ač empory, jež povstaly v basilikách na východě,¹⁾ ve chrámech románských často se vyskytují, zavrhuje je Graus přece z příčin jak pastoračních — duchovní správce nemůže mládež a lid tam shromážděný přehlédnouti — tak i z uměleckých.²⁾ Z ohledů esthetických doporučuje se, aby kaplice vestavěny byly do pobočných zdí tak, aby ven vyčnívaly a aby přikryty byly kosinnou střechou. Spisovatelům, kterým zdá se roztřídění chrámového prostoru pro lid ve tři skoro stejné lodi býti umělečtějším a krásnějším a proto barok zavrhují, odpovídá Kuhn: „Je-li krásné to, co jest po výtce rozumné, pak musí praktická a pojmová účelnost býti předním a nejvýtečnějším prvkem krásna“.³⁾

I nastává otázka: *Jak jest katolické chrámy v nynější době budovati, aby byly účelnými a tudíž krásnými?*

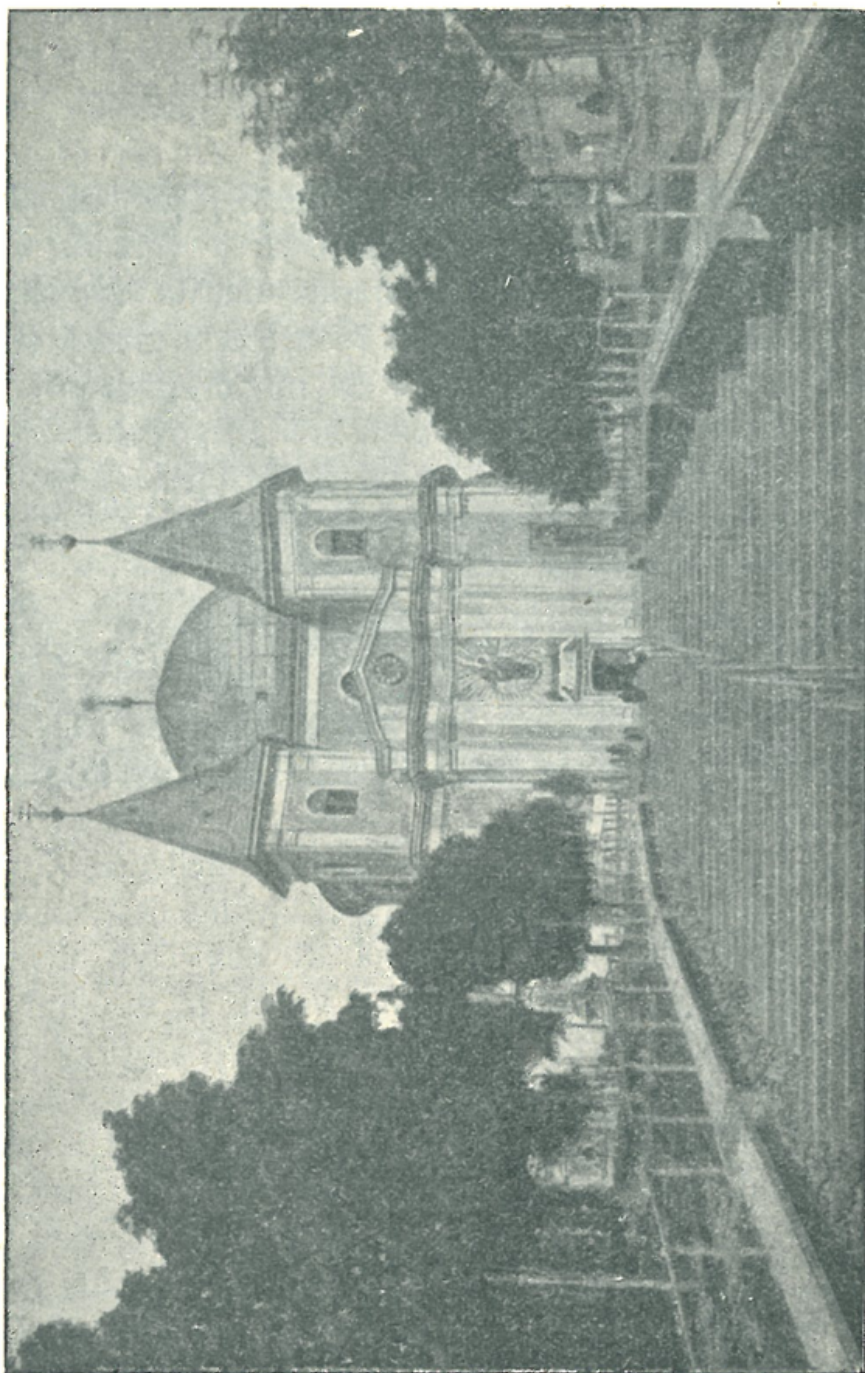
Popředně jest vyhledati vhodné místo stavební. Pokud možno na místě *vyvýšeném*, jak žádá církevní tradice. Není-li to možno, má dle sv. Karla Boromejského stavba tři, nejvýše pět stupňů nad rovinu (terrain) se pozvedati. Takto vyvýšené stavby chrámové získávají mnoho i po stránce esthetické, jak dí Ranzoni.⁴⁾ Příkladem jest poutní chrám na sv. Hostýně na Mor. (obr. 8.). Chrám stůžž na místě klidném, nikoli při rušných silnicích, tržištích, cvičištích, kasárnách; budiž vzdálen od místností méně slušných, jako chlévů, záchodů, hospod, jatek (S. C. C. 16. srpna 1806); budiž izolován, aby — jak dí římský pontifikál — „possit exterius libere circui“i. Dříve než se půda za stavební plochu zvolí, budiž geologicky prozkoumána, není-li vlhká a je-li dostatečně pevná, aby tíhu staviva bez uvozování snesla. Směr chrámu k východu, pokud jen nějak možno, budiž zachován. Již apoštolské konstituce to předpisují: „aedes sit oblonga, ad orientem

¹⁾ Kaufmann, Handbuch der christl. Archaeologie, 162.

²⁾ Graus, Vom Gebiete des kirchl. Kunst, 12–13.

³⁾ Kuhn, Die Kirche, ihr Bau, ihre Ausstattung, 34.

⁴⁾ Ranzoni, Das Schöne und die bildenden Künste, 128.



OBR. 8.: POUTNÍ CHRÁM NA HOSTÝNĚ (MOR.).

Výtvarné umění chrámové a hřbitovní.

Tiskla „Snaha“ F. Olšovský, Hranice.

versa“; sv. otcové, na př. Kliment římský, sv. Basil (Epist. ad Amphilocho.), o tom se zmiňují. Někdy jest to ovšem nemožno, což omlouvá. Rozloha nutné stavební plochy závisí na počtu farníkův. Určuje ji stavitel dle místních poměrů. — Obvykle čítá se průměrně na osobu prostoru $0\cdot40\text{ m}^2$ a předpokládá se, že $\frac{13}{30}$ všech věřících ve farnosti kostel navštěvují. Heckner čítá návštěvníků $\frac{7}{12}$ celé farnosti; ve větších městech a na venkově s rozlehlými samotami $\frac{6}{12}$; kde ale — jako ve filiálních kostelech — jen jednou za čas mše sv. se slouží, jest zvýšiti počet návštěvníků na $\frac{8}{12}$.¹⁾ Dle toho vypočítává se rozloha lodi, k čemuž ovšem přičísti jest rozlohu ostatních částí chrámu, věže, tloušťky zdí a volného místa kolem chrámu. Gurlitt vypočítává pro 800 duší 274 míst k sedění: $128\cdot78\text{ m}^2$, 206 míst k stání: $61\cdot80\text{ m}^2$, volného místa k průvodům 54 m^2 , presbytář 35 m^2 , sakristie 35 m^2 , zdivo 60 m^2 ;²⁾ k tomu arci připočísti by bylo na předsíň pod věží aspoň 25 m^2 , na postranní oltář $10\text{—}12\text{ m}^2$, na kazatelnu 5 m^2 , zpovědnici $3\text{—}5\text{ m}^2$, křtitelnici $4\text{—}6\text{ m}^2$, na tumbu při zádušních mších sv. $2\text{—}3\text{ m}^2$.

Když byla stavební plocha rozpočtena, vyhotoviti jest stavební plán, k čemuž náleží: situační plán (poloha, kde chrám jest postaviti), půdorys, podélný řez, dva příčné řezy (části východní a západní), pohled na průčelí, zevní podélný pohled a perspektivní celkový zevní pohled s okolím, jakož i podrobný rozpočet. Kuhn radí, aby se za příčinou získání nejlepšího plánu vypsal buď širší neb užší soutěž; při prvé volno jest soutěžit všem architektům a stanoví se ceny na tři neb čtyři nejlepší návrhy, o čemž rozhodují rozhodčí (jury), volení ze stavební komise, která by při každé stavbě chrámové ze znalců a příznivců — ovšem s přibráním duchovního správce — měla se utvořiti; při užší soutěži vyzvou se tři až pět neb více architektů, aby závodili, a postupuje se pak jako v případě prvé; rozhodně však od-suzuje Kuhn způsob, aby soukromě a nezávazně vyzváni byli někteří stavitelé k podání návrhů, a pak komise libovolně jeden návrh si vybrala, aneb snad z různých návrhů stavební program si sestavila, a pak bez náhrady ostatní aneb i všechny návrhy vrátila; což není leč krádeží, spáchanou na vlastnictví duševním.)

Při sestavování stavebního programu a při posuzování před-

¹⁾ Heckner, Prakt. Handbuch der kirchl. Baukunst, 157 (§ 146).

²⁾ K. Gurlitt, Handbuch der Architektur, Stuttgart 1906 (8. sv.: Kostely).

³⁾ Kuhn, Die Kirche, ihr Bau, ihre Ausstattung, 40—42.

ložených plánů v úvahu spadá *otázka slohová*. V dobách pevných stavebních slohů, ať basilikového, ať románského, gotického, renaissančního neb barokového, byla otázka ta předem rozluštěna: slohy ty vyrostly z požadavků své doby, byly časovými, architektům běžnými a tudíž i jaksi závaznými. Doba naše postrádá názoru nábožensko-uměleckého tak vyhraněného. Devatenácté a dvacáté století jest v názorech svých dobou kvasu. Architektonické formy dosáhly ve svých dobách vrchol rozkvětu, jsouce plodem tvořících architektů-umělců, a když byly formy v rozkvětu vyčerpány — rovněž jako ve směrech kulturních vůbec — nastal úpadek. Renaissance vyvrcholila, v baroku klesati počínala, v rokoku a copu poklesla. Nastal *klasicismus*, jenž staré antické formy okresloval a do stavby chrámů zaváděl. Dostavila se doba tak zvaného *empiru*, chladného napodobení římských holých stěn, jen lesénami, římsami a jednoduchými hlavicemi členěných, a doba holých, valených kleneb. Následuje *romantismus*, nadšení pro středověk a jeho formy stavitelské, zvlášť pro gotiku a sloh románský. Stavitelství gotické stává se napodobováním gotiky 14. století. Vytvořují se ideální středověké stavitelské typy a dle nich opravují se staré památky. „Stavitelský *purismus* dotkl se nešetrnou rukou stavitelských památek a odstraňoval vše, co neodpovídalo schematu. V této době bylo zničeno více, než zničila předcházející staletí. Architekti předstihovali se v učeném archeologismu, při němž nehrála hlavní úlohu historická rozvaha a estetický soud, nýbrž kružidlo, pravítko a číslíce. Ve Francii jsou všechny tyto tendence soustředěny v osobě Viollet-le-Duca, největšího theoretika i praktika moderního gotismu, jehož vliv daleko překročil hranice vlasti. Jeho restaurace katedrál jsou příkladem nešetrného ničení starých památek ve smyslu zpětné gotisace“.) Barokové oltáře nevšední ceny z chrámů gotických vyhazovány, renaissanční části chrámu gotisovány, aby se přizpůsobily částem gotickým a čistota slohu byla zachována. Byl to jistě úpadek uměleckého tvoření. Ale již v této době, od sedmdesátých let minulého století, objevuje se snaha po nových směrech a nastává zápolení o nový, *moderní sloh*. Povstávají chrámy s gotickými tvary a nejsou gotickými; chrámy se živly románskými a renaissančními a nejsou románské neb renaissanční. I Bedř. Smidt ve Vídni, nejlepší a nejpřesnější gotik v Rakousku, uváděl do gotiky zcela nové, cizí prvky po způsobu moderních archi-

1) Dr. A. Matějček, Umění 19. století, v Praze (Duch a svět č. 11), str. 34.

tektů. Uplatňuje se duchová nezávislost a raší touha po originalitě. Převládá jednoduchost, věcnost, odvozování forem z organismu budovy. Oblíbeny jsou velké linie, obrysy, plochy. Volný ornament omezuje se jen na význačné části stavby, jako na portál, vítězný oblouk a římsu. Mnozí architekti vracejí se k prvotním, jednoduchým formám: *primitivismus*. Ještě však i tu mnoho zavdy přehnáno: sloupy bez patek, bez hlavice, bez rýhování; zábradlí a balustrády utvořené z balvanů; plochy neohrazené a zdobené jen čtverci neb kostkami, vedle sebe položenými; portály tvaru velké krychle bez článkování a úměrnosti. To jistě nesnáší se s cítěním nynější doby, ale jí odporuje. Dobře ale vystihuje směr nové doby jednoduchost ve stavbě a ve výzdobě, úměrnost chrámové stavby k jeho okolí, prostornost a světlost vnitřku chrámového, užití prvků domácího lidového umění, upotřebením moderních vymožeností, jako betonu, zvláště železobetonu a rabitzu, kde nedostává se obvyklého materiálu: kamene a cihly, zajišťování zdí proti vlhkosti upotřebením dutých cihel, vykopáním příkopu kol zdí v šíři asi 80 cm aneb vložkou olověnou do zdi, aby vlhkost nahoru nevystupovala, zavádění elektrického světla do chrámu a novějších zařízení otápěcích. I železa možno konstruktivně ve chrámě užití, ač pro svou tuhost nikdy estetického dojmu forem v kameni neb ve dřevě nenahradí. Architektu budiž ponecháno volné pole ku tvoření, jen když vnějšek a vnitřek chrámu jest důstojný a bráno zření k náboženským a estetickým potřebám farníků. Nevylučuje se spojení slohů minulosti, jen když v harmonický soulad jsou spojeny, nevylučují se ani dosavadní slohy o sobě, jen-li jsou vlastní invencí architektovou oplodněny.¹⁾ Takto pojatý moderní stavební sloh chrámový neodporuje předpisu církve, obsaženému v novém codexu církevního práva, v can. 1164: „Curent Ordinarii, audito etiam, si opus fuerit, peritorum consilio, ut in ecclesiarum aedificatione vel refectione servantur formae a traditione christiana receptae et artis sacrae leges“. Praktické křesťanství našeho věku libuje si v jednoduchých, výrazných, pevných, životných a účelných formách, nemilujíc záhadnosti a okras, které s předmětem úzce nesouvisejí, ale zbytečnými se jeví. V přírodě jestiž též vše jednoduché, výrazné, životné a účelné; ale při tom, ač vše jeví se o sobě býti tak prosaickým, vyznívá celek v překrásnou harmonii na oslavu Tvůrcovu. Tatáž snaha

¹⁾ Dr. Alb. Kuhn, *Moderne Kunst- und Stilfragen*, Einsiedeln 1909, 12–32 (*Neue Wege in der Architektur*); *Die Kirche, ihr Bau, ihre Ausstattung*, 14–45.

probleskuje při vytváření nového, časového slohu chrámového. Není tu ničeho dosud hotového, neboť sloh nevytvoruje jednotlivce, ale doba. Bylo by nemístno stavěti se na odpor jednotlivým nábožensky cítícím architektům, jestliže při svých návrzích na stavby chrámové, přihlížejíce k tradičnímu rozdělení prostoru chrámového, k potřebám bohoslužebným kněžstva a farníků, k jejich početnosti a estetickému vkusu, nové tvary do chrámové architektury zavádějí, jen když chrám zevně vyniká nad ostatní budovy obytné, od nich svými formami se liší, a vůbec zevně i vnitř ničeho nemá, co by domu Božímu nesvědčilo. Kuhn hlavním požadavkem klade *smysl pro úměrnost celku a rovnováhu*, aby nic ve chrámě nebylo jako umělecké dílo o sobě, nýbrž vše v poměru k celku chrámovému, ať se jedná o oltář, ať o svatostánek, o křtitelnicu, o plastiku neb malířskou ozdobu stěn, což vyžaduje přesného, jednotného vedení architekta neb odborníka při stanovení programu pro novostavbu neb restauraci.¹⁾ Ranzoni klade váhu na souzvuk všech částí budovy k jednotnému celku, jako jest to u těla formou dokonale vyvinutého. Chrám musí, v kterémkoli slohu vystavěn jest, na první pohled jeviti se oku jako dům pobožnosti, od portálu až k římse a odtud až na vrchol věže neb bání. Kostel nesmí ani v celku ani v jednotlivostech připomínati divadlo. Je-li průčelí ozdobeno, očekává každý, kdo má správný vkus, že se výzdoba vnitřku až k vyústění — zde až k apsidě — bude stupňovati.²⁾ Drinkwelder žádá, aby chrámová stavba směřovala k oltáři a v něm se jednotila, oltář pak aby organicky z mensy se vyvíjel.³⁾ Když byly tyto zásady uváženy, přikroč stavební komise k volbě stavebního plánu a vyžádej si příslušné úřední schválení. Dle can. 1162 nového *códexu* církevního práva potřebí jest k zápočtí stavby písemného přivolení biskupova: „Nulla ecclesia aedificetur sine expresse Ordinarii loci consensu scriptis dato, quem tamen vicarius generalis praestare nequit sine mandato speciali“. Se stavitelem vejíti jest v dopodrobnou stavební smlouvu, v níž pro vyvarování se sporům nejen jakost stavby a materiálu s cenami jest uvést, nýbrž i podmínky ručení stanoviti. Pražská synoda z r. 1860 nařizuje předložení nástinu stavby k biskupskému schválení.

Je-li v osadě chrám a jedná se buď o novostavbu, buď o roz-

¹⁾ Kuhn, Die Kirche, ihr Bau, ihre Ausstattung, 58–60.

²⁾ Ranzoni, Das Schöne und die bildenden Künste, 129. 134, 135. 149.

³⁾ Drinkwelder, S. J., Die Mensa im Altarbau (LOSch. 1909), str. 84.

šíření či *restauraci* starého chrámu, vyskytnou se mnozí, jimž bude novostavba více se zamlouvati. Člověk touží po novotách a to nejen ve věcech všedních, ale i uměleckých. Leč tu namanují se ohledy nejen historické, archeologické a umělecké, nýbrž i nábožensko-ethické. Pokud může starý chrám býti zachován, budiž zachován. Jest budovou posvěcenou; v ní přinášena byla oběť mše sv. za farníky po mnohá léta; v ní byla větší část farníků křtěna, ba snad všichni; v ní přijímali společně sv. svátosti, naslouchali slovu Božímu, modlili se. Jak prelát dr. Swoboda ve své přednášce o církevním zákonodárství na ochranu památek, při sjezdu dne 14. a 15. září 1911 v Solnohradě konaném, správně vytkl, má „cena stáří“, již prof. Riegl na směrodatnou zásadu konservování uměleckých památek povýšil,¹⁾ pro církev a věřící lid i důležitost pastorální, tedy nábožensko-ethickou.²⁾ Dostatečný jistě, ba nutící a závazný důvod, aby duchovní správce žádný chrám, žádnou posvátnou budovu neb její část nedal zbořiti neb opravovati, dokud si nevyžádal dobrozdání odborníka a přivolení svého biskupa. V dobách vyvíjejících se stavebních slohů přistavěny nové části chrámu ve slohu právě panujícím, jenž se lidu a architektům zamlouval. Tak vyskytují se chrámy s presbytářem románským a s lodí gotickou; ke gotickému presbytáři přistavěna loď neb kaple renaissanční; do gotického chrámu postaveny oltáře barokové; gotická okna s obloukem hrotitým proměněna v okna baroková s obloukem polokruhovým. Přistavovalo, rozšiřovalo, restaurovalo se v přítomnosti, ve slohu a ve formách časových. V době romantismu projevila se snaha slohového purismu. Barokové části chrámu se gotisovaly, aby se připodobily starším částem gotickým; pozdější přístavby gotické uváděly se na formy starší gotiky, která se někde na budově vyskytla. Hřešilo se proti tradici slohů i proti pravdě a integritě, která jest nutnou složkou krásna. Proti tomuto nešvaru vystoupil jakožto první prof. Strzygowski svým spisem „Der Dom zu Aachen und seine Entstellung“ (1904) a ústně Korn. Gurlitt na sjezdě v Drážďanech (1900), dokazující, že architekti dopouštějí se tu uměleckých lží a oklamání, nejsouce vůbec ani schopni individualitu starých mistrů vystihnouti. Nutno jest všechny části stavby v její přítomné formě zachovati, očistiti, opravit, přístavby v moderním slohu provést, aby se od

¹⁾ Al. Riegl, Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung, ve Vídni a Lipsku 1903, 22–29.

²⁾ Dr. Swoboda, Kirchl. Denkmalschutzgesetzgebung (Gemeinsame Tagung für Denkmalpflege und Heimatschutz, v Berlíně 1911), 132.

starších částí odlišovaly a o náladovosti své doby svědčily. Přístavby takové mohou se provést buď v podélné ose směrem za presbytář, neb do předu prodloužením lodi; mohou se přistaviti i lodě poboční a prolomiti arkádami zdi starou loď uzavírající. Tu arci staví se na odpor zavdy ony rozhodující kruhy, které přeceňujíce „cenu stáří“ i z chrámů chtějí nadělati mrtvé pomníky, jež jest konservovati až k jich rozpadnutí, zapomínajíce, že chrámy nejsou musea ani hradové trosky, nýbrž svatyněmi, jež určeny jsou k účelu bohoslužebnému a nábožensko-výchovnému. Oproti přeceňování uměleckého historismu dí posléze zcela správně Kuhn, že věřící, kteří po celý rok chrám navštěvují, také mají nějaké právo znalci žádati, aby chrám tak byl obnoven a vyzdoben, aby se *jim* líbil, *je* vzdělával a povznášel.¹⁾

3. PLASTIKA.

K architektuře úzce připíná se plastika. Bez plastiky byla by větší budova ztrnulou, prázdnou a chladnou. Esthetický vkus pohřešoval by v ní alespoň plastickou výzdobu. Platí-li to o umělecké architektuře vůbec, tím více platí to o architektuře náboženské. U všech národů a věků chrámová architektura pojila se s plastikou; ba sloužila k ochraně a zvelebení božstva, jež plasticky se zobrazovalo. Mohutné sfingy střeží vchod do chrámu u Egypťanů, okřídlení býci s vousatou mužskou hlavou u Assyřův. Kult okolní přírody působí jak na architekturu tak i na plastiku. Ohromnost rozměrů jest Egypťanům, Assyřům, Peršanům i Indům společnou, rovněž i nehybnost a architektonická strnulost při postavách božstev a lidí; v reliefech převládá u Egypťanů symbolismus, u ostatních národů fantastičnost při zobrazování motivů z přírody. Nedostatek vyššího vzletu patrným jest v plastice nejen u těchto národů, ale i u vyspělého národa řeckého. Má to svůj důvod v naturalistickém náboženském nazírání. Mysl výtvarných umělců tkvěla příliš na smyslné formě a nedovedla se povznést k nadpozemskému pojmání božstev. Oblíbený u Řeků tělocvik vedl sice k dokonalejšímu poznání lidského těla a Feidias vytvořil v Diovi olympijském jistě ideál vznešeného vládce Olympu ušlechtilého těla, výrazného obličeje, s krásně uspořádaným rou-

¹⁾ Kuhn, Moderne Kunst- und Stilfragen, 89.

chem, jež tělo pokrývalo; ale byl to v duši umělce a lidu přec jen symbol *lidské* vznešenosti a nikoli vznešenosti nadzemské, jaká přísluší pravému Bohu. Formu pohanská náboženská plastika zdokonalila, ducha nehmotného božství a božského klidu svým výtvorům vdechnouti nedovedla. Toť úkolem teprve křesťanské plastiky chrámové, jejíž *pojem, předmět a ethicko-estetická pravidla* bude vyšetřiti.

Jako architektura jest i plastika uměním prostorovým. Pracuje se skutečnou trojrozměrnou pevnou hmotou. Odlupuje z ní tak dlouho, až je jaksí postavena, nalezena se všech stran; až jeden pohled — jak dí O. Novotný — vnuká správně všechny pohledy ostatní; až normálně vyvinuté oko výtvor jediným pohledem může přehlednouti; až je materiál vrácen životu metafysickému, jenž mu pojišťuje vratké bytí přítomné a stálé bytí budoucí.¹⁾ Jestliž úkolem plastiky, aby hmotně život znázorňovala.²⁾ Hmota, již plastika zpracovává, může býti kámen, dřevo, kov, slonovina, hlína. Dle poddajnosti materiálu děje se jeho plastické zpracování buď tesáním, řezbou, litím, prohlubováním, hnětením. Není každý materiál uzpůsoben, aby znázornil každý život, neboť nemají tvarebné látky stejnou vnímavost pro různé jevy života. K vytvoření postav vojenských reků — dí Ranzoni — hodí se spěš, k vytvoření postav umělců vůbec mramor.³⁾ Umělci ve vyšším duchovním smyslu byli a jsou Božské osoby, světci a světice Boží. Nelze tudíž postavy jejich umělecky budovati z bronzu, aniž uražen byl estetický jemnocit,⁴⁾ nýbrž z materiálu povolnějšího, vnímavějšího pro život metafysický, jak dí O. Novotný: tedy z kamene či mramoru vůbec v různých odrůdách, neb z kamene rozmělněného či ze sádry, ze dřeva a slonoviny. K ryze uměleckému vytvoření jejich méně hodí se hlína — třeba tak zvaná terrakotta — jakákoli slitina či massa hlinitá, jež dobře slouží sice řemeslu a průmyslu, nikoli však plastice ryze umělecké. Z toho jest patrné, co i dle moderní esthetiky souditi jest o sochách světců a světic ve chrámech, jakož i o křížových cestách, z různých slitin zhotovených. Nevyhovují uměleckému vkusu, působí na mysl poněkud tvrdě a

¹⁾ O Novotný, Zápisky z interregna ve „Volných Směrech“ 1918, seš. 9–12, str. 205, 208.

²⁾ Ranzoni, Das Schöne und die bildenden Künste, 197.

³⁾ Ranzoni, Das Schöne und die bildenden Künste, 206.

⁴⁾ Sochař Vinc. Vosmík projektoval pro posv. Hostýn velikou bronzovou sochu Božského Srdce Páně, která — ač výborna — pro materiál plně úchvaly nedošla.

chladně, nepovznášejí a nedojímají dostatečně; nelze jich tudíž ani s hlediska ethicko-náboženského doporučiti. Možno arci z bronzu přiměřeně hořoviti sochy hrdinů-světců: jako na př. sv. Jiří, sv. Václava, a postaviti je na volné prostranství.

Předmětem plastiky jest život jak vegetativní u rostlin, tak i sensitivně-vegetativní u zvířat. U člověka nemůže býti předmětem plastického zobrazení pouze tělo sensitivně-vegetativní, nýbrž celý člověk s tělem i duší; jestiž duše jakožto podstatná forma u člověka s tělem v jednotu spojena, jest u každého jiná a užívá sobě vlastního, od jiných těl rozrůzněného těla, jímž se na venek tvářností a pohybem projevuje.¹⁾ Neexistuje fysicky ani člověk vůbec ani světec vůbec, nýbrž pouze člověk a světec určitý; i nemůže býti člověk neb světec *vůbec* předmětem plastického vypodobení, nýbrž vždy člověk určitý se svými rysy a pohyby, jimiž se charakter duše obráží; vždy *určitý* světec neb určitá světice, v jichž vnějším vzezření probleskovati má hlavní ctnost, která jejich duši zdobila. Plastika jest uměním ustalovacím, jež jeden toliko a to nejúrodnější moment ze života člověka vyníti a zobraziti může, a liší se od básnictví, které více úkonů v časovém postupu může vypodobiti. Není ovšem plastika uměnou, která jen krásno tělové či tvary v nejužším smyslu vypodobuje — jak se Durdík domnívá²⁾ — nýbrž jest uměnou, jež tělovými tvary život duše harmonicky zpodobiti se snaží. Jen v tomto pojetí může člověk býti důstojným předmětem plastického umění, neboť jen tak jest zdrojem krásna dle křesťanské esthetiky: krásna, jež zahrnuje v sobě *dokonalost a celistvost* (perfectio, integritas), *poměrnost a souhlasnost* (proportionalitas, consonantia), *zřejmost, jas a vyniklost* (claritas, splendor),³⁾ bez nichž není skutečného krásna.

Dokonalost chrámové plastiky nemůže pozůstávati leč v účelnosti plastických výtvorův; ať jest to štuková výzdoba, neb socha, neb vypuklina (relief). Účelem všeho ve chrámě jest, aby k Bohu povznášelo. Bůh křesťanský jest Bohem lásky, Bohem radostnosti a čistoty srdce nadpřirozené. Nemůže k němu povznášeti, co jest obsahem *šeredno*, co budí *odpor* a *stísněnou náladu*, co *lichotí smyslnosti* neb ji *dráždí*. Příroda jakožto celek jest krásna. Jest však v přírodě mnoho tvorův, jež o sobě budí odpor a nelibost, jsouce šeredny. Pohled na ještěra, hada, ježka, ropuchu naplňují

¹⁾ Sv. Tomáš Akvinský, Sum. c. Gent. I. 2. c. 57: Sum. theol. I, q. 76. a. 1. 2. ad 2; I, q. 91. a. 3.

²⁾ Dr. Jos. Durdík, Všeobecná aesthetika, 615--617.

³⁾ Sv. Tomáš Akv., Sum. theol. I, q. 39. a. 8.

děsem. Rozzuřený lev, býk, nosorožec, pes i jelen, tygr i pardál, vlk i hyena jsou předmětem postrachu. Naturalistická náboženství pohanská je zosobňovala a s bázní uctívala; i zobrazovala jejich podoby ve chrámech na hlavicích, vlysech i stěnách chrámových. Bujná fantazie Assyřanů, Babyloňanů, Peršanů, Indů, Feničanů vytvořila obludy s podobou pololidskou a polozvířecí, jako: harpye a draky, i znetvořené modly, které přešly i do náboženství a kultu řeckého, jako na př. medusa, a do římského, jako chimaera, kentaur.¹⁾ Křesťanství přijalo ušlechtilejší zvířenu, jako: rybu, kohouta, zajíce, jelena, psa, ježka, lva, jehně, páva, pelikána, koně, krkavce, hada, motýle, vlaštovku, holubici ve svou chrámovou plastiku, ale přikládalo jim význam symbolický.²⁾ Při slohu románském i u nás, na př. v Rovné,³⁾ často se tohoto druhu symbolické nestvůry vyskytují; častý byly i u slohu gotického a přejaty také z antiky do slohu barokového; ale dnes, kdy jejich symbolika lidu jest neznáma, budily by odpor; proto nelze jich k plastické výzdobě chrámové užívat, leč by dostatečně byly vysvětleny.

Odpor budívají ve chrámě sochy a reliefy hrubého, neumělého zpracování, údů zkřivených, tváří svraštělých, očí vypoulených, zabarvení křiklavého. Připomínají fetiše staropohanské, jež pomocí kněží děsem prostý lid udržovaly v pověře. Odpovídaly smyslným představám o skřítcích a jiných tajemných božstvech, jež přírodu ovládají a lidi pronásledují. Křesťanství jest náboženstvím duchovým, neboť „duch jest Bůh a ti, již se mu klanějí, v duchu a pravdě mají se klaněti“ (Jan 4, 24). Nemůže si arci člověk Boha představit leč v podobě lidské, jak se již ve Starém Zákoně zjevoval; i anděly a svaté, již u Boha jsou, nelze plasticky zpodobiti leč lidskými postavami; ale tyto musejí býti lepší a ušlechtilejší, aby pohled na ně oprošťoval ducha od smyslnosti a pozemskosti a povznášel jej k výšinám nadhvězdám, zároveň pak aby plastiky byly důstojnými představiteli svých pravzorův. Karikatury nenáleží do chrámů, nýbrž do musea jakožto pomníky vývoje lidového umění; líbí-li se prostému lidu na místě posvátném, jest to známkou smyslného pojmání vznešenosti Boží a vyvýšenosti oslavenců Božích: čirý anthropomorfismus, jemuž jest nejen v zájmu umění ale i náboženství odstraněním čeliti. Výjimku tvoří arci

¹⁾ Dr. Adolf Fähr, *Geschichte der bildenden Künste*, Frýburk 1903, 36. 156, 184.

²⁾ Dr. Ondř. Schmid, *Christliche Symbole aus alter und neuer Zeit*, 31. 94. 34. 63. 110. 32. 99. 102. 81. 95. 83. 109. 93. 37.

³⁾ Ferd. Lehner, *Dějiny umění národa českého*, 174.

sošky a obrazy Bohem omilostněné, třeba estheticky nevyhovovaly, neboť pomyslení na zvláštní ono omilostnění povznáší ducha již o sobě, takže forma méně ladná neruší klidu duše, aniž nelibost vzbuzuje.

Jen člověk ve své dokonalosti či náplni co do vnějšího tvaru může býti představitelem bytostí nadzemských. Žádný jiný tvor na zemi není k tomu způsobilým. Člověk jedině nadán jest duchem, jenž k podstatě věcí proniká, v jich kráse si libuje a proto — jak dí sv. Tomáš Akv. — tvář vzhůru obrácenu má a okem k nebesům pohlíží, a tak vzpřímené jsa postavy, rukou svých jakožto nejdůmyslnějšího údu k různým úkonům užívati může, aniž jest nucen nachylovati se k zemi a užívati úst k ohmatání a hledání potravy, jako zvířata, jichž tlama jest zduřelá a prodloužená, kdežto ústa lidská ladně jsou utvářena, aby slova rozumem zosnovaná pronášela.¹⁾ V této povznesenosti nad pozemské tvorstvo záleží *jas a vyniklost i zřejmost* (claritas, splendor) člověka jakožto předmětu posvátné plastiky. Oduševnělá tvář se sklenutým, vzepiatým čelem, na němž trůní důstojnost; ovál obličej, oblou linií s čelem splývajícího, uprostřed s mírně vystupujícím nosem; symmetrie podvojnosti očí, rtů, lící a uší; oko, v němž se každé hnutí duševní, ať láska neb nenávisť, ať radost neb žal, ať klid neb vášeň, ať touha neb děs, ať nevinnost neb zloba, projevují; sklenutá prsa a k nim po obou stranách přiléhající ruce se dlaní a prsty důmyslně žilkovanými; končetiny přiměřeně rozčleněné: vše to dle zlatého seku harmonicky seskupeno skýtalo umělcům nejvděčnější náměty k uměleckému tvoření náboženskému. Již řečtí sochaři vytvořili tu díla nevídané krásy a charakteristiky. Zev Feidiův, Hermes Praxitelův okouzlují svou krásou. U větší ještě míře vystihl produševněnost a ladnost těla lidského mistři křesťanští: Donatello ve svém sv. Jiří, Michal Angelo ve svém Mojžíši a ve své „Pietě“.²⁾

Zřejmost v plastice pojímali mnozí v tom smyslu, jakoby úkolem sochařství bylo znázorniti tělo lidské v jeho plnosti, bez přikrytí oněch částí, jež svým určením dráždí pud pohlavní. I malíř Ranzoni dí, že na plastice jest, aby *nahé* tělo vypodobovala, a užívá-li se šatu, že díti se to má nikoli aby kterékoli části těla byly přikryty, nýbrž spíše vyznačeny.³⁾ Lessing velebí skupinu

¹⁾ Sum. theol. 1, q. 91. a 3. ad 3.

²⁾ Ranzoni, Das Schöne und die bildenden Künste, 211, 215.

³⁾ Ranzoni, l. c. 197, 200.

Laokoonskou zvlášť i proto, že postavy jsou nahy.¹⁾ Zásadu hájí esthetikové, kteří se domnívají, že umělec tvoří ze svého nitra, poslušen jsa svého nadšení a vnitřního hnutí, bez ohledu, zda se to komu líbí, či nikoli, zda to prospívá někomu, neb mu škodí. Umění prý jest soběstačným — *l'art pour l'art* — bez vztažnosti na venek. Bylo by jím, kdyby bylo úkonem bezděčným, nerozmyšleným. Leč umění jest právě vrcholem intelligence, tedy činnosti výsostně promyšlené, a ta nemůže býti bezúčelová. Příléhavě dí Jungmann, že ani Parthenon ani Propyleje na Akropoli ani chrám Eleusinin ani Zev v Olympii ani Feidiova Pallas Athena nebyly *sobě* účelem, nýbrž sloužily k oslavě božstev a byly určeny, aby náboženský život rozhojňovaly. Totéž platí i o křesťanských dílech jak básnických tak i výtvarných: byla umělci ke cti a chvále Boží vytvořena a vytryskla z ducha křesťanského.²⁾ Nahota dráždí smyslnost a od povznesení mysli k Bohu, strážci mravnosti, odvádí. „Co jest nahé“ — dí S. J. Kremser — „jest nestydaté, ať si to kdo vytáčí a obrací, jak chce; a kdo se tomu obdivuje, nazýváje to klassickým, dokazuje, že klassiků vůbec nezná“.³⁾ Vpravdě byli uměnímilovní Řekové přesvědčeni, že nahota k pojmu plastického krásna nenáleží, neboť jejich nejlepší plastikové v době rozkvětu umění zobrazovali Zeva a Heru, Poseidona, Dionysa, Apollina, Artemidu, Hermesa, Demeteru, Athenu, Hestiu, ba i bohyni lásky Afroditu ošacené, zavdy rouchem až po kotníky splývající, jak možno na vyobrazeních v kterýchkoli dějinách umění se přesvědčiti.⁴⁾ Teprve půl století po smrti Feidiově (432 př. Kr.) objevuje se v plastice nahota a to u božstev, jež smyslnost zosobňují, jako u Venuše; i jest patrné, že nebylo toho příčinou snažení ryze umělecké, ale lidská žádostivost a náruživost, které umělci na úkor ideového obsahu krásna chtěli vyhověti. Nezřízená snaha umělců doby renaissanční napodobiti antiku svedla i plastiky, že libovali sobě v nahotách u soch, vypuklin, zvlášť ale u štukových ozdob chrámových stěn; což nebylo leč zvráceností, která hluboce zbožnou mysl uráží a nikterak ji neomlouvá okolnost, že i vynikající křesťanští mistři toho směru se přidrželi. Renaisanční zobrazování ukřižovaného Spasitele s nepatrným jen nábedrníkem, s tělem stranou nakřiveným, aby se bolest vyjadřila,

¹⁾ Lessing, Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, V. 1.

²⁾ Jungmann, Aesthetik, 480.

³⁾ S. J. Kremser, Bilderbuch als Leitfaden für Kunstschulen, Künstler etc., Paderborn 1863, XXV.

⁴⁾ Srovn. Fähr, Geschichte der bildenden Künste, 104. 110. 112. 120. 136.

s tváří ztrhanou a šklebivou, s mnoha krvavými skvrnami na těle: posv. kongregace obřadů dekretem ze dne 11. září 1670 zakázala, neboť nepředstavuje Spasitele, jenž jako Bůh-člověk vítězně trpěl, nýbrž jen pouhého nesmírně trpícího člověka, což víře odporuje. Kristův nábedrník má až po kolena sáhati. Převyšuje krásno ethické jakékoli krásno pouze formové, neb zvyklost slohovou. Oděv ostatně, je-li slušný a nenucený, zvyšuje u soch blahodárný dojem částí nepokrytých. Naobrat ale šat nepěkný tělesnou krásu znetvořuje.¹⁾ Nejlépe vyjímá se šat dlouhý, záhyby hojně opatřený, což dodává sochám jakés důstojnosti a jest výborným prostředkem, aby se nenápadně překonaly technické obtíže, které jinak při propracování nepokrytých částí těla se vyskytují. Šat budiž vkusně a přiměřeně upraven a historicky správný; zvláště jest se střežiti jednotvárnosti v záhybech, jak co do formy, tak i co do vzdálenosti záhybů od sebe. Oděv budiž v souladu s postojem, s pohybem; budiž přirozený a povaze osoby přiměřený; nenuceně rozmanitý a jemně propracovaný; dostatečně splývavý, aby obrysy těla a údův pod ním plně se neztrácely.

Sochaři řečí i křesťanští *polychromovali* často sochy kamenné a dřevěné, aby jim dodali více jasů a zřejmosti. Sochař a malíř spolupůsobili stejnoměrně, aby zvýšili dojem vyzvednutím charakteristických rysů plastických výtvorů přirozeným neb umělým střídáním světla a stínu. Spojováno tak krásno tvarebné s krásnem malebným. Feidias velmi cenil Praxitelovy sochy, které byly malířem Nikiou pomalovány, a Praxiteles sám těchto děl nejvíce si vážil. Když pak mu Nikias zemřel, nemohl najíti malíře jemu rovnocenného; i jal se Praxiteles sám své výtvary polychromovati. Plinius o Nikiovi napsal, že při polychromování hlavní váhu kladl na přiměřené rozdělení světla a stínu, aby postavy co nejvíce plasticky zmodeloval a z roviny vyzvedl; menší váhu kladl na dojem koloristický.²⁾ I Praxiteles i Nikias byli umělci, kteří povahovali krásno nejen formové, ale i obsahové. Barva měla zvýšiti dojem krásna obsahového, aby nezmizelo pod sličnou formou látkovou, jež sama již byla zpracována, aby hrou světla a stínu působila. Témuž účelu sloužila vzácnost materiálu: mramor, slonovina, stříbro, zlato. Jest na snadě, že kde vzácný materiál sám jasně vyjadřoval ideu umělcovu, nebylo potřebí polychromie; což platí i nyní. Máť vzácný materiál sám o sobě již barvu, která

¹⁾ Lasaulx, Philosophie der schönen Künste, 65.

²⁾ Fähr, Geschichte der bildenden Künste, 147.

dojem krásna tvarebného zvyšuje. Jemně propracované plastiky z mramoru, ze slonoviny, ze vzácného dřeva neb kovu, ze sádry neb alabastru, nikdo nebude barvití, aby jejich umělecké ceny a estetického dojmu nepoškodil. Nenabyly by tím jasů, ale byly by zatemněny.

Kde však materiál o sobě není jemným, možno vhodně užití polychromie, nikoli aby nedostatek uměleckého zpracování byl zakryt, nýbrž zvýšen; třeba krásno malebné — jak dí Durdík — nebylo tu jakožto samostatný celek na svém vrcholu.¹⁾ Barva plasticky nedokonalému dílu pravé ceny umělecké ovšem nedodá. „Barva živě působí a může nahraditi nedostatek tvarův svou smyslnou lahodou; mnohý obličej co do plastického zevnějšku chatrný, jest přece půvabný pelem mladosti, sličnou hladkou pletí a barvou zdravoty: to však nesmí nikoho mýlit při posuzování jeho krásy, jež při obličejí, tedy v útvaru tří rozměrův, především spočívá na poměrech jiných než na barvě a jakosti povrchu.“²⁾ Křesťanský starověk polychromie hojně užíval. Žlut, hněd, zeleň neb purpur nanášeny k vyplnění čar a obrysů, jež dláto neumělého sochaře dosti nevyznačilo; později užíváno zlata při vlasech; posléze převládalo vesměs zlacení.³⁾ Polychromie vyskytuje se i ve slohu románském ale zvláště v gotice. A nelze upříti, že gotika v polychromii značného dodělala se účinku. Řezbářské práce zhotovené ze dřeva a často i sochy a kamenné reliefs bývaly živými barvami a zlatem nádherně polychromovány. Pro dokonalejší modelování natírala se řezba nejprve vrstvou křídovou nebo polepila i plátnem, načež teprve jemně vypracovaný povrch se pokládal barvou a dle potřeby vyzlacoval.⁴⁾ Užíváno však zavdy barev příliš pestrých a křiklavých, které sice dětem a nevzdělanému množství se zamlouvají, ale ani uměleckému vkusu nevyhovují, ani neuklidňují, nýbrž rozptylují a pozornost od svatostánku odvádějí. Dovolávati se minulosti i v této věci a omlouvati tak pestrost a křiklavost při polychromování soch v přítomné době, bylo by nemístno, neboť i v církevním umění dbáti jest stálého pokroku; i zde platí dle Kirsteina: „Vše ze slohové minulosti zkoumejte a co nejlepším shledáte, to podržte!“⁵⁾

1) Durdík, Všeobecná aesthetika, 196.

2) Durdík, l. c. 195.

3) Jindř. Swoboda, Zur christlichen Marmorpolychromie, RQSch. 1887, 100--105, 1889, 134--157.

4) Braniš, Katechismus dějin umění, 172.

5) Kirstein, Entwurf einer Aesthetik der Natur und Kunst, 178.

Jest požadavkem esthetickým i ethickým, aby vlivem počasí poškozená plastická díla ve chrámě tak byla *restaurována*, by ani [bohopota, ani archeologická a umělecká cena jejich újmy nevzala. Náleží to k jejich vyniklosti a zřejmosti. Novější metoda restaurování soch velí, aby torso ponecháno bylo torsem a scházející údy nebyly doplňovány, poněvadž restaurator nedovede se plně vmysleti do idejí původce díla, ano každé umělecké dílo individuálním jest. Než platí to jistě jen o dílech, jež v museích a uměleckých sbírkách se umísťují; nemůže to však platiti o skulpturách chrámových, neboť by sochy a reliefy svatých a světic Božích — na př. Matky Boží — bez celé ruky neb nohy, bez prstů neb úplné hlavy, zbožnou mysl věřících urážely. Scházející části musejí býti doplněny a se starou postavou harmonicky setmeleny, ale tak, aby obnoveninu bylo možno od starobylých částí rozeznati, a tím archeologická hodnota plastiky byla zachována. Máť starobylost v kultu, jenž na tradici spočívá, i svůj zvláštní nábožensko-ethický význam, jež není dovoleno lehkomyslně porušiti. Jen když plastiku chrámovou naprosto již nelze restaurovati, budiž po písemném dobrozdání znalce církevního umění a se svolením diecévního církevního úřadu odevzdána neb prodána křesťanskému museu. Na místě odstraněné plastiky budiž postaven volně umělecky zpracovaný duplikát, nikoli kopie či odlika. Téhož šetřiti jest, když zvenčí chrámu plastika zhoubnému vlivu počasí jest vystavena a nelze jí proti témuž vlivu ochrániti, leč by ve chrámové síni neb uvnitř chrámu byla upevněna; i tu nahradiž originál volný duplikát, čímž skýtá se příležitost adeptům církevního umění, aby své síly cvičili a uplatňovali. Nikdy však nebudtež předána plastická díla obchodníkům starožitnostmi neb i soukromým sběratelům; třeba sebe lepší odlika jejich a jakýkoliv peněžní přídavek k tomu nabízeli. Je-li povrch kamenné skulptury ještě dosti zachován, bylo by dalšímu rozkladu takovým napouštěním brániti, jež průduchy neucpává, aby se vlhkost vypařovati mohla. Je-li kámen vyschlý, možno užiti olejových roztoků, vápenné vody, rozpuštěné skloviny; nikdy však nátěru olejové barvy, poněvadž nejen průduchy ucpává, následkem čehož se nátěr ponenáhlu odlupuje a s částicemi kamenného povrchu odpadává, nýbrž i umělecky jemný povrch skulptury obhrubuje. Nikdy není kamenné skulptury dlátem oškrabovati, neb otesávati, neboť tím se zbavují nejcennější části své originálnosti. Trhliny v kamenných plastikách vytmeliti jest olovem neb cementem,

jež smíchati jest se sklovinou, aby nepraskal. Dřevěné sochy bývají zavdy tak křehké, zteřelé neb červotočí poškozené, že potřebí je upevniti; což možno provésti napouštěním klihem neb roztokem živicovým. Ku tmelení trhlin hodí se kamenomaz. I staré polychromii soch věnovati jest náležitou pozornost. Je-li socha předmětem zbožné úcty, bude její polychromii obnoviti, a to v téže formě, v jaké byla polychromie původní. Byla-li původní polychromie přemalována neb přelíčena, musí se dříve novější nátěr odstraniti. Nátěr vápenný odstraní se snadno otloukáním neb smytím; přemalování barvou olejovou odstraniti lze směsíninou louhového roztoku a mýdla s přísadou rezné mouky. Není přípustno, aby malíř libovolně volil si polychromii a pomaloval plastiku tak, že zdála by se zcela novou; ztratila by na starobylosti, a tím i na hodnotě náboženské. Naobrat nesmějí se nové skulptury barviti archaisticky, neboť by to byl klam, a vše lživé a klamavé jest dle Durdíka nekrásné, poněvadž není pravdivé.¹⁾ Není-li plastika předmětem náboženské úcty — jako bývají plastické ozdoby nástropní a nástěnné — budiž jen očištěna, a odpadávají-li barvy, buďtež uvnitř chrámu kaseinovým nástřikem, na vnější straně kostela rozředěnou sklovinou upoutány. Zachrání se tak starobylost plastiky, jež dodá chrámu obzvláštního půvabu.²⁾

Není-li pozorovateli jasno a zřejmo, koho socha neb vypuklinu ve chrámě představuje, nemůže ani jejich krásy plně vnímati, ani mysli své k jich prototypu pozvednouti a upoutati. „Jak v každém umění — dí Ranzoni — jest i v plastice zřejmost, jasnost, základní podmínkou při tvorbě uměleckých děl. Díla, jež nemohou býti pochopena a vycítěna, aniž jim přidán byl vysvětlující komentář, jsou vlastně důkladně pochybena...; to platí též o plastikách, jež allegorické ideje vyjadřují.“³⁾ Totéž tvrditi jest i o některých sochařích-mysticích, jichž dílům jen vybraní duchové porozumějí. Chrám jest pro všechny; i náleží do něho jen skulptury, jimž všichni porozuměti dovedou. Nežádá se arci s hlediska všeobecně esthetického a ethického, aby jméno světce neb světice návštěvníku známo bylo; dostačí, když rozezná, že skulptura nějakého světce představuje a vnějšek skulptury mysl povznáší a ke zbožnosti nabádá: prosebníku však nutno již poznati jednotlivé světce dle jich jmen a dle záležitostí, v nichž

¹⁾ Durdík, Všeobecná aesthetika, 76.

²⁾ A. Kuhn, Die Kirche, ihr Bau, ihre Ausstattung, ihre Restauration, 121 – 125.

³⁾ Ranzoni, Das Schöne und die bildenden Künste, 206. 207.

obzvláštními jsou ochránci a pomocníky, jinak nastal by místo zbožnosti a klidu myslí zmatek při jich vzývání a uctívání. Odtud nařídila církev, *aby podoby svatých a světic Božích nejinak než osob Božích jen tak vypodobňovány byly, jak v církvi od pradávna v obyčej vešlo*. Není to omezením umělecké tvorby a uměleckého pokroku. Nikdo jistě — dí Heckner — neodvážil by se vystaviti v obrazárně obraz neb sochu známého muže, které by muži onomu podobnými nebyly; a byly-li by nepodobny, nebyly by díly uměleckými: tím méně jest to přípustno u osob posvátných, kde jedná se o zbožnost a vzývání. Přes to zůstává umění portrétní pravým uměním, pokroku schopným. Pro ty, kteří ani dle tradiční podoby postav světců rozeznati nedovedou, nutno ovšem na postavci jméno označiti.¹⁾ Dějeť se tak i při výstavách děl uměleckých pro širší obecenstvo.

Nejsvětější Trojice tradičně tak se vyobrazuje, že Bůh Otec podobu má starce s dlouhým nerozděleným vousem, oděn jsa bílým šatem a nádherným pláštěm; Bůh Syn vyobrazuje se s křížem v ruce po pravici Otce; Duch sv. v podobě holubice, an se vznáší uprostřed nad nimi. Může Bůh Syn i v lůně Otce spočívati. Zakázáno jest vyobrazovati Nejsvětější Trojici v životě blah. Panny Marie, v podobě člověka se třemi tvářemi, v podobě tří lidí sobě podobných (Const. Bened. XIV. 1. Oct. 1743), nebo v podobě mladíka neb muže, jakož i ve způsobu holubice uprostřed kříže místo Ukřižovaného (Conc. Trid. XXV.), neboť to dává podnět k věroučnému bludu u lidí nevědomých. Také nelze zobrazovati Nejsv. Trojice ve formě dvou hlav, mezi nimiž umístěna jest holubice neb ohnivý jazyk (S. Off. 24. Sept. 1645). Božské Dítě má býti prosto dětinské hravosti, má v něm božství probleskovati, býti celé oděno, jak zříti jest na reliefu u sv. Jiří na hradě Pražském z 13. století, u Madonny Karlštejnské z pol. 14. stol.; má třímati v levé ruce světokouli a pravicí žehnati, jak činí Ježíšek u sochy [Madonny Zbirovské z druhé pol. 14. stol.²⁾] Postava a tvář Spasitelova budiž vážná, přívětivá, božstvím ozářená, jak ji vytvořil Thorwaldsen (Kristus v mariánském kostele v Kopenhagenu), Myslбек (Kristus na kříži), Bílek v různých plastikách. Skulptury Matky Boží tokem času přijímaly lidový typus té které krajiny. Nelze proti tomu z hlediska esthetického i ethi-

¹⁾ G. Heckner, Praktisches Handbuch der kirchl. Baukunst, einschliesslich der Malerei und Plastik, 156. 165.

²⁾ Dr. Ant. Podlaha, Sochy a skulptury mariánské v Čechách. V Praze (V. Kotrba) 1904, tab. I. II. IV.

ckého závažných uvéstí důvodů, jen když postavy jsou důstojné, vážné, prosté všeliké vyzývavosti a smyslnosti, ošaceny až dolů splývavým šatem, v postoji plny skromnosti a blahosklonnosti, jak jeví se u všech marianských soch české minulosti, jež Dr. Podlaha ve svém spise o marianských sochách a sochách v Čechách zobrazil. I andělé a svatí mají své tradiční tváře, postoje; evangelisté své symbolické odznaky; apoštolé své mučednické nástroje, bez nichž nelze jejich sochy na úkor zřejmosti hotoviti.

K dokonalosti a celistvosti jakožto požadavku krásna náleží dále *klid* i *hyb*, napjetí i rozřešení v takovém střídání a spojení, aby „výslední stav byl lad a smír (consonantia), život a produševněný zjev, účinek blahý a uvolňující“.¹) Sochy svatých jen tenkrát jsou s to plně vyjádřiti duchovní povýšenost osob, které zobrazují, když vnějškem projevují duševní boj s vášněmi a náruživostmi, jaký jest všem lidem společný, ale zároveň sílu povahy, která nad smyslnými hnutími vítězí a je sobě podmaňuje, aniž je zničila, což zdobívá ve vzorné míře jen silné povahy svatých a světic Božích. Neníť mravně dokonalým, kdo by vášně v sobě zničil, ale kdo je rozumu podrobil a je umírnil.²) Ctnost pozůstává v síle ducha, jíž sobě vášně a náruživosti podrobujeme a vnitřního smíru a klidu docházíme. Takovou pak ctností vynikali svatí Boží. Pravdivost jakožto složka dokonalosti a krásna vyžaduje, aby ve výrazu tváře, v pohybech a postojích svatých vyjádřeno bylo hnutí lásky a odporu, radosti a žalu, naděje a zoufalství a rozhorčení způsobem umírněným pravou křesťanskou ctností, jež čerpá sílu z posily Boží zrakem k výšinám obráceným neb nadpřirozeným leskem ozářeným. Pohanství scházela ona síla nebes; odtud řecká a římská plastika postrádá umírněnosti ve výrazu vášni. V době archaické byl výraz obličeje ustrnulý a bezvýznamně usmívavý, ale i v době rozkvětu řecké plastiky Skopas a Praxiteles hotovili díla, v nichž „lidská vášeň vítězí nad božským klidem“.³) Aby vysvitnul rozdíl mezi plastikou pohanskou a křesťanskou po této stránce dostačí porovnati Niobu, ana nejmladší dceru svou hájí proti střelám bohyně Artemidy, která mstí pohanu své matky Lety usmrcením sedmi dcer Niobiných: s „Pietou“ Michal Angelovou, a skupiny Laokoonské s trpícím Kristem na kříži. Dle originálu chovaného v Ufficiích ve Florencii, jež ně-

¹) Durdík, Všeobecná aesthetika, 76.

²) Sv. Tomáš Akv. Sum. theol. 1. 2. q. 24.

³) Braniš, Katechismus dějin umění, 56.

kteří Skopasovi jiní Praxitelovi připisují, stojí postava Nioby vzpřímená, levicí nadzdvihuje roucho na rameni, pravicí objímá poslední dcerku, jež do klína jejího, nechavši spadnouti roucho na zádech, byla se utekla před střelami Artemidinými: tvář Niobina jest strnulá, víčka jsou bolestí stažená, postava bolestí zkamenělá, neboť zoufalství zmocnilo se matky, jež beznadějně očekává poslední ránu mstivého božstva.¹⁾ Jinak u „Piety“ Michal Angelovy. Matka Páně mírně sklání se nad tělem Syna svého, duše zbaveným, ale nikoli ztrnulým, jež rozprostřeno jest na jejím klíně: pravice objímá tělo, levice mírným rozmachem mluví k pozorovateli: ejhle, spása dokonána!, a tvář sice zasmušilá, bolem dotčená, ale přece plná důvěry, obrácena jest k tělu milovanému.²⁾ Laokoon ve skupině vatikánské, uštknut byv hadem ovíjejícím i oba syny, blízek jsa smrti, s hlasitým úpěním vydechuje otevřenými ústy poslední síly a zachvácen vášní bolesti na syny své úplně zapomíná: výjev — jak dí Tyrš — vpravdě pathologický, takže ač komposici a provedení se obdivujeme, přece sotva v kom z nás vznikne přání, abychom skupinu takovou v příbytku svém chovali a napořád ji před očima měli.³⁾ (Viz obr. 9.: Skupina Laokoonská). Myslbekova Krista na kříži můžeme stále míti před očima a zdobíme jím rádi příbytky své, neboť zde mírněn bol odevzdaností do vůle Otcovy a celý výjev ozářen nebeským jasnem budoucího zmrtvýchvstání. Nezkrocená vášeň u soch rozčiluje a odpuzuje, umírněná poutá a uklidňuje.

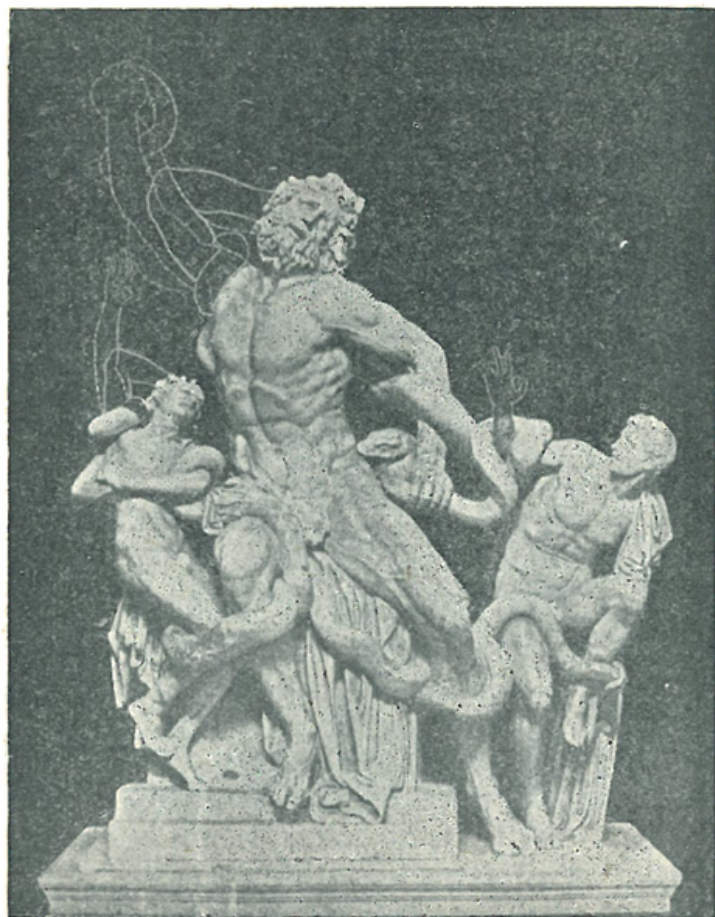
Důvodem poutavosti plastických děl bývá posléze i *poměrnost* (proportionalitas), a to nejen částí plastiky k sobě dle zlatého seku, ale i plastik k pozorovateli, postav v plastické skupině navzájem, a poměr plastiky k celku chrámovému.

Již v pohanském starověku dbáno poměrnosti jakožto složky tvarebného krásna při náboženském sošnictví. Apollo ze sbírky Barberini — patrně socha chrámová — vykročuje mírně levou nohou, jakoby šel prosebníku vstříc, chtěl před ním stanouti a jeho prosbu vyslechnouti. Drážďanská Minerva zaujímá postoj, jakoby hodlala z Olympu k účinné pomoci hbitě spěchatí. Pallas Athene Velletrijská kloní mírně hlavu, jakoby prosebníku vyslyšení příslibovala. Přirozený estetický vkus, pohanských sochařů vycítil, že potřebí dáti obrazům božstev rys blahosklonnosti, ži-

¹⁾ Fähr, Geschichte der bildenden Künste, 123 – 125.

²⁾ L. c. 573.

³⁾ Dr. Miroslav Tyrš, Laokoon, dílo doby římské, v Praze 1873, str. 66.; Keppler – Číhal, Záhada utrpení, v Praze 1916 (V. Kotrba), 10.



OBR. 9.: SKUPINA LAOKOONSKÁ.

Výtvarné umění chrámové a hřbitovní.

Tiskla „Snaha“ F. Olšovského, Hranice.

votnosti. U větší míře jest toho požadovati při umění křesťanském, jež jest popřednosti duchovně-obsahové. Prastará socha sv. Petra z mramoru, dle níž zhotovena byla v 13. století známá kovová socha téhož světce ve svatopetrském chrámě v Římě, představuje knížete apoštolů, an sedě na trůně, pravou nohu výkrokem posunutou má vpřed, jakoby vstříc pílii chtěl prosebníku, na nějž upřeny jsou oči světce, kdežto pravice k požehnání mírně jest pozvednuta. Týž pohyb pravé nohy, pokyn rukou a zrak k pozorovateli obrácený spatřiti lze na soše sv. Hippolyta v lateránském museu z 3. neb z počátku 4. stol. po Kristu.¹⁾ Při obou sochách pečlivě propracován jest čelní vzhled ve slohu antické plastiky, s výraznou tváří a řasnatým rouchem, jež nezařahuje tělo tak, aby obrysy údů nebyly viditelny. Ač socha Hippolytova upomíná na sedícího filosofa řeckého neb římského, není tu přece stopy po mystické sebeuzavřenosti ve vlastní úsobu, jakou pozorovati lze na př. při některých dílech Bílkových neb i při Vosmíkově sv. Cyrillu, díle jinak velmi dokonalém.²⁾ Je-li plastika vůbec uměním účelovým, jest jím obzvláště sošnictví církevní a chrámové, alespoň potud, pokud jest plasticity souladně připínati se k církevní architektuře.³⁾ I nemůže býti bez poměrnosti či relativnosti k pozorovateli. Dostačí pouhý pohled neb nepatrný pokyn rukou. „Immaculata“ V. Levého v ČKD. 1905 působí mohutně na čtenáře pouhým vlídným pohledem a rukoma křížem na prsou složenýma. (Viz obr. 10.).

Plastická skupina bez poměrnosti osob navzájem a k celku vůbec se neobejde. Vyžaduje se střed, k němuž ostatní postavy směřují, a pozadí, jež celou skupinu jednotí. Na oltáři jest středem svatostánek, oltářní kříž nebo socha či obraz světce titulního. K nim jest oltářním plastikám pohyby, pohledy, postoji čeliti, ale věřící nezanedbávají. Leč to ještě nedostačí. Potřebí jest i pozadí, buď nadoltářím neb aspoň chrámovou stěnou utvořeného, aby obrazivost skupinu postav jednotila. Starší umění chrámové skupinové poměrnosti vždy šetřilo. U Madonn s Děťátkem dle díla dra Podlahy „Sochy a skulptury v Čechách“ poměrnost všude jest patrna. Soška Madonny ze slonoviny (14. stol.) ve chrámovém pokladě u sv. Víta v Praze představuje Matku Páně, ana pozvedajíc milostné Dítě oběma rukama, s radostnou zálibou na ně patří, kdežto

¹⁾ Kaufmann, Handbuch der christl. Archæologie, 510–511.

²⁾ ČKD. 1905, 610. 725.

³⁾ S. Staudhamer, Die Plastik der Gegenwart, „Die christl. Kunst“ 1911, 187.



OBR. 10.: VÁCL. LEVÝ: NEPOSKVRNĚNÉ POČETÍ.

Výtvarné umění chrámové a hřbitovní.

Tiskla „Snaha“ F. Olšovského, Hranice.

Dítě pravou ruku (nyní uraženou) k Matce vztahovalo. Leč Matka k Dítěti pohlíží přec jen tak, že tvář její i k prosebníku jest obrácena.¹⁾ Kde se ve skupině poboční postavy k hlavní postavě řadí, povstává pyramidální forma plastiky, jež dojímá svou vznešeností, jako jest zmíněná skupina Laokoonova v plastice antické neb Brokoffova socha sv. Františka Xav. na Karlově mostě v Praze.²⁾

Odrudou plastické skupiny jest vypuklina, *relief*. Postavy jen zpola z látkové desky vynikají. Tvoří tudíž relief přechod z plastiky k malířství. Část nad plochu vynikající znázorňuje skutečnost, část v desce skrytá jest zdánlivost, kterou obrazivost doplňuje na celou postavu; prvá náleží plastice, druhá malířství. Poněvadž relief více napíná a zaměstnává obrazivost než socha, hodí se zvláště k vypodobování oněch zjevů, jež určeny jsou k přemítání a rozjímání duchovému. Odtud působí reliefní křížová cesta účinněji než sošnická. Reliefní křesťanské umění jest nejstarším. Zdobily se jím v katakombách krycí hrobové desky a sarkofágy. Technika byla též jako u umělců pohanských. Prvními náměty byly symboly a výjevy ze života nebožtíkova; poté události biblické, jako na př. na sarkofágu ve vatikanském coemeteriu ze 4. stol., kdež mezi sloupovím objevují se podvojně skupiny biblických osob a na sarkofágu městského prefekta Junia Bassa, rovněž ze 4. stol. po Kr., se skupinami tří osob, mezi sloupy symmetricky rozestavených. Postavy jsou vesměs v čelním postoji; jsou k sobě obráceny, a při prvním reliefu šetřeno i rozmanitostí ve výšce osob a pohybech.³⁾ Umělecké zásady těchto prvních pomníků křesťanské plastiky zůstaly směrodatnými i v dobách pozdějších. Reliefy zdobily se tympanony nad portály chrámovými, štíty a pomníky; uvnitř chrámu vlysy, hlavice, oltářní výplně a široké volné plochy nástropní i nástěnné. Pyramidové seskupení působívá i tu nejlepším dojmem estetickým. Zvláštního kouzla dodává reliefům seskupení osob dospělých s dětmi. Jednou z nejkrásnějších památek české plastiky tohoto druhu jest kamenný tympanon v nejstarším kostele pražském sv. Jiří na Hradčanech ze 13. století. Panna Maria, korunovaná dvěma vznášejícími se anděly, sedí na trůně s podnožím slohu románského, držíc na ruku Božské Děťátko jakožto vykupitele světa, jemuž se dvě abatyše řehole sv. Benedikta: v levo zakladatelka blah. Mlada-Marie, v pravo obnovitelka kláštera Berta,

¹⁾ Dr. Ant. Podlaha a Ed. Sittler, Chrámový poklad u sv. Víta v Praze, Praha 1903, 259, (tab. 55).

²⁾ Braniš, Katechismus dějin umění, 238.

³⁾ Kaufmann, Handbuch der christl. archäologie, 498, 500.

a v segmentových křídlech: v pravo král Otakar I. a v levo jeho sestra, abatyše Anežka Přemyslovna (1200—1228) jakožto donatorové klanějí.¹⁾

Poměrnost prostorová vyžaduje, aby plastika k okolí přiléhala. Jako člověk vyrůstá v prostředí a zařazen jest dle vlastností svých a schopností ve stav a společnost: tak musí i chrámová plastika svou velikostí, svým obsahem a tvarem souhlasiti s architekturou chrámovou a s předměty chrámovými. Sebedokonalejší socha světcova ztrácí na ceně, ruší-li svou formou, svou stkvělostí, svou vyniklostí rovnováhu ethických a esthetických dojmů vnitřku chrámového. Nepoměrem vzniká rozrušení, neklid; pozornost odvrací se od svatostánku jakožto věci hlavní a upoutává se k věcem podružným. Chrámová plastika vždy nabývala rázu architektury v té které době. V době slohu románského jsou postavy světců vážny, v postojích prosebných, s údy askesí ztenčenými. Plastika chrámů gotických přizpůsobuje se přílišné výšce chrámové; sochy jsou nadprůměrně štíhlé, zvláštním způsobem vychýlené, ale ušlechtilé a cituplné; při rouchách a ozdobách uplatňuje se oblouk zahrocený. Kulatost, plnost tvarů převládá dle antiky v plastice renaissanční a barokové; hýřivost i bizarnost v rokoku a copu. Vyjmeme-li plastiky ty z jejich prostředí, působí rušivě; leč ve slohové a formové harmonii chrámové jinými býti nemohly. Církevní výtvarník musí míti tudíž smysl pro celkový pohled a dle toho nejen architekturu a plastiku ale i malbu ve chrámě upravit.

4. MALBA.

Při každém uměleckém díle povahovati jest obsah a formu. Obsah musí býti něco vyniklého, důležitého, význačného; forma musí býti dokonalou. Obsah jest duší, forma tělem díla uměleckého. Obsah jest duchovým, ideálním; forma jest při umění výtvarném smyslově postřehnutelným vnějším výrazem duševně pojatého obsahu. Oboje musí býti na výši idey ethické a esthetické, jakou jsme si studiem a vlastní zkušeností vytvořili, aby se nám dílo umělecké líbilo. Platí to měrou svrchovanou i o malbě.

Malířství jest uměnou abstraktnější než architektura a plastika. Stavba a socha prostírají se do tří rozměrů, malba jen do

¹⁾ Srovn. F. J. Lehner, Tympanon v chrámu Páně sv. Jiří na hradě pražském v „Methodu“ 1886, 116—118.

dvou; třetí rozměr jest malíři-umělci zdánlivě vytvořiti. Užívá k tomu barev, jichž vrstvením a různou světlostí a temností vzbuzuje vnímatelnou fantasií, aby si třetí rozměr představila. Sluje to celkově v prostorové rozloze perspektivou a při jednotlivých předmětech modelací (tělováním). Při architektuře a plastice vyžaduje se podrobné zpracování materiálu; aby obsah vynikl; malba podává ze své celé látky jen její povrch, obrysy, barvu, ale obracejíc se k oku, nejdokonalejšímu smyslu, vzbuzuje pomocí vnitřního smyslu (*sensus communis*) dle filosofie křesťanské, či — jak dí dr. Durdík — pomocí hmatavého smyslu¹⁾ temnosvitem, tónováním, vrstvením barev illusi hloubky a tělesnosti; při čemž dva obrazy fantasií v jeden se pojí a doplňují. Potřebí jen — dí Gutberlet — štětcem neb tužkou několik obrysů načrtnouti, a fantasie vytvoří nám obraz předmětu v celé jeho živosti.²⁾ I jest malířství výtvarným uměním po přednosti duchovým, obsahovým. Malíř, nejsa vázán na tíži, nehybnost a nepoddajnost materiálu, může jemností a světelností barev vykouzlit postavy se vznášející nebo stojící a sedící v nejrůznějších obměnách a v jejich očích zobraziti nejskrytější hnutí duše, což plastikovi možno není. Odtud díla plastická bývají více v sebe uzavřená, jakoby se o diváka nestarala, poněvadž jim schází výraz oka, jímž se vnitřek projevuje: postavy na malbách vpravdě uměleckých mluví očima a nejjemnějšími rysy tváře k vnímateli, k podobným citům jej povzbuzující a vyzývající, jakými jejich prototypy v životě byly ovládány. Plastické zobrazování božství bylo více přiměřeno pohanské antice, která si představovala božstva trůnící na Olympu a o osudy lidské se nestarající: tajemstvím křesťanským, jež mají celou duši pronikati a život obrozovati, vyhovuje účinněji znázornění malbou. Vycífovali to správně náboženští plastikové, užívající k oživení očí posvátných soch barev, což ale nikdy samostatného malířského vytvoření nenahradí. Sebe lepší plastik nedovede oku Spasitelovu v šestém zastavení křížové cesty dodati takovou něhu vděčnosti vůči Veronice za poskytnutí roušky k utření tváře krví zbrocené, jakou dovede dodati malíř-umělec, na př. Zikmund Rudl.³⁾ Musí arci malíř svým předmětem zcela býti proniknut, neboť právě v malířství subjektivní pojetí a procítění obsahu největší jest důležitosti. „Malíř maluje mozkem — říkával Michel

1) Jos. Durdík, *Všeobecná aesthetika*, 519.

2) Dr. C. Gutberlet, *Die Psychologie*, 2. vyd. Münster, 1890, 72, 79.

3) Srovn. Dr. Fr. Hrubík, *Pobožnost křížové cesty*, v Praze 1910, 26.

Angelo — a nikoli rukoma“. Pouhá, byť i dokonalá technika ideálního obsahu nenahradí. Malíři jest duševně proniknouti a osvojiti si povahu osoby neb tajemství, jež hodlá štětcem znázorniti. Někteří moderní malíři, jako Ranzoni, domnívají se, že dostačí při náboženských malbách, aby umělec ideální obsah svou fantasií pojal a dovedl jej malbou znázorniti, aniž potřebí, aby v tajemství víry věřil, a pak prý bude schopen štětcem zobraziti jak Krista jakožto symbol spásonosné lásky a Marii jakožto symbol nejsvětější lásky mateřské, tak i Zeva jakožto otce bohů neb Heru jakožto vznešenou jeho manželku, ač jest přesvědčen, že představa Zeva a Hery byly jen výtvary fantasmie dřevních národů.¹⁾ Leč v tom jest zásadní omyl. Kristus a Maria jsou osoby historické, Zev a Hera jsou mythos. Jako jest dějepytci přikročiti ke zkoumání událostí bez předsudku a stranickosti a čtenáři je předvésti: tak jest i povinností historického malíře, aby historickou osobu předvedl bez všelikej jednostranné časové zabarvenosti v její tradiční pravdivosti. Nevylučuje se umělecké subjektivní zabarvení, neboť umělec musí idealisovati; ale idealisování nesmí se díti na úkor historické pravdy, neboť dějiny nejsou básně. Historická malba nepravdivá postrádá všelikej umělecké ceny, napsal Kirstein²⁾. Ostatně dí i Ranzoni, že ničeho nezmůže malíř, jehož nitro jest suchopárno a chladno.³⁾ Jak by se ale mohlo rozehráti nitro náboženského malíře, kdyby nevěřil v pravdivost božské osoby a vyvolenost světce, jakož i v tajemství víry a mravů, jež zobrazuje?

Platí i zde jako při sochařství předpis čtvrtého sněmu cařihradského (879—880), že nemá se ve chrámech malba posvátných obrazů svěřovati malířům nehodným, neboť malíř, jenž netvoří z vnitřního náboženského přesvědčení a jehož nitro není proniknuto něžným pelem čisté mravnosti a úcty k osobám a výjevům, jež hodlá znázorniti, nedovede vtisknouti obrazům svým onoho rysu piety a božnosti, jakou se chrámová malba především má vyznamenávati. Atheistický neb indifferentistický duch času zavinil, že moderní malíři nedovedou se pro chrámovou malbu rozehráti a posvátný, nezměnitelný obsah církevní tradice moderním rouchem dokonalé formy přiodíti, aniž zabředli do naturalismu aneb obětovali historickou pravdivost obsahu svým vidinám a výmyslům, ba i prosté formě a technice bez ideálního, povzná-

¹⁾ Ranzoni, *Das Schöne und die bildenden Künste (Malerei)* 155.

²⁾ Kirstein, *Entwurf einer Aesthetik der Natur und Kunst*, 191.

³⁾ Ranzoni, *l. c.* 157.

šejícího obsahu. Tak vysvětluje se z velké části — dí Heckner — proč v nynější době tolik nepodařených maleb ve chrámech se vyskytuje.¹⁾

V neporušené křesťanské minulosti tvořil *obsah* hlavní složku malířství chrámového. Byloť účelem maleb věřící lid o pravdách božských poučovati, k Bohu povznášeti, ke ctnosti vésti a duchovně ušlechťovati; nikoli však prázdné plochy stropní a stěnové ornamentikou zdobiti neb barviti, aby rozhlížející se oko divákovo příjemně bylo dotčeno a mysl následkem toho utěšeně se zladila. V římských katakombách všude převládá malba figurální náboženského obsahu; rostlinný ornament slouží jen, aby biblická osoba neb biblický výjev více vynikl. Malíři jsou neznámi, neboť nikde jmen svých neuvedli; ale vyšli jistě z pohan-ských škol římských, neboť technika jest řecko-římská. Tvořili, jak dí Wilpert,²⁾ jakous skupinu ve stavu katakombních hrobníků (fossorů) a čím více vnikali do biblických dějin a tajemství křesťanských, tím obsahově dokonalejšími stávaly se jejich malby. Nebylo jim neznámo, jak pohanští malíři v Římě chrámy a paláce zdobili. Zde bylo vše napohledné, klamavé. Stěny byly rozděleny malovanou architekturou v jednotlivá pole; na vrchu byl barevný, pestrý vlys s vásami plnými květinových rozvilin, na nichž se houpali geniové; na sloupech a polosloupech malována byla různá zvířata. Trnože stěn natírány temně, plochy stěn světleji; barvy: žlutá, zelená, modrá a hnědá převládaly. Stěny rozčleněny zavdy kolmými a vodorovnými čarami v malé obdélníky. Této dekorativní nádhery, jak se dosud v paláci Livie na Palatinu v Římě a v Casa del Labirinto v Pompejích spatřuje, v katakombách není. Jest zde zřejma protiva malby náboženské oproti malbě světské, totiž zvnitřnění křesťanského ducha oproti okázalosti ale napohlednosti ducha pohanského. V katakombách jest vše obsahově pravdivo. Architektura jest skutečně provedena, nikoli narýsována; štukatura jest skutečnou štukaturou, nikoli namalovanou; ozdoby kol biblických postav jsou plošny, nikoli stylisovány. Jen v hrobce Ampliaty v katakombě Domitilly poblíž velkého schodiště nachází se dekorativní malba, jež pompejánskou palácovou malbu připomíná.

Jinak i modrá nebeská klenba hustě posetá hvězdami ve

¹⁾ Jiří Heckner, Handb. der kirchl. Baukunst, einschließlich der Malerei und Plastik, 306.

²⁾ Jos. Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms. Ve Frýburce 1903, 14.

hrobce Aciliů Glabrionů v katakombě sv. Priscilly připomíná obsahově život záhrobní; i čtvero ročních počasí, znázorněných kruhem růží, klasů, vavříků a hroznů ve hrobce sv. Januaria z roku 162. po Kr. poukazují k dobrému pastýři — Ježíši — jehož postavu obklopují.

Obsah katakombních maleb poněkud se rozšiřuje. Z počátku jest vše symbolickým, allegorickým, aby tajemství víry nepovoláním zůstala zahalena (*disciplina arcani*). Postava dobrého Pastýře, Noacha v arše, Daniele, Mojžíše, an ze skály vodu vyráží, křest Kristův, oběť Abraháмова, klanění se sv. tří králů, ryba s chleby, holubice, kotva naděje často se opakují. Opakování téže podoby vede k domněnce, že bylo užíváno předloh a že pracovali titěž malíři. Účel byl didaktický; proto jsou malby katakombní spíše uměleckým řemeslem než samostatným tvůrčím uměním. Četnými jsou postavy osob modlících se s rukama zdviženými. Značily duše zemřelých ve věčné blaženosti; rozpiaté ruce značily kříž, v němž spása se stala. Tvář orantů byla bezvousá, na znamení radosti; nositi vous bylo ve starých dobách římských a ještě v prvním a druhém století po Kr., do nichž tyto malby jest umístiti, výrazem smutku. Dobrý Pastýř byl výrazem lásky Spasitele k věřícím; klanění se tří králů a oběť Abraháмова byly symbolem víry v božství Ježíše Krista a v jeho náměstné zadostučinění. Prostředky spásy duše byly nastíněny uzdravením malomocného, Mojžíšem vodu ze skály vyražejícím a křtem Kristovým. Sv. Eucharistie věčně vyobrazena v katakombách se nevyskytuje, ač Wilpert důmyslně tak zvanou *fractio panis* nad oltářním hrobem v Capella Greca — malbu jím objevenou — jakožto liturgicko-eucharistický výkon rozdávání Nejsvětější Svátosti od biskupa věřícím vysvětliti se snaží; což jiní, na př. dr. Dölger ve Würzburgu, popírají, namítajíce, že i tato malba reálně představuje rozmnožení chlebů a ryb na poušti a teprve symbolicky sv. Eucharistii, poněvadž tajemství oběti nejsvětější věřící v katakombách, dokud veřejná bohoslužba nebyla dovolena, přísně zachovávali, a podobný obraz v tak zvané Capella de Sacramento rovněž představuje sedm osob jakožto posvátné číslo věřících a sedm košů s chleby, což jistě není leč rozmnožení chlebů na poušti. Podobně vyznačena Eucharistie symbolicky v katakombě Lucinině rybou, která nese na hřbetě koš s chleby; v Capella de Sacramento Kristem, žehnajícím rybu a chléb na podstavci, co zatím oranta — duše zemřelého — v radosti věčné ruce do výše

pozdvihuje; dále Kristem, stojícím uprostřed sedmi košů s chleby a pravici nad nimi pozvedajícím; beránkem, nesoucím na hřbetě nádoby, nimbem ozářenou, v katakombě sv. Petra a Marcellina, jakož i holubicemi z nádoby žízeň ukájejícími.¹⁾ Symbol křtu a Eucharistie vyskytují se pospolu, poněvadž — jak dí Wilpert — tyto svátosti ihned po sobě byly udělovány.²⁾ Holubice byla ostatně náznakem duše k nebi spějící; zavdy vyobrazena jest uprostřed květin nebo v zahradě, symbolu ráje. Kotvice, jakožto symbol naděje, obsahovala někdy skrytý kříž. Rovnoramenný kříž se v katakombě Kallistově již v této době vyskytuje. Noach z archy ruce rozpínající byl symbolem duše, z potopy tohoto světa osvobozené. Obrazy malovány byly ohledem k zesnulému, jenž v hrobce odpočíval. Pokrývaly stropy a klenby hrobek. Stěny vyplněny byly vodorovnými hroby (loculi) a plotnami, jež je uzavíraly. Malby objednávali pozůstalí nebo církev. Vyjadřovaly touhy a naděje zesnulého.³⁾ Naděje na spásu duše pomocí Boží a věrou v Krista skrze prostředky Kristem ustanovené, zvláště křtem a Nejvyšší Svátostí oltářní: toť smysl všech symbolických maleb prvního a druhého století v římských katakombách.

Symbolickými zůstávají katakombní malby i v třetím století až do ukončení pronásledování křesťanů r. 310. po Kr. Ale symboly rozšiřují se na skupiny osob. Osvobození duše značí obraz tří jinochů v peci ohnivé (17 krát), obraz Susanny osvobozené z rukou žalobců (16 krát), obraz Joba vysvobozeného ze svých bolů (několikrát), Izáka vysvobozeného z rukou otce (22 krát), Davida vysvobozeného z rukou Filistinských (jedenkrát). Symbolem hříchu a smrti jest pád prvních lidí (16 krát); symbolem pokání uzdravení malomocného (5 krát) a Kristus v rozmluvě se Samaritánkou u studně Jakobovy (4 krát). Víra ve zmrtvýchvstání označena vzkříšením Lazara (52 krát), výjevy ze života proroka Jonáše (57 krát), vzkříšením dcery Jairovy (jedenkrát). Prosba duše o přijetí do nebe vyjadřena Mojžíšem sandály rozvazujícím (6 krát). V pohřebišti all' Annunciatella vyskytuje se na klenbě i obraz zvláštního soudu duší po smrti, znázorňující Krista na soudu zasedajícího a v postranních polích souzence se čtyřmi oranty; v ostatních polích klenebních viděti jest čtyři svaté jakožto ochránce souzených.

¹⁾ Corb. Wirz, O. S. B., Die heil. Eucharistie und ihre Verehrung in der Kunst, M. Gladbach 1912, 10–15.

²⁾ Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms, 258.

³⁾ Wilpert, l. c. 140.

Všechny tyto symboly mají reální podklad událostí bibli-ckých. Malíř nevynalézal jejich obsahu, ale bral jej z bible a z náboženské tradice, jak byla v předobrazovém výkladě bibli-ckém ustálena. Nemá tudíž tento symbolismus v katakombách ničeho společného se *symbolismem v moderním náboženském ma-lířství*. Malířský symbolista novověký ničí historický a tradiční obsah svého výtvoru a přetvořuje jej ve vlastní visionářský, mystický aneb i všedně sociální vynález, aby projevil buď svůj vlastní náboženský subjektivismus; aneb vyhověl náboženskému nazírání moderní intelligence, buddhismem, spiritismem, pietismem, theosofismem, evolucionismem a proletářským sympatismem na-kažené. I vyskytují se, jak dí Reinhart, obrazy, jež znázorňují Krista jako rabína v černém taláři, jenž stojí nad dívkou, pro-bouzející se z hypnotického spánku, což má být vzkříšení dcery Jairovy; obrazy, jež představují Krista, jenž jako chytrý pod-vodník vylézá z otevřeného hrobu, na všechny strany se ohlížeje; Krista, jenž jako vůdce dělníků sedí uprostřed nich při poslední večeři; Krista, jež dělníci v umouněném dílenském šatě s kříže snímají; obrazy sv. Rodiny na útěku do Egypta jako toulající se proletářské rodiny; obrazy sv. Jana Křtitele v oděvu tuláka a jiné. Malíř Reinhart nazývá takovéto znetvoření tradičního obsahu náboženských maleb rouháním nejsvětějším osobám a křesťanství, a největším poblouzením malířského umění a jeho znesvěcením: „Vznešenou postavu Kristovu, nejsvětější Panny, sv. Josefa, všech ostatních svatých, které dosud křesťanské umění jen s úctou a posvátností zobrazovalo, vidíme nyní takřka zproletarisovány, zneužity za představitele situací, které budí pikantní zvědavost a obdiv, aneb uvedeny jsou ve spojení s otázkami všedními“. ¹⁾ Malby tohoto směru urážejí estetický a mravní cit věřícího lidu; aneb, jsou-li založeny na ušlechtilém, ale visionářském, subjektiv-ním pojmání křesťanství, zůstávají širšími vrstvami věřících ne-pochopeny a postrádají účinku výchovného. K poslednímu druhu maleb náležejí na př. i náboženské obrazy Uhdovy v Německu a v jistém smyslu i Bílkova křížová cesta ve farním chrámu v Prostějově na Moravě. ²⁾ I malíře Ant. Jedličky obrazy znázor-ňující sedmero tělesných skutků milosrdenství, i I. F. Overbecka

¹⁾ Jindř. Reinhart, *Die neuesten Richtungen der Malerei*, ve Vídni 1896, 30–34.

²⁾ Srovn. „Umělecké snahy“ sv. XII. A.: Františka Bílka *Křížová cesta*, v Praze (Františkovo nábřeží 24.) 1913; K. Dostál-Lutinov, *Křížová cesta*, v Prostějově 1909.

obrazy znázorňující sedmero svátostí, jsou symbolickými, i Jiřího Madra: Sedmero darů ducha svatého (viz obr. 1.): ale Jedlička symbolisuje skutky milosrdenství a Overbeck svátosti skutečnými výjevy ze života — ač idealisovanými —; Jiří Mader užívá okřídlených andělských postav, z jejichžto pohybu rukama, klidného výrazu tváře a přidané knihy jakožto symbolu moudrosti, závitů jakožto symbolu rady, sloupu jakožto symbolu síly, kružítko a rydla jakožto symbolů umění vyzívá opravdovost, posvátnost a nebeská vznešenost tajemství naznačených.¹⁾ Tohoto vpravdě křesťanského symbolismu, jenž k malířskému symbolismu v katakombách úzce se připíná, chvalitebně možno užiti v malířství chrámovém, nikoli však symbolismu obsah biblických dějin a křesťanských pravd zvracujícího. Symbolismus v katakombách mizí, když ustalo pronásledování křesťanů, a nebylo potřebí tajemství víry symboly zakrývat. Jest to perioda katakombních maleb od r. 310—410 po Kristu. Symbol mizí a nastupuje historicky opravdové, reálné zobrazování dějů a osob. Až do té doby Kristus a Matka Boží nikde samostatně nevystupují, nýbrž Kristus symbolem zahalen mezi osobami jinými, Matka Boží mezi oranty. *Postava Kristova* pojata jest ideálně. Zobrazuje se jako mladík s kučeravou hlavou, s bezvousým obličejem; v katakombě sv. Sebastiana vyskytuje se jedenkrát zobrazen jakožto děťátko v jesličkách. Až do 4. století zobrazován byl Ježíšek dle Wilperta vždy bez roucha.²⁾ Ve 4. století jeví se snaha vyobraziti podobu Kristovu dle skutečnosti. Nejznámější a nejstarší typus nachází se v Orfeově kapli katakomby sv. Domitilly: tvář jest oblá, s dlouhým vousem; hlava s dlouhými přes ramena splývajícími vlasy; výraz obličeje vážný; kterýž typus se tradičně v církvi udržel. Vyskytují se i poprsí Kristova, jichž Jiří Schmid v katakombách deset napočítal.³⁾ Jinak objevuje se Kristus buď ve své nadzemské důstojnosti, an mučedníkům v nebesích vychází vstříc (2krát), an je korunuje (3krát), an stojí před mučedníky, kteří mu své koruny nabízejí (6krát), an se s nimi v nebeském ráji raduje, aneb dlí na zemi jakožto učitel mezi svými dvanácti apoštoly (dle Wilperta str. 244: 7krát); odevzdává Petrovi závitky Zákona; před Petrem stojí, kterýž jej zapírá; posléze jedenkrát v katakombě sv. Petra a

¹⁾ Srovn. Dr. Ant. Podlaha, *Posvátné umění*, řada I., v Praze (Růžencová výroba, 296-I.).

²⁾ Jos. Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms*, 129.

³⁾ Dr. Georg Schmid, *Das unterirdische Rom*, v Brixenu 1908, 31.

Marcellina zřítí jest Ježíše, an sedí na trůně a v ruce závitek Zákona třímá.

Postava trůnícího Spasitele přešla z katakomb do římských basilik. Vyskytuje se v apsidové báni basiliky sv. Pudenciány na Eskvilínu v Římě. Kristus drží v levici otevřenou knihu Zákona; napřaženou pravicí znázorňuje svůj učitelský úřad, jež vykonává vůči svým apoštolům, dole shromážděným. V pozadí vypíná se kříž a jemu po stranách znaky čtyř evangelistův. Typ Kristův jest důstojný, tvář ovroubena hustým vousem. Malba jest mosaikovým dílem 4. století po Kr.¹⁾ Od oné doby upadá malířské umění římské. Z východu dere se do Italie ráz malby byzantské. Tvář Kristova se prodlužuje a celá postava nabývá asketicky přemrštěné vyzáblosti dle gnosticko-asketického náboženského směru východu. Postava Kristova v basilice sv. Kosmy a Damiána v Římě ze 6. století jest toho dokladem. Byzantského původu jest i Kristův nimbus ve způsobu rovnoramenného kříže kol jeho hlavy. Zachoval se až do 11. století. Jím zdobena jest hlava trůnícího Vykupitele v apsidě chrámu sv. Ambrože v Římě z 9. stol. i Spasitele trůnícího na mandorle v apsidě rotundy sv. Kateřiny ve Znojmě, z rozhraní 11. a 12. stol., malby to původu českého ²⁾ Po stranách trůnícího Krista zřítí jest v kapli znojemské Matku Boží a sv. Jana, miláčka Páně, dále znaky čtyř evangelistů a v dolním pásnu sv. apoštoly.

I vyvinul se všeobecný směr, že klenba apsidy chrámu těmito malbami se zdobívala, loď po obou stranách výjevy ze starého a nového Zákona jako protějšků, klenba lodi výjevy ze života Páně a předsíň postavami prvorodičů v ráji a prorokův.

V církvi ruské trojdílná ikona „Deisus“ zobrazovala uprostřed Spasitele na trůně, v pravo Matku Boží a v levo sv. Jana Křtitele, kteří oba jsou obráceni k Spasiteli s pokornou modlitbou. Tento obyčej — dí Fr. Táberský — přišel z Byzancie.³⁾ Jest tudíž co do malby Krista na trůně mezi východem a západem jakási souvislost.

Typus Krista možno v dalších obdobích sledovati na malbách *Poslední Večeře* a s ním i typy apoštolů. Tvář Kristova zůstává celkem nezměněna u všech mistrů, kteří se tímto námětem obírali. Jest vážná, vousem vroubena; s hlavy splývají dlouhé vlasy na

¹⁾ Dr. Adolf Föh, *Geschichte der bildenden Künste*, 230.

²⁾ Ferd. Lehner, *Dějiny umění národa českého*, II., 249, 269.

³⁾ Fr. Táberský, *Ruské trecento a quattrocento* v „Nové Době“ 1919, 432.

ramena. Jest to typ, jenž se již v 6. století na fresce Večeře Páně u sv. Apollináře v Ravenně vyskytuje a poté ustáleným zůstává u vlašských mistrů: Giotto (1266—1337) na obraze Poslední večeře ve chrámě Santa Maria del' Arena v Padově, Petra Lorenzettiho (1287—1355) v dolním chrámě sv. Františka v Assisi, Fra Angelica da Fiesole (1387—1455), z řádu sv. Dominika u sv. Marka ve Florencii, Signorella (1441—1523) v katedrále Cortonské, Castagna (1390—1457) v refektáři kláštera sv. Apollonie ve Florencii, Roselliho (1441—1521) v Sixtinské kapli v Římě, Dominica Ghirlandaja (1449—1494) ve chrámě Všech Svatých ve Florencii, Leonarda da Vinci (1452—1519) v jídelně dominikánského kláštera Santa Maria delle Grazie v Miláně, del Sarta (1487—1531) v jídelně kláštera dei Salvi ve Florencii, Tiziána (1477—1576) v jídelně Eskoriálu u Madridu, Rafaela (1483—1520) ve Vatikáně, Tintoretta (1519—1594) v benediktinském chrámě sv. Jiří Většího v Benátkách, Veronesa Bonifazia († 1540) ve Florentské obrazárně. Nejinak i u mistrů španělských: Juan de Juana († 1579) v museu del Prado v Madridě, Carducciho (1560 až 1608) tamtéž. I u Nizozemčanů: Dirk van Harlema (1410 až 1475) na oltáři těla Kristova ve chrámě sv. Petra v Lovani, Rubensa (1577—1640) ve sbírce Brera v Miláně, zůstává typ nezměněn. Francouzští malíři Mikuláš Poussin (1594—1665), jenž r. 1641 k vyzvání krále Ludvíka XIII. první svůj obraz Večeře Páně pro zámeckou kapli v Saint Germain en Laye maloval, a jenž se nyní v Louvru v Paříži nachází, jakož i Filip Champaigne (1602—1674), rodem Vlám, jenž po smrti krále Ludvíka XIII. stal se malířem královny a obraz Večeře Páně zhotovil, drželi se vlašské tradice. Němečtí malíři Poslední Večeře, pokud v Itálii byli vzděláni, jako: Martin Schongauer (1450—1491) na obraze v museu Colmarském. Hans Holbein mladší (1497—1543) v museu Basilejském, Schaffner (1499—1565) v katedrále Ulmské, Josef Führich (1800—1876) ze školy tak zvaných Nazarenů, i Gebhard Fugel (1863—), tvůrce krásné křížové cesty (Mnichov, Max Hirmer, nábožensko-umělecké nakladatelství, Steindorfsstrasse 19), zachovali idealisující ráz tradiční tvářnosti Kristovy, klidný a oduševnělý. Vytvořil se nepochybně z typu, který vyšel z katakomb a spatřuje se na zmíněné fresce u sv. Apollináře v Ravenně ze 6. stol. a z Abgarského typu, jenž chován v Edesse (zprávy o něm teprve z r. 544) a věrným prý jest otiskem tváře Kristovy, který Kristus sám přiložením plátna na svou tvář pořídil a poslu

edesského krále Abgara V., jenž Pána Ježíše za uzdravení pána svého prosil, odevzdal. Obraz byl r. 944 od Saracenů ukořistěn, ale císařem Romanem Lekapenem jim odňat a do Byzance odnesen, kde velice ctěn byl. Jeho kopie vyskytují se v Římě v bibliotéce vatikánské, v Janově v kostele S. Bartolomeo degli Armeni, kamž jakožto dar ve 14. stol. z Byzance byl přenesen.¹⁾ Charakteristické jsou na obraze rozevřené, velké oči, jež ještě na mosaice Večeře Páně u sv. Marka v Benátkách z 12. stol. viděti lze a s celým byzantským tvarem fresky úzce souvisejí. Jinak jsou oči Spasitelovy na všech uvedených obrazech sklopeny neb k nebi obráceny. *Naturalisticky* pojal postavu Kristovu teprve Eduard Gebhardt v 19. století, jenž vychován duchem Courbetovým, který „opovrhl každou hodnotou, která nebyla produktem přítomnosti“,²⁾ usadil Ježíše v moderním šatě, v moderní jídelně, uprostřed apoštolů moderně ošacených. I Uhde vzal postavy spolustolujících s Kristem ze všedního života, ač postavu Kristovu ponechal v tradičním vzezření, ale s výrazem visionismu ve tváři.³⁾ Staročeský malíř z 11. stol. vymaloval Ježíše při poslední večeři v korunovačním evangelistáři krále Vratislava v tak řečeném kódexu Vyšehradském se splývajícími sice s hlavy dlouhými vlasy a s křížovým nimbem, ale bezvousého, velebně a vzpřímeně uprostřed rovněž bezvousích apoštolů sedícího.⁴⁾

Postavy apoštolů objevují se již v katakombách, leč věrné jejich podoby nemáme, vyjma snad podoby knížat apoštolských, sv. Petra a Pavla, jichžto typus v katakombách všude stejným jest, takže věrojatně pracován byl dle pevných předloh, což není divno, any jejich postavy v Římě známy byly. Typy ostatních apoštolů ustálily se dle jejich povahy, v písmě sv. a v legendách vylíčené. V novější době zobrazil je dovedně Bedř. Overbeck (1789—1869)⁵⁾, v Čechách na př. Z. Rudl.⁶⁾ Na malbách Večeře Páně ustálena jest tvář sv. Petra, jež s tváří v katakombách se vyskytující souhlasí. Až do Leonarda da Vinci zobrazovali malíři apoštoly, ani klidně sedí za stolem, aneb jak jim Spasitel podává sv. hostii. Každý jednal a myslel pro sebe, o druhé se nestaraje.

1) Srovn. Český slovník bohovědný, I. 18 (Abgar).

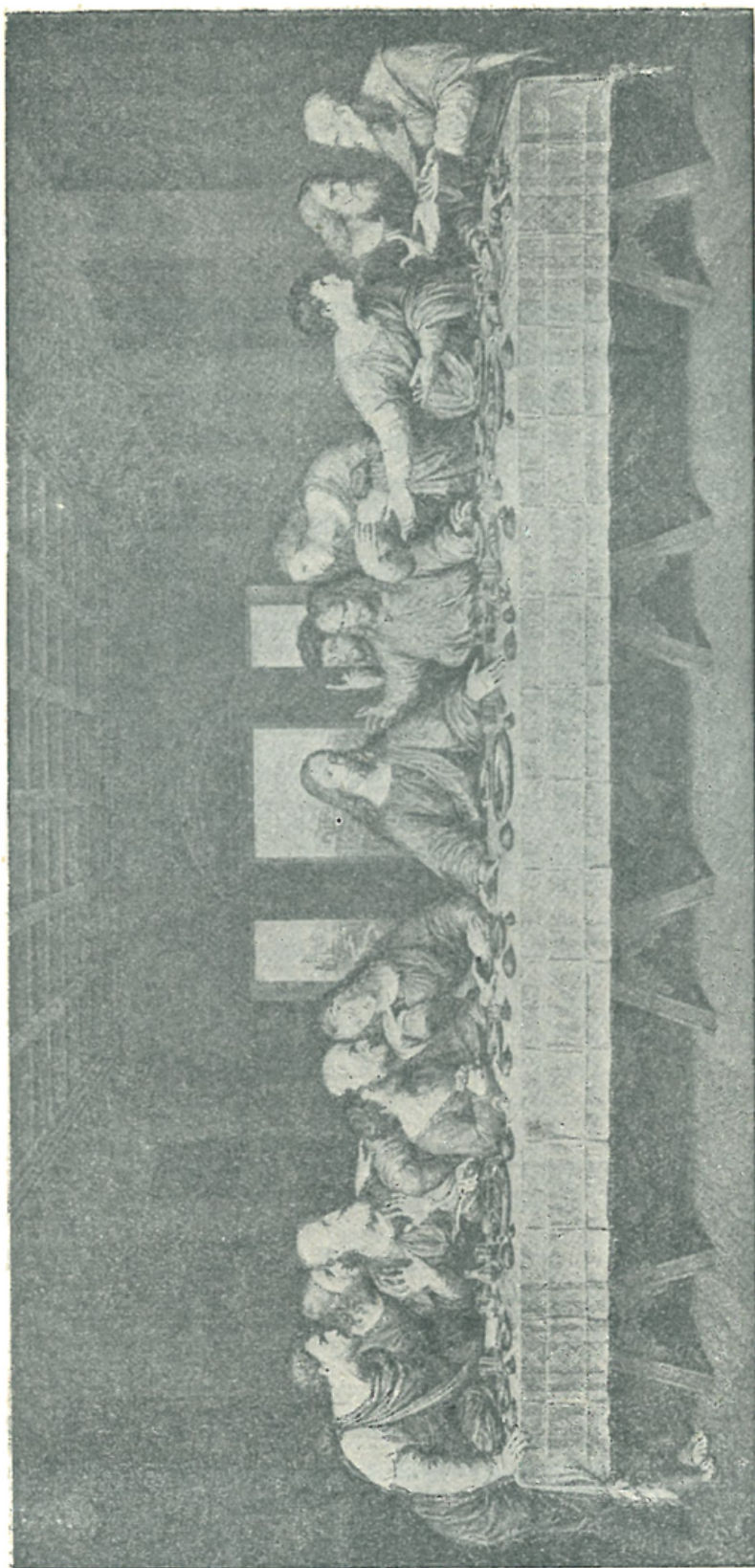
2) Dr. A. Matějček, Umění 19. století, 32.

3) Corb. Wirz, O. S. B., Die heil. Eucharistie und ihre Verehrung in der Kunst, 37.

4) Ferd. Lehner, Dějiny umění národa českého, II. 350.

5) Srovn. Český slovník bohovědný, I. 551.

6) Dr. A. Podlaha, Illustrovaný velký katechismus, v Praze 1911, 2. vyd. 10.



OBR. 11.: VEČEŘE PÁNĚ OD LEONARDO DA VINCI.

Výtvarné umění chrámové a hřbitovní.

Tiskla „Snaha“ F. Olšovského, Hranice.

Malby postrádaly jednotnosti. Leonardo vyobrazil Spasitele (viz obr. 11.), an sedě uprostřed, klidně pravici položiv na stůl a levici nad stolem rozpráhnutou mírně pozvédnuv, pronáší slova: „Amen, pravím vám, jeden z vás mne zradí“. Na ta slova tvoří se dvě skupiny apoštolů po pravici a po levici, vespolečně se dotazujících, kdo by to byl, ale zároveň ke Kristu směřujících, takže vzniká rozmanitost a přece jednotnost. „Úzkost, tichá tesklivost, smutek, zděšení, prchlivý hněv, pozornost na zvědách, otázka, hrůza, rozhorlení, zvědavost, bolest odráží se v těch dvanácti hlavách a čtyřicet rukách v novém a novém vzrušení. Neboť Leonardo neomezuje se pouze na hru v tvářích. Ruce musejí pomáhat, aby dramatickému výjevu dodáno bylo co možno nejvyšší živoucnosti. Ne proto, že leží v podstatě obyvatelů jižních krajů „mluvit rukama“, neboť všechna díla dob dřívějších až po Ghirlandaja něžnala posunků. Postavy sedí klidně jako na obrazech mistrů severských.

Posunkují-li u Leonarda, lze-li, jak dí Goethe, už z jejich rukou vyčíst slova, která každý jednotlivec mluví, nevyplývá to z národní povahy vlaské, nýbrž z toho, že každá doba vyzdvihuje ten který problém jednostranně, a tenkrát právě mimika a mluva posunků byla se stala nejdůležitějším oborem studiijním. Dále lze stopovat z kreseb, jak kompozice tohoto obrazu pohnutě v duchu Leonardově se utvářela, jak stále dokonaleji se mu dařilo jednotlivé osoby vpravovat do celkové stavby díla, zjednávat a rušit protivy, měnit pohyb čar, to poutat k prodlévání, ono hnáti do kvapu, všechno pak harmonisovat bezpříkladnou rytmikou. Že i po stránce malířské — co do způsobu, jak se postavy měkce odlučovaly od prostoru, a okny do polotemné síně valilo se světlo — Večeře Páně Leonardova asi byla zjevením, nedá se dnes už vidět, nýbrž pouze cítit“. Tak napsal historik umění, prof. dr. Richard Muther.¹⁾ Vpravdě chloubou obsahového malířství posvátného, které se stalo směrodatným pro všechny potomní malíře Večeře Páně, neboť na všech obrazech pozdějších stopy vlivu tohoto veledíla jsou patrné! Mimo postavu sv. Petra a sv. Jana, miláčka Páně, věnovalo malířské umění zvláštní péči propracovanosti postavy Jidášovy. Na některých obrazech, jako na př. ve večeradle benediktinského kláštera Sacro Specu u Su-

¹⁾ Dr. R. Muther, Dějiny malířství, přel. L. Bílý, v Praze 1904, 246–247; obraz Leonardovy Večeře Páně viz v „Posvátném umění“, II. dra Ant. Podlahy (Růžencová výroba v Praze).

biaca z 15. stol., sedí Jidáš oddělen od ostatních apoštolů na nizoučké stoličce, rovněž u Castagna, Roselliho, Ghirlandaja, Veronesa; u Signorelliho a Veneziana stojí vzpřímen před Spasitelem; u ostatních sedí sice s apoštoly, ale měšcem v ruce neb výrazem tváře, pohyby těla neb ruky, jíž sahá do mísy, od nich se odlišuje. Nimbus u apoštolů a svatých kol hlavy spatřiti lze poprvé r. 340 po Kristu.

Zvláštní pozornosti zasluhuje zmíněná malba Večeře Páně benediktinského kláštera Sacro Specu u Subiaca v Itálii z 15. stol., poněvadž tu zřítí jest první stopy monumentálního řádového malířství, jež v 19. století v tak zvané *škole beuronské* vyvrcholilo. V Sacro Specu jest nad Večeří Páně bohatá gotická architektura i v pozadí malba dekorativní; osoba Kristova a osoby apoštolů za stolem sedících jsou přiléhavě ke slohu gotickému štíhly, ale odlučují se svou modelací od architektury, netvoříce s ní součástkovou jednotku. Hieratický klid a monumentalita jsou již zde patrný. Vynikly však ještě víc, když r. 1868 tři vynikající umělci: architekt Petr Lenz (1832—), klášterním jménem P. Desiderius, malíř Wüger (1829—1892), klášterním jménem P. Gabriel, a malíř Steiner (1849—1906), klášterním jménem P. Lukáš, z uměleckých studií v Římě povoláni byli do Beuronu, aby kapli sv. Maura na základě řádové tradice malbami vyzdobili. Typus Kristův, Matky Boží, apoštolů a svatých tradičně zachován, leč zidealisován, odhmotněn. Postavy jsou do výše vypnuty a přimykají se úzce k architektonické vznosnosti stěn, splývají s nimi, jen mírně na způsob římského reliefu z nich vystupující. Tato vzpřímenost a architektonická i plastická odměřenost bez značnější perspektivy a modelace, jakou spatřujeme i při chrámových malbách egyptských, assyrských a řeckých, má do sebe cosi posvátného, ukázněného a povznáší jistě k výšinám, zvlášť přistupuje-li k ní odměřená liturgie řádová; leč nelze upřítí, že v postojích a v pohybech postrádá divák nynější doby na skupinách posvátných osob oně živosti a rozmanitosti, na jakou si zvykl při nazírání na malbu renaissanční a barokní. Beuronské umění jest ušlechtilou odnoží *primitivismu*, směru, jenž po vyčerpání všech moderních forem malířské techniky vrací se k formám bývalým, pro něž arci jakožto pro archaické jen málo duchů přítomné doby mívá porozumění. Mimo nejkrásnější malby a práce musivní biblických postav a výjevů ze života sv. Benedikta, sv. Scholastiky a řádových bratří na Monte Cassino, zaslouží zmínky: beuronská křížová cesta, již

vydal Herder ve Frýburce se slovním doprovodem biskupa Kepplera, a jež jest vymalována ve chrámě P. Marie ve Štuttgartě; cyklus ze života P. Marie v opatském chrámu emauském v Praze; malby v klášterním kostele sv. Gabriele na Smíchově, v seminářském kostele v Hradci Králové, v kapli nejsv. Trojice v Prostějově na Moravě (Fr. Pantaleon z Emauz 1912).¹⁾

Jako nemáme autentického typu Kristova, tak není ani pravé *podoby Matky Boží*. V katakombách vyskytuje se její postava napřed mezi oranty; o sobě nesporno jest její poprsí v katakombě ostrianské, ana chová na klíně božské Děfátko (ze 4. stol.), a pak v katakombě San Pietro e Marcellino, kdež zobrazena jest uprostřed mudrců z východu. Oděna jest spodním rouchem se širokými rukávy a štolou, ozdobným to prýmkem dolů splývajícím; hlavu kryje lehký závoj. Rysy tváře jsou jemné, oči široce rozevřené; při vší vlídnosti jest výraz tváře přece vážný a celé strnulé vzezření prozrazuje byzantský vliv, který se v posledních katakombních malbách silně uplatňoval. Z Byzancie rozšířil se již ve 4. stol. typus Madonny, jenž se sv. Lukáši připisuje, který ale — jak napsal Rothes — povstal vlastně ze staroklasického typu Junonina, což poznati lze ze špičaté brady a dlouhého, úzkého nosu. Byzantský typus Matky Boží vyznačen jest celkem velkou, skoro neforemnou hlavou, velkýma, podlouhlýma, přivřenýma očima, malými, sevřenými ústy, dlouhým, úzkýmnosem a vyčnívajícím zahrocenou bradou. Šat jest široký, vydutý, s drsnými záhyby a přikrývá celé tělo mimo dlouhoprsté, nesprávně článkované ruce. Maria sedí na trůně a chová na klíně Ježíška v dřepícím postoji, an pravici zvedá k požehnání. Nejstarší typy, jež se sv. Lukáši připisují, nacházejí se v Santa Maria Maggiore v Římě a v klášteře Montserrat ve Španělech. Na východě zůstal tento typ směrodatným dodnes; na západě udržel se až do 13. století.²⁾ V Čechách udržel se vliv typu byzantského až do 14. stol., jak pozorovati lze na obraze Madonny Doudlebské z druhé pol. 14. stol. a Madonny Březnické z r. 1396; ba ještě déle až do stol. 17. a 18. kopiemi Madonny Piekarské z Opolí (Oppelu) v pruském Slezsku, kterýž originál jakožto milostný obraz r. 1680 do Prahy byl přivezen a ve chrámě sv. Salvatora jesuitské kolleje Klementinské na vyprosení

¹⁾ Srovn. P. Odilo Wolff, „Beuroner Kunst“ v časopise „Die christliche Kunst“ 1911, seš. 5, 121—151.; Český bohovědný slovník, II. „Beuroňská kongregace“, 190.

²⁾ Dr. Walter Rothes, Die Madonna in ihrer Verherrlichung durch die bildende Kunst, v Kolíně n. R. 1905, 6—7.

záchrany od moru vystaven.¹⁾ Odtud rozšířil se onen typ po všech chrámech jezuitských v Čechách i na Moravě (kostel Marie Sněžné v Olomouci). Když r. 431 po Kr. všeobecný sněm v Efesu oproti nestorianským bludařům prohlásil, že Maria pravou jest Rodičkou Boží, vyslovil papež Sixtus III. přání, aby tato důstojnost Matky Páně i ve výtvarném umění jakožto článek víry se uplatnila. Od oné doby závodili zvláště vlaští mistři, aby veškeren um vynaložili na umělecké zobrazení ideálu Matky a Panny. Rafael vtělil ono přání papeže Sixta III. v obraz *Madonny di S. Sisto*, který nachází se v Drážďanské obrazárně a který Rothes nazval nejvznešenějším uměleckým dílem, které kdy k poctě nejblahoslavenější Panny bylo vytvořeno.²⁾ Známý jsou od téhož mistra ještě *Madonna della Sedia* v paláci Pitti ve Florencii a *Madonna di Foligno* ve Vatikáně. Přes všeliké lidské pojmání ideje Matky Boží zachovávala minulost při tomto uměleckém námětu jakous zdržlivost vystříhající se realismu a všednosti.

I vlaští i němečtí mistři brávali si vzor k umělecké tvorbě postavy Panny nejdokonalejší ze svého okolí a z národa. *Madonny* Ducciovy (1260—1318), Lorenzettiho (1315—1348), Cimabuova (1240—1302) v dolním chrámu sv. Františka z Assisi, Giottovy (1266—1336), Filipa Lippiho (1406—1469), karmelitského bratra, i Botticellovy (1446—1510), Jana Belliniho (1426—1516), Tiziánovy (1417—1576), Leonardovy (1425—1519), Correggiovy (1404—1534), Rafaelovy (1488—1520), Lochnerovy (1430—1451), Schonganerovy (1445—1401), Jana Holbeina ml. (1497—1543) a jiných, jeví stopy současného realismu, aniž však setřen byl pel ideálního pojmání tak vznešeného uměleckého obsahu, jenž každého malíře zaujímal, neboť mu skýtal příležitost, aby ladnost a krásu panenské postavy a dítěte na jejím klíně formami svého citění nejpřiměřenějšími vyjádřil. Teprv protestant Lukáš Cranach (1472—1553) odvážil se setřítí onen pel a malovati *Madonny* prostě jako krásné německé ženy, takže — jak dí Muther — divákům zdá se, jakoby na ně „padl tichý, věrný pohled očí německých, nebo jako by jejich sluch neočekávaně zaslechl prostou národní písničku německou, zazpívanou neuměle, ale s tolikou vroucí srdečností“.³⁾ V tom následoval Cranacha Böcklin, Kaulbach, Gabriel Max, jichž *Madonny* jsou — jak dle Kirchbacha napsal Rothes — buď pozemsky

¹⁾ Srovn. Dr. Ant. Podlaha, *Obrazy mariánské v Čechách ze stol. XIV. až XVI.*, v Praze (V. Kotrba) 1904, 7.

²⁾ Rothes, l. c. 65.

³⁾ Muther, *Dějiny malířství*, přel. L. Bílý, 301.

krásny, nebo jsou snivy a hystericky. Uhde naobrat vypočítal Matku Páně jakožto ženu dělnici se vši její bídou a ponížeností.¹⁾ Třeba Rothes omlouval tyto malíře, že nechtěli Matku Páně zneuctiti, nýbrž nezaobaleným realismem umělecký cit a opravdový soucit vyvolati, přece nelze takový realismus ani s hlediska náboženského ani s estetického schvalovati. „Zcela klamou a mýlí se ti — dí Durdík — kteří myslí, že umění jest věrné napodobení skutečnosti — toť by se stalo nanejvýš fotografií.“²⁾ Sem spadají snahy vyobraziti Madonnu s typem a rouchem toho kterého kraje, jakožto Valašskou Madonnu (Ad. Liebscher, † 11. června 1919), (viz obr. 12), Českou Madonnu. Madonnu v růžích (Fr. Urban † 1919), Slováckou Madonnu (Úprka), jež ovšem o sobě nejsou sice zneuctěním velebnosti Matky Boží, ale přece do chrámu méně se hodí, poněvadž vyčerpávajíce pozornost vnímatelovu světlostí a souhrou barev, nedopřávají mu příležitosti, aby se k duchovému obsahu malby povznesl, což jest vlastním účelem malby chrámové. U Fr. Urbana (1868—1919) velebí se snaha, že při vnitřní výzdobě chrámu sv. Petra a Pavla na Vyšehradě, chrámu v Humpolci, kaple ve Vlašském dvoře, apsidy kostela v Karlíně, kostela v Gruntě u Kutné Hory „rozhýřil po stěnách chrámových ornamentální a figurální svůj svět v barvách velmi světlých a zářících, na podkladě liniovém jej spřádá v jednotné celky za pomoci své choti Urbanové-Zahradníkové, rozváděl jej odvážnou rukou po každé ploše, která se k tomu zdála jen poněkud vhodná bez újmy celkové.“³⁾

Ornamentální malba má úzce přiléhati k chrámové architektuře a ji vyzvedati, nikoli ale svou klamivou modelací či plastičností ji zastíňovati; odtud jest liniový, plošný podklad zcela správný. Zde jest význačnost a naprostá převaha formy a techniky zcela na místě, neboť nezáleží na duchovém obsahu ornamentu, ale jen na tom, aby architektonické části stěn ohraničoval, vytyčoval a tvořil přechody od maleb figurálních k architekturní plastice, a tak jednotvárné meziplochy oživoval. V tomto směru jeví se pokrok v ornamentálním malířství chrámovém. Dospěly k němu i ústavy, jako „Vídeňská společnost ku pěstění křesťanského umění“. Stůjž zde návrh malíře této společnosti Josefa Reicha z r. 1911 na vymalování farního chrámu v Zátoru (Seifersdorf) na Moravě:

¹⁾ Rothes, Die Madonna, 96.; Rob. Langewische, Maria im Rosenhag, v Lipsku 1915, 38—39.

²⁾ Dr. Durdík, Všeobecná aesthetika, 50.

³⁾ Viz: Topičův Sborník, roč. VI. 1919, seš. 8. (květen), str. 384.



OBR. 12.: LIEBSCHEROVA VALAŠSKÁ MADONNA V KAPLI NA RADHOŠTI.

Výtvarné umění chrámové a hřbitovní.

Tiskla „Snaha“ F. Olšovského. Píranice.

„Veškera dekorace budiž plochá. Dolní část stěn v presbytáři buď vyzdobena révovým ornamentem: hrozny a listoví buďtež malovány zlatě na půdč střídavě pomorančové a purpurové. Klenební žebra buďtež ozdobena žlutým páskem s plochým bílým ornamentem a ohraničena temnošedými liniemi, štětcem volně provedenými. Klenební pole buďte opatřena plochým úponkovým ornamentem: listoví buď zelené, květy buďte zamodralé, stopky hnědé a podmalovány bílým ohraničením. Pilíře jest postříkati barvou pískovcovou; římsy jest prostě bez všelike dekorace barevně ostínovati“. V tomto případě vyhověno plně požadavku lidu po hře barev i ve chrámě, když v přírodě a v domácnostech oko tomu přivyklo, aniž ubráno na význačnosti architektury, oltářům a malbě figurální na nich. Ještě jednodušeji možno vyhověti touze po barvitosti užitím sytých barev bez ornamentace a nanesením jich v různé světelnosti na architekturní části, aby byly vyznačeny a dodávaly vnitřku chrámovému monumentálnosti. Tak provedl r. 1914 Jaroslav Paleček (Praha-III. 371) malbu poutního kostela v Zašové na Moravě dle prostého náčrtku, mor. místodržitelstvím schváleného: Tři barevné odstíny pojidlem kascinovým: stěny nejtemnější, strop světlejší, pilíře a pásy (gurty) velmi světlé; některé části hlavic vyzlacený. Dojem jest dle kolaudačního protokolu velebně překvapující.

Jiný jest účel *malby figurální* ve chrámě. Má býti otevřenou knihou, v níž by věřící pohledem četli, co na kazatelně slovem se jim káže, má je uváděti v život a dobu oněch posvátných tajemství a osob, jež malby představují.

Malba figurální tvoří ve chrámě uzavřený celek, odlišný od architektury a plastiky, ba s těmito celek souřadný, poněvadž má svůj vlastní náboženský a estheticko-výchovný účel, kterýž jest tím účinnější, čím pružnější jest materiál, jímž snaží se malíř zdánlivým vytvořením třetího rozměru, rysovým tělováním tváře, hlavy, rukou a celého postoje figur uvéstí diváka v říši ideálů a vnitřního rozpoložení osob, jež jsou zobrazeny. Tento duchový a nábožensko-výchovný obsah se ztenčuje, jakmile se figurální malba zploší a nabývá rázu pouze ozdobnického, jenž vybíjí se v technice a hýřivosti barev. Malíř si arci svou práci ulehčuje. Netřeba mu mořiti se s důkladnou kresbou, v níž povahové rysy musejí býti studovány, tříbeny, odstupem zkoušeny a opravovány: spojkou se se všeobecnými konturami, jež pak barvami plochými pokládá; nanejvýš snaží se kontrastními barvami vyvolati jakous

zdánlivost modelační, používaje k tomu místo temnosvitu barvy pozadí v hloubce, v popředí barevných skvrn — na př. na růžovém obličejí skvrn zelených, na růžových rukou skvrn bleď modrých, jak činil dle Césanna ve Francii u nás Jan Preisler¹⁾ — a stavě celou malbu, která dříve s jedné strany atelieru byla osvětlována, v záplavu slunečního světla pód širým nebem a jeho reflexe v plošné rozloze: *pleinairismus*, vyjadřuje oněmi skvrnami a barvou čistou svůj subjektivní okamžitý zrakový vjem, okamžikovou náladu, prchavou tvářnost vteřiny, ponechávaje oku divákovu, aby si samo odstupem plochu prohloubilo, barvy smísilo a ohraničilo: *impresionismus*. Někteří impresionisté užili místo skvrn shluku tečkového: *pointilismus* (Segantini); někteří pokročili tak daleko, že rozložili předměty na obraze v mosaiku kosočtverců, obdelníků, kruhových úseků, útržků a zlomků, ponechávající vnímání obrazu, aby si sám fixací tvářnost předmětů představil: *kubismus*. Dr. A. Matějček dí, že impresionism vyjadřil cítění člověka z konce století, oddaného animálním ideálům, materialismu, opojenému analysou a objektivním poznáním.²⁾ Arnošt Procházka v „Moderní Revue“ charakterisuje celý směr slovy: „Césannem počínajíc po dnešní kubisty vidíme smutné divadlo, kam výtvarníky zavedla a vrhla snaha, snad sublimně šílená, ale za všech okolností šílená, po čiré formovosti, odpoutané od látky, sujetu. Byl-li by tohle vrcholný cíl umění, nebylo prostě po dnešek umění. Nebo bylo-li, není tohle úsilí z jeho povahy, potřeby a možnosti. Postavte vedle sebe Leonarda, Rembrandta, nebo jen Maneta, — a Bracqua, Picassa, nebo třeba i Kubištu: tam, je-li pravda umělecká, není jí tuto — a opačně. Obojího nelze sdružit; nelze uznati za rovnořadý — ne snad výsledek — ale ani ne popud“.³⁾ I dr. Kuhn napsal o tomto směru v malířství, jenž tkví ve strohém *naturalismu* či *verismu*, že stlačil úroveň umění, oloupil malířské umění z většího dílu o duchový, ideální obsah, prohlásil jej za cosi lhostejného, ba obsah z umění nejraději by vyřadil, aneb je bral z nejnižší spodiny. Impresionism dle něho zmenšil duševní a tvůrčí sílu a výkonnost umělcovu a vytknul mu hlavním úkolem techniku.⁴⁾ Již pouhý sklon k tomuto

¹⁾ Srovn. Vincenc Beneš: „Jan Preisler“ ve „Volných Směrech“ 1919, seš. 1–3, str. 18.

²⁾ Dr. A. Matějček, Umění 19. století, sbírka „Duch a svět“ v Praze, str. 50.

³⁾ Arnošt Procházka, „Díla, události a lidé“ v „Moderní Revue“ 1919, seš. 7. 8., str. 310.

⁴⁾ Dr. Alb. Kuhn, Moderne Kunst- und Stilfragen, 60.

směru vedl by v malbě chrámové k porušení ustáleného ethicko-esthetického vkusu, jenž by v této formě animálním ideálům (dle Matějčka) moderního člověka sice vyhovoval, ale nábožensky výchovným by nebyl. Dokladem budiž uveden další posudek o církevní malbě chrámové Fr. Urbana ve zmíněném již Topičově Sborníku: „Až bude práce malíře Urbana po čase přehlédnuta, vyplyne, že byl dekorátem značně odvážným, že nasazoval na ponuré zdi kostelní teplé, světlé tóny, že je tím připoutal k našemu životnímu názoru, rušil mimoděk askesi, náboženství chápal jen jako nejvyšší projev umělecký a život v umění. Se stanoviska oněch památek nebo církevních hledisek novodobých byla jeho výzdoba velmi moderní a nenáboženská. A snad právě proto, že dovedl svým barvitým štětcem přibližovat chrám novodobému člověku, že jej rozveselil a odcírkevníl, proto byl tolik vyhledáván a zejména po venkově“.¹⁾ Posudek tento posmrtný nebude asi správný; ale vyslovuje přece názor i moderního laika, že se formová, impresionistická figurální malba nesnáší s tradiční idealisující církevní malbou, od níž církev ve chrámě pro bohoslužebný a nábožensko-výchovný účel upustiti nemůže. V pravdě také oltářní obraz sv. Markéty, panny a mučednice, jež vytvořil Urban pro farní chrám v Paršovicích na Moravě, dýše naturalismem, jenž Preislerovu pojmání ženských postav nemálo se blíží. Urban zašel tu dále než jeho učitel Ženíšek, jehož Immaculata na oltáři farního chrámu v Přívoze není sice prosta reálnosti, ale zrakem k nebi pozdviženým a pohybem rukou půdy církevně-ideální neopouští. Veitově Immaculatě se ovšem nevyrovná.²⁾ Ještě alespoň jeden posudek esthetika-laika L. Šímy o snahách Fr. Urbana, aby směr impresionistický do malby chrámové uvedl, budiž uveden na důkaz, že jeho a Jana Köhlera podobné snahy (čeští patronové v presbytáři farního chrámu v Prostějově) minuly se účinkem želaným. „Urban — píše Šíma — vědomě mířil k plošné dekoraci k dosažení souladného klidu, pobožného zanícení v pachu kostelních květín, na úkor proměnného a dramatického života. Celkový ráz dekorace nedovolil mnohdy při jednotlivém sujetu jíti ve výraze do krajní důslednosti. Mám na mysli na př. světce zobrazené na sloupích chrámu vyšehradského, již výborně symbolisující křesťanské učení, nejsou přece dramatictí (Maria Magdalena a j.) a to jen vnějším a ploš-

¹⁾ Srovn. Topičův Sborník 1919, 384.

²⁾ Srovn. Dr. Ant. Podlaha, Posvátné umění, řada I.

ným užitím tvárných prvků. Nedaří se mu oltářní obrazy a komposice, kde upouští od užitého systému jednotící a zjednodušující barvy i zdůrazněné linie a chce vnést ve svůj obraz prvek realistní. Zde se ihned dokáže nedostatek prostorovosti. Vědomou stylisací zpevněná konstrukce mizí, celek potom působí až nepříjemnou rozháraností¹⁾

Při malbě chrámové musí zůstat duchový, vznešený obsah vždy věcí první, ale ať aby něco krásného vytvořeno bylo, musí vznešený obsah lepou, uměleckou formou býti vyjádřen. Je-li na př. — dí Kuhn — Madonnu malbou zobraziti, tu jest základní ideou: Madonna jest povždy čistou, panenskou, nejsvětější, nejvíce omilostěnou Matkou Krista, Syna Božího; vyjádří-li se tato a jen tato idea jasně, určitě a pokud možno nezkráceně v individuální postavě lidské, pak povstane souladný celek, něco krásného, co v nás vyvolá radost a zálibu.²⁾ Směrodatným zůstane tu pro všechny věky andělský Fra Giovanni Angelico da Fiesole se svými nebeskými Madonnami a postavami v chrámech a síních klášterních.³⁾

Forma umělecká vůbec i umělecká forma malby musí vyrůstat z obsahu, musí s ním nejintimněji souviseti. Jako jest umělecká forma bez obsahu — lze-li si ji vůbec mysliti — méně nežli prázdná nádoba, stejně látka, nechťsi by byla nejzajímavější a nejbohatší, nemá nic společného s uměním; nedostalo-li se jí uměleckého utváření.⁴⁾

Umělecké utváření či forma malby obsahuje *komposici a techniku*. Byla-li malba po stránce technické porušena, potřebí jest *obnovy (restaurace)*.

Idea a invence — dí Frimmel — může býti zdařilá, ale mnohý umělec nedovede své figury dobře rozestaviti a jejich vzájemné vztahy dokonale pojati, je seskupiti tak, aby symetrie nebyla ani příliš nápadnou, aniž postavy bez ladu a skladu se hromadily.⁵⁾ Umělecká forma vyžaduje ladnou *komposici* jednotlivostí a celku. Komponováním uvádí malíř do své malby jednotnost v rozmanitosti, což jest hlavním požadavkem krásna a uměleckého tvoření. Tomáš ze Štítného snáší se tu s požadavky moderních esthetiků,

¹⁾ Zprávy Volných Směrů, roč. 1919, Duben – Květen, str. 32.

²⁾ Dr. Alb. Kuhn, Moderne Kunst- und Stilfragen, 52.

³⁾ Srovn. Jan Blokša, Beato Fra Giovanni Angelico da Fiesole, ČKD. 1895, 86. a násl.

⁴⁾ Arnošt Procházka l. c. 321.

⁵⁾ Dr. Th. Frimmel, Gemäldekunde, v Lipsku 2. vyd. 1904, 154.

jež kladou tito na dílo umělecké a tedy i na malbu. Jsou to: aby na malbě vše slušně bylo na svém místě, aby mělo své slušné pohnutí, svou slušnou velikost, svou slušnou barvu.¹⁾ Tyto formové složky měžž umělec ujasněny, dříve než na díle pracovati začne.

Slušné místo jest malíři vykázati každému předmětu na obraze, aby byl dílem uměleckým. Předmět, v němž se idea obrazu soustřeďuje, umístiti jest tak, aby divákem snadno byl nalezen a celou skladbu ovládal.

Vypravuje-li někdo nejasně a líčí-li situaci nějakou zmateně, bez soustředěnosti k hlavnímu bodu, jest jeho vypravování nedokonalým, pochybeným. Nejinak jest i při malbě chrámové, jež posvátný děj vypravovati aneb povahu toho kterého světce líčiti má. Utváření hlavní osoby, hlavního předmětu věnovati jest největší péči uměleckou, aby pozornost upoutal. Nesmí se tudíž ztráceti v zadním prostředí, jinak by nebyl snadno k nalezení. Na Večeři Páně Leonardově sedí Spasitel uprostřed stolu na význačném místě, a výraz jeho tváře, jeho šat, jeho ruce jsou zvlášť pečlivě propracovány. Postavy jeho apoštolů v pravo a v levo tvoří sice menší skupiny o své samostatnosti, ale všechny jsou nějak k němu obráceny a všechny je při jejich posunkové rozčilenosti a agilnosti svým božským klidem ve tváři a pohybech ovládá. Podobně musí vše na uměleckém obraze vnitřně souviseti s ústředním předmětem, aby jednoty v rozmanitosti bylo docíleno. Leč to není vše. Potřebí, aby předměty, jež kol hlavního předmětu se kupí, souměrně, symmetricky byly rozestaveny, navzájem se vyvažovaly a tak ducha divákova v klidu ponechávaly, by na hlavním předmětě spočinouti mohl. Pak teprve vše na obraze na svém jest místě. Na obraze Leonardově skupiny apoštolů v pravo vyvažují skupiny apoštolů v levo, takže při vší zajímavosti o sobě jednota a soustředěnost k hlavní osobě se neruší a celou malbu jedna myšlenka ovládá. Na Rafaelově obraze Disputa del Sacramento ve Vatikáně vyvažují se nejen postavy církevních učenců, o Nejsvětější Svátosti uprostřed na oltáři vystavené po obou stranách rozmlouvajících, nýbrž i architektura a příroda, za nimi načrtnutá.

Slušné pohnutí osob na obraze znázorněných vyjadřuje malíř rysy a posuny ve tváři, postojem a pohybem končetin a těla. Vše to musí býti slušné, t. j. úměrné povaze osob a události, již jest umělecky předvésti. Výtvarní umělci dovedou význačně jen po-

¹⁾ Tomáše ze Štítného Řeči besední, vydal Fr. Stejskal, v Brně 1901, 52.

čátek a ukončení pohybu umělecky zpracovati. Přiléhá to k našemu psychologickému pojmání hybu, kdy si jen jeho počátek a vyústění — terminum, a quo et terminum, ad quem — jasně uvědomujeme a v paměti chováme. Okamžik hybu mezi počátkem a vyústěním zachycuje fotografie, ale víme, jak ztrnule se tu pohyb noh a ruk vyjímá a jak neumělecky působí. Anatomická a fyziologická studia vedla malíře-umělce k tomu, že chtějíce vyjadřiti sílu osob k pohybu, jejich svaly, k pohybu určené, tělováním, modelací, sesilovali. Bylo to zvlášť od dob Michala Angela¹⁾. Správné a výrazné modelace ovšem bez správné kresby docílit nelze. Naše obrazotvornost snáze doplní barvu, jež schází reliefu, než doplní kresbu, která schází malbě. Bez kresby důkladné a správné nelze při malbě chrámové o skutečné, působivé kráse mluvit. Postavy světců na malbách kostelních musejí z blízka i ze zdálí ze stěny, z plátna neb z tabule vystoupiti, jako při reliefu, aby k nám mluvily. Pouhým nanášením kontrastních barev, jak činí impresionističtí malíři moderní, při jichž malbách ostatně potřebí jest náležitého odstupu, ve chrámě nemožného — zmíněného ethicko-estetického dojmu docílit se nedá. Všichni vynikající malíři církevní byli dobrými kreslíči; ovšem dle přírody. Napodobiti manýru malířů-romantiků z jakés piety k starožitnosti, není ani účelným ani uměleckým.

Slušnou velikost předmětů na obraze povahovati jest jak o sobě, tak i u poměru k jiným předmětům na témž obraze, a to jak se zřením k velikosti přirozené tak i zdánlivé. O sobě zachovávati jest malíři pravidla zlatého seku při všech postavách a předmětech malby, jak o tom v úvodní části těchto črt pojednáno. Vždy dbáti jest velikosti a vzrůstu dle přirozeného vývoje. U osob rozhoduje věk, národní a lidový typ, historická pravda. Kde táž osoba na více obrazech, jako při křížové cestě, se vyskytuje, musejí táž výška, vůbec tytéž rozměry těla a končetin, tentýž typ stále se opakovati.

Vzájemnou velikostní poměrnost jest uvažovati dle hledisk uvedených, a kdeby hlavní osoba pro svůj věk neb historickou opravdovost vůči ostatním postavám a předmětům na malbě se ztrácela neb ustupovala, užiti jest perspektivní zdánlivosti, aby osoby a věci, podržující svou přirozenou velikost, zdánlivým pošinutím do dálky neb na stranu před hlavní osobou — zdánlivě do popředí pošinutou — ustupovaly. *Perspektiva* zakládá se na ústroj-

¹⁾ Dr. Th. Frimmel, Gemäldekunde, 156.

nosti našeho oka, dle níž se úhel vidění tím více zúžuje, čím vzdálenějším jest předmět, na nějž nazíráme. Odtud zdají se nám předměty, na něž z blízka nazíráme, býti velikými, na něž z dálky patříme, malými. Toho užívá malíř k zdánlivému vyjádření prostoru do dálky a třetího rozměru, jakož i k soustředěnosti oka k předmětům jednotícím. Musí však zaujati určité místo, z něhož malbu trvale orientuje, a to přirozeně, nikoli umělkovaně, jinak by malba na ceně ztrácela. Při tom vede si tak, jakoby jen jednoho oka užíval, a propracovává postavy a předměty v popředí výrazněji a podrobněji, než ve vzdálenosti, poněvadž naše oko na bližších předmětech jednotlivosti jasněji rozeznává než na předmětech vzdálených, ba na těchto ve větší vzdálenosti jen obrysy postřehuje. Od této perspektivy liniové různiti jest perspektivu barvovou, dle níž předměty jasné působením vzduchu, jenž mezi divákem a předmětem se rozprostírá, zdají se býti žlutavými, předměty temnější zamodralými. Této perspektivy, již Francouzi *perspective aérienne* zovou, užívají *pleinairisté* a *impresionisté*.

Ke kráse obrazu vyžaduje se dle Tomáše ze Štítného *slušná barva*. Jakostí, silou, sytostí a čistotou, harmonií a melodií barev dosahuje malíř zamýšlených esthetických a náladových účinkův. I musí k nim při komponování či stylisování malbové formy přihlížeti.

Jakost barev závisí na osvětlení těles a na vnímání zrakovém. Pramenem barev jest bílé světlo sluneční. Dáme-li mu probíhati skleněným hranolem, rozloží se bílé světlo na barvy: červenou, pomorančovou, žlutou, zelenou, světle modrou, temně modrou a fialovou — barvy duhové či slunečního vidma. Slovy barvy jednoduché. Spojí-li se barva červená a žlutá, vznikne barva pomorančová; spojí-li se žlutá a modrá, vznikne barva zelená; spojí-li se barva modrá a červená, povstane barva fialová. Barvy duhové nazývají se též základními (primárními); barvy: pomorančová, zelená a fialová slují smíšenými (sekundárními). Dvě barvy, které se v bílou doplňují, slují doplňovacími (kompleterními). Takovými jsou: určitá červeň a zeleň; pomorančová a modrá; žlutá a fialová. Barva těles závisí na povaze dopadajícího světla a na tom, které paprsky vidma tělesem se odrážejí nebo propouštějí či pohlcují. Tělesa neprůhledná odrážejí všechny paprsky slunečního vidma, i jeví se nám tělesa v bílém světle slunečním; tělesa, která žádných paprsků neodrážejí, nýbrž všechny pohlcují, jsou černa. Dle toho, kolik a které paprsky slunečního vidma těleso

odráží, má na povrchu určitou barvu. Nanášení barev není tudíž leč natírání těles barvivy (pigmenty), které určité paprsky odrážejí — a takovou barva tělesa jest — nebo pohlcují. Osvětlení může arci přicházeti i od plamene, různé lučebniny ztravujícího. Dle odražení nebo pohlcení paprsků vidma plamenového tělesem řídí se pak barva. Vnímání barev děje se okem, jež jest dle Helmholtze opatřeno třemi druhy nervových vláken na vnímání světla červeného, zeleného a fialového. Nazíráme-li na skutečné barvivo (barvu pigmentovou), jsou všechny oční nervy různým směrem podrážděny. Nanášeli-li malíř na obraze barviva, která odrážejí tytéž paprsky sluneční jako na předmětech, jež maluje, sluje kolorit realistickým; jinak sluje ideálním. Správný ideální kolorit spočívá vždy na skutečném vnímání barev v přírodě. I moderní stínování barvami — dí Frimmel — bylo již v dřívějších dobách vnímáno. Náladu dovede vzbuditi i kolorit realistický i ideální, jen-li nepostavil malíř předmět realisticky zbarvený do prostředí čiře ideálně kolorovaného, neboť jednotnost díla by se rušila a povstal by nesoulad. Kombinace a vnímání barev jest úkonem subjektivním, jenž u téhož malíře při různosti tvorby různě se utváří. Může se vyskytnouti i malíř, jenž slepým jest pro odstíny barev (daltonismus); pro toho jest nejlépe, užívati jen šerosvitu a barvy bílé a černé.¹⁾

Síla barvy tkví v její *jasnosti*; protivou jest *tmavost*. Neutrálními barvami jsou: bílá, šedá, sivá, černá. Neutrální barvy liší se od sebe rozdíly intensity; pestré barvy probíhají každým svým tónem obdobnou stupnicí intensity; jsou: červená, rudá, ruměnná, brunatná, nachová; — ryšavá, rusá; — hnědá, snědá; — žlutá; — plavá; — zelená; — modrá, siná. Nejjasnější z pestrých barev jest žluť ve svém okolí; klesne-li její intensita jen tak málo, že se vyrovná intensitě jiné barvy jasné, máme již dojem tmavé žluti. Klesne-li její intensita ještě více, vzniká poměrně nový dojem barvy hnědé, pak tmavohnědé — až černé. I utváří se stupnice barev co do jasnosti a temnosti: jasná, světlá, ohnivá, plamenná, svítivá, zářivá, žhavá, oslnivá, skvělá, živá; a protiva: tlumená, mírná, ustydlá; — tmavá, temná, chará. Na stěny chrámů málo osvětlených patří malba jasná a svítivá; na stěny plným světlem slunečním ozářené náleží barva tlumená. Ve chrámě i na smyslovém dojmu barvy mnoho záleží, neboť má zde — jako vše jiné — úkol výchovný. Dle dra Zicha některé barvy zdají se k nám

¹⁾ Dr. Th. Frimmel, *Gemäldekunde*, 150--160.

blížití, jakoby z obrazu neb ze stěny vystupovaly: jsou teplé; jiné zdají se, jakoby ustupovaly a se vzdalovaly: jsou studené, chladné. Teplé jsou v okruhu u porovnání s jinými: červen — žlut; studené jsou: modř — fialová. Zeleň a nach jsou obojetné, podle toho, ke které skupině se kloní. Z neutrálních jest bílá barva chladná, ale vystupující; černá jest ustupující, nemajíc teploty.¹⁾ I dr. Durdík zmiňuje se o psychickém účinku barev dle Goetha, napsav, že žlut hřeje, modř chladí, dráždí i ukojuje; že červen jest barva vážnosti, důstojnosti, půvabu a milosti, zeleň pak barva vyrovnaná a vyrovnávací. Čím jest ovšem člověk smyslnějším, tím více libuje si v křiklavých barvách; venkovan, dítě, ženské pohlaví u porovnání s mužským nám to dosvědčují.²⁾ Vyvinula se i symbolika barev. Červen je barva lásky, mladosti, veselosti (v liturgii i umučení); žlut jest barva vnějšího lesku (v liturgii), ale pro svou vnitřní nevýraznost i barvou žárlivosti, neupřímnosti; zeleň jest barvou naděje, modř věrnosti, běl nevinnosti a čistoty, čern smutku, hněd statečnosti, šed barvou myšlenky.³⁾ Povrch barvy jeví se někdy měkkým, svěžím, šťávnatým, nebo tupým a matným. Dle toho, jak barva byla nanesena, jest lehkou, vzdušnou, neb těžkou, hmotnou; kryje-li barva podklad, vystupující reliefně, jest krycí (pastosní); je-li tence nanesena, takže povaha podkladu ji proniká, jest průsvitná (lazurní).

Sytost barvy rozumí se stupeň její *čistoty* vzhledem ku běli; čím méně běle bylo přimíseno, tím sytější je barva, takže barvy vidmové, jak zjednány byly bezprostředním rozkladem bílého světla slunečního, jsou čisté a syté. I jsou barvy, v nichž není běle ani šedě neb černě — barev neutrálních — přimíseno: syté, čisté, hluboké, silné, jadrné, čerstvé; bylo-li běle méně přimíseno, jest barva bledá, slabá, mdlá; bylo-li přimíseno něco šedě neb černě, jest barva lomená; bylo-li hodně šedě a černě přidáno, jest barva kalnou, nečistou, špinavou.

Vnímáme-li barvy nanesené současně a budí-li v nás estetickou zálibu, mluvíme o *harmonii barev*; vnímáme-li za těchže účinků barvy po sobě, pocítíme jsme *melodii* barev. Malíř-umělec nazírá duchem na celou skupinu barev v jejich jakostech současně i postupně, aniž si toho podrobně vědom jest. To jest

¹⁾ Dr. Otakar Zich, České názvy barev, ve Zprávách Volných Směrů 1919, seš. duben — květen.

²⁾ Dr. Jos. Durdík, Všeobecná aesthetika, 183, 184.

³⁾ Srovn. Durdík l. c.

jeho uměním, nabytým bezprostředním nazíráním koloritu v přírodě a studiem maleb uměleckých. V doplňování barev k souladnému celku při komponování formy malbové záleží malířovo koloristické umění. Pro něho theorie harmonie barev nemá valného významu. Má ale význam pro toho, kdo chrámovou malbu objednává a posuzuje.

Jak uvedeno, jsou barvy jednoduché a smíšené. Jednoduché jsou: žluť, červeně, modř. Z těch povstává smíšením druhotná (sekundární) trojice: pomorančová (ze žlutě a červeně), zelená (ze žlutě a modři), fialová (z červeně a modři). Protivou pomorančové jest modrá, zelené červená, fialové žlutá.

Smíchají-li se barvy druhotné po dvou aneb barvy jednoduché po třech, povstanou barvy třetího řádu (terciární): olivová (z pomorančové a zelené), červenohnědá (z pomorančové a fialové), šedá (ze zelené a fialové). Protivou olivové je fialová, červenohnědá zelená, šedé pomorančová.

Dojem barvy zvyšuje se nanesením vedle ní barvy kontrastní, doplňovací (kompleterní).

Pomorančová barva, je-li světlá, působí skvěle vedle modře ultramarinové. Může spojena býti i se zelení, zvláště se zelenkavou žlutí. Zlatá žluť pojí se krásně s modří ultramarinovou; výtečně i s fialovou a purpurem. Šťávnatá zeleň s fialovou a s nachem, zvláště přidají-li se bílé proužky, dobře se snáší.

Lépe však než dvě barvy zladiti lze barvy tři. Nejlépe ladí se zlať, ultramarin a cinobr. Veronese užíval nachu, světlé modře a žlutě. Možno spojit i temnou červeně se zelení a zlatí. Také pomorančovou se zelenou a nachově-fialovou. Ke všem těmto skupinám přidati lze v mírných rozlohách černě, zlatě a barvy stříbrné. Na šedém podkladě velmi ladně působí barva červená, zelená neb modrá. Běl vyjímá se dobře vedle jasné modře, jasné zeleně, červeně růžové, vedle zlatě i vedle barvy pomorančové. Vedle barev temných působí neladně. Čern vyžaduje teplých sousedních tónů; s temnou zelení, s temnou modří a s temnou fialovou jest v naprostém nesouladu. Někdy zdají se některé barvy na úkor jiných příliš vynikati buď silou neb rozlohou. Tomu odpomůže se tím, že se barva, ostatní barvy ztláčující, ztemní, aneb se její rozloha omezí. Leží-li vedle sebe plochy nestejně velikosti a je-li jejich kolorit sobě podobný, zdá se, jakoby kolorit větších ploch pohlcoval nebo znehodnocoval kolorit ploch menších. I oddělí se barevné tóny od sebe úzkými, jasnějšími neb temnějšími

proužky, na př. bílými neb černými neb jinými, a ihned nabude každý tón své původní intensity.¹⁾ Jest to důležité pro dekorativní malbu chrámovou, kdež se podobné případy často vyskytují.

Jsou malíři, kteří stále nové koncipují náměty, dovedou o díle, jež vytvořiti hodlají i co do obsahu i co do formy široce a s nadšením mluvit a snad i psát, ale nedovedou svých idejí barvou vyjádřiti: schází jim zručnost, *technika*. Malířská technika vyžaduje, aby umělec ovládal *nástroj*, jímž barvu nanáší, a zvolil si nástroj přiměřený; aby dovedl si připravit *půdu*, na niž barvu nanášeti hodlá; aby zvolil si vhodné *pojídlo* k soudržnosti barev při míchání a k připevnění na půdu při nanášení; konečně aby znal *způsob*, jak se barva nanáší, či jak se maluje.

Malířskými nástroji jsou zvlášť *štětec* a paleta (barevnička). Již v minulosti měly štětce malířské skoro tutéž podobu jako dnes. Nebylo ovšem štětců roztíracích.²⁾ Novější průmysl vyrábí štětce různých tvarů a jakostí dle účelů, k nimž se štětců užívá. Malířské štětce štětinové bývají buď kulaté neb ploché s kleštičkovými svůrkami. Různá jest jejich velikost a tloušťka. Dle místa původu a užívání slovou mnichovskými, norimberskými, pražskými atd.; některé mívají i názvy vynikajících malířů. Štětce k malbám freskovým a monumentálním vůbec bývají štětinové, buď kulaté neb ploché, zřetelnými svůrkami opatřené a mívají rukojeť mírně zahnutou. K malbě architekturní užívá se štětčinových štětců, v štětinoví souvislých neb rozeklaných — těmito možno jediným nasazením vésti více rovnoběžných linií přímo neb kruhovitě — rovných neb nerovných, zazubených neb zahrocených, tlustých neb tenkých. K malbě akvarelové a olejové upotřebuje se štětců jemnějších ze srsti telecí, jezevčí, kuní, velbloudí, jež se do předu zúžují a zakulacují, ale rovno vyúsťují, aby barvy širokoploše, ohraničeně a stejnoměrně byly nanášeny a nebylo potřebí roztírání a vylepšování. Štětce k rozmetávání barev nanesených, jakož i k nanášení pokostu (fermeže) k ochraně malby na povrchu, mívají dlouhé štětinoví. Bylo-li používání štětce přerušeno, potřebí štetec omytím zbytků barviva zbaviti, což děje se nejvhodněji mýdlem v čisté vodě; děje-li se terpentýnem, pozbývá štětinoví své hebkosti a pružnosti.³⁾

¹⁾ Srovn. Fr. Jännike, Handbuch der Ölmalerei, 2. v. v Stuttgartě 1878, u Hecknera, Praktisches Handbuch der kirchl. Baukunst, Malerei und Plastik, 319–322.

²⁾ Frimmel, Gemäldekunde, 43.

³⁾ Srovn. článek „Mal- und Tüncherpinsel“ (VIII.) v Arnošta Kieslinga spise „Maler- und Anstreicher-Arbeiten“ v Lipsku, 85–95.

Malíři vypořádávají se zavdy se štětcem a s paletou v ruce. Již v 16. století se takovéto vlastní podobizny vyskytují. *Paleta* mívala tvar čtverhranný, ale i mnohohranný, čtvercový i podlouhlý, a bývala opatřena dlouhou rukojetí. V Muthérových „Dějinách malířství“ zařazena jest vlastní podobizna Antonína Graffa (1736—1813), an drží v rukách svazek štětců a vejčitou paletu.¹⁾ Vejcovité palety byly dle Frimmela již v 16. století v užívání. Palet s otvorem pro palec bylo tenkrát asi málo. Nyní se jich však hojně užívá; mívají vejčitou, různě protáhlou formu a široký otvor nejen k prostrčení palce, jímž malíř paletu drží, ale i k prostrčení štětce při malbě. Barvy bývaly na paletě rozloženy dle zděděného pořádku od barvy bílé až k černé, čehož doklady rovněž na podobiznách malířů se vyskytují.²⁾

Půda, na niž malíři malbu nanášivali a nanášejí, byla a jest buď stěna, buď dřevěná, kovová neb kamenná tabule, buď plátno, neb i papír a lepenka, při drobnomalbách pergamen. Pro formu malby není podklad či půda malby věcí lhostejnou. Na ní závisí nejen trvanlivost malby, ale i jemnost provedení. V různých dobách užívali různí malíři různých *druhů dřeva* k hotovení ploten, na nichž malby své prováděli. I možno při starších malbách tabulových při ohledání plotny souditi na dobu, kdy malba povstala, a na národní příslušnost jejího původce; někdy v uvážení i jiných povahových znaků malby i na jméno původce. Vlaši 15. a 16. století malovali po většině na dřevě topolovém, zřídka na kaštanovém, olivovém, javorovém, cedrovém, piniovém a ořechovém. Dřevěné plotny obrazové původu vlašského bývají tlusté a na zadní straně neohoblované, jen otesané neb pilou ořezané. Vyskytují se arci i plotny s pozadím ohlazeným, ba i s vyřezávanými ozdobami. Nizozemští mistři užívali povždy rádi dřeva dubového, nejinak Francouzi 16. století; severní Němci malovali na plotnách lipových a bukových, zřídka na jedlových a smrkových, a ještě řídčeji na olšových. Malíři z alpských zemí užívali prken z jehličnatých lesů domácích. Norimberská škola 16. století, na př. Dürer, Kulmbach, malovali na dřevě lipovém, Dürer v Nizozemsku dle tamějšího obyčeje na dřevě dubovém. I Vlaši, kteří v severních krajinách pracovali, malovali na dřevě dubovém. Škola lombardská v 16. století, na př. Leonardo da Vinci, používali dřeva topolového a ořechového. Z pražských katalogů obrazáren věnována

¹⁾ Muther — Bílý, Dějiny malířství, 741.

²⁾ Dr. Th. Frimmel, Gemäldekunde, 42 — 43.

pozornost této okolnosti při studiu maleb v katalogu Rudolfinu z r. 1889 a v katalogu obrazárny Novákovy z r. 1899. Po dřevě nejdůležitějším podkladem maleb již v 16. století bylo *plátno*. V Benátkách a v Padově vyskytuje se již na konci 15. stol., na př. při obrazech Mantegnových. Všeobecně zavedl plátno, a to konopné plátno, Tizián (1477—1576). Dle Benátek řídila se ostatní města vlašská, ale užívala po většině plátna lněného. Užívala záhy pláten křížkového tkaniva. Z Itálie přešlo užívání plátna záhy do Francie a do Španěl. Tabulová malba na dřevě udržela se nejdéle v Nizozemsku; teprve v 17. století počíná se tam malovati dle vzoru vlašského na plátně, a to na plátně jemném, kdežto v téže době v Itálii malovali na hrubém plátně pytlovém. Rubens (1577—1640) a van Dyck (1599—1620) malovali většinu svých oltářních obrazů na dřevě dubovém, ale vrátivše se z Itálie, upotřebovali i plátna vlašského; což se obecně i u malířů jiných národů vyskytuje, kteří v Itálii byli vzděláni. Někdy bylo plátno nataženo na dřevěnou tabuli, a teprve na plátně malováno. *Měděných* ploten užívalo se k malbám nejdříve v Itálii. Tam poznal je Jan Brueghel (1568—1625) a zavedl je při menších obrazech v Nizozemsku, kdež se tento zvyk nejvíce rozšířil; odtud dostal se v 17. stol. do Německa. Na *cínové zišti* (plechu) či na pocínované mědi malovalo se v 17. a 18. stol. hojně v bývalém Rakousku a maluje se u nás dodnes. Není to půda tak výhodná jako plotny měděné. *Železný plech* snadno okysličuje i nehodí se vůbec za podklad obrazů křížové cesty na volných prostranstvích, neboť rezaví, malba se kazí a odpryskuje. *Kamenné plotny* snadno se udrobují a se potí, odtud zřídka se jich k malbě užívá. Malby na *papíře* a na *lepence* bývaly připevňovány na dřevo neb na plátno, aby vytrvaly.¹⁾ Na *pergamenu* prováděly se drobnomalby, zvlášť v knihách liturgických, i bylo formát pergamenu napřed z připravených kůží vykrojit, vodou a vápnem omýti, chloupků zbavit a důkladně očistiti, po té pak jemně vyhladiti, dříve než ilustrátor malbu nanášel.²⁾

Skla jakožto malbové půdy užívá se při *sklomalbě*, popředně při oknech chrámových. Chrámová sklomalba vyskytuje se již v době románské od 10. stol.; na př. okno v dómě Augsburském s postavou krále Davida. Od 13. stol. šířila se sklomalba chrámová ze Chartresu ve Francii i do Německa a byla ve 14. a

¹⁾ Frimmel, Gemäldekunde, 6—21.

²⁾ Srovn. Dr. Jos. Kašpar, O středověké knize, ČKD. 1918, 49.

15. stol. již dosti vyvinuta, jak sklomalby v dómě Řezeňském dokazují. Postavy světců byly plošně malovány a barva do skla se vpalovala. V nynější době povstaly závody, v nichž se malba dle zhotoveného kartonu do skla leptá; leč, vyjímaje snad jednoduché kobercové vzorky, sklomalba leptáním zhotovená nikdy se vpalované sklomalbě nevyrovná. Ku hotovení kobercové sklomalby (gris-aill = šed v šedi neb i čern v šedi) hodí se i sklo katedrální; ke sklomalbě figurální užívati jest skla antikového. Jsou-li stěny chrámu koloristicky vyzdobeny, náleží k plnosti malbové ornamentiky i figurální sklomalba, která ovšem k architektuře a k ostatní výzdobě souladně musí přiléhati. Při tom jest se stříci tak zvané irradiace, aby totiž jedna barva nerušila neb nezastiňovala druhou, nýbrž aby všechny stejnoměrně vyzařovaly. Červeň a žluť na př. vyzařují slabě, modř silně. Opakují-li se v oknech obdobné skladby, doporučí se barvy střídati. Kde není ve chrámě malbové ornamentiky, dostačí okna barevně olemovaná. Do presbytáře náležejí sklomalby nejjasnější. Barvené sklo bez sklomalby do chrámu se nehodí.¹⁾

Dle pojidla a způsobu nanášení barev neb barevných tělísek na půdu vyvinula se malba fresková, mosaiková, temperová a olejová.

Malba fresková (al fresco) jest malba vodovými minerálními barvami na čerstvé, mokré omítce, s níž se barvy trvanlivě spojují. Fresková malba vyskytuje se již v katakombách, kdež dle Wilperta skoro všechny malby jsou omítkové. Při nejstarších malbách pozůstávala omítka ze spodní vrstvy, zhotovené z opukové země (tuff) a z vápna, na niž se nanášela horní vrstva z vápna a písku mramorového. Později užíváno jen jedné vrstvy omítkové. Provedení maleb bylo dle stavu světského malířství římského z počátku pečlivé: kresba byla pevná a zručná, obrysy těla vrývaly se do omítky; obličej a nezahalené části těla byly kresleny jen letmo a pokryty slabou vrstvou barvovou; stínování bylo málo a to hnědou barvou; tělo podmalovávalo rudožlutě. Barvy byly světlé, a to nejvíce základní: červeň, žluť a modř. Byly vodové a nanášeny na rudě zbarvenou stěnu. V nejstarší době byly barvy velmi dobré jakosti.²⁾ Upotřebeno popředně barev nerostných; ze živočišných látek užito šťávy hlemýžďe purpurového a černě, zhotovené z kostí nebo ze slonoviny; z látek rostlinných vyskytuje se uhelná čern.

¹⁾ Srov. Heckner, Praktisches Handbuch der kirch. Baukunst (341 – 344).

²⁾ Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms, 1 – 11.

Ostatní barvy byly bílá křída, žlutý okr, barva oranžová s miniem, modrá z měděného kysličníku, pálený hnědý okr.¹⁾ Z katakomb rozšířila se fresková technika do chrámového umění a vyvrcholila ve 14. stol. v Giotto di Bondone (1267—1337). Dominikánský chrám Santa Maria Novella ve Florencii jest klenotnicí Giottova freskového malířství. Ve stol. 15. a 16. pracoval Michal Angelo (1475—1564) al fresco své malby v kapli Sixtinské (stvoření, proci, Sibylly, pád prvních rodičů, poslední soud), na nichž učili se malbě freskové malíři severští. I Leonardo da Vinci (1452—1519) maloval svou Večeři Páně v Santa Maria delle Grazie v Miláně ve fresku, i Rafael Santo. (1483—1520) své stance ve Vatikáně a biblické výjevy v loggiích tamtéž; ale k největší dokonalosti přivedl malbu freskovou v 16. století Andrea de Sarto (1487—1531), jehož Madonna del Sacco v ambitu kostela Santa Annunciata ve Florencii jest nejvýtečnějším dílem freskové techniky. Také v basilice sv. Klimenta v Římě freskové malby se vyskytují.²⁾

Do Čech dostala se technika freskových maleb z Říma benediktinskými mnichy sázavskými. Kronikářem sázavským připomínají se zvláště tři opatové kláštera sázavského jakožto výtvarní umělci: Božetěch, Silvestr a Regnard, o kterémž posledním se zvlášť připomíná, že nástěnnými malbami ladně okrášlil klášter sázavský, kostel sv. Jana Křtitele a síň konventní.³⁾ Díla ta se nedochovala. Zachovaly se dosud z doby románské freskové malby v románské rotundě sv. Kateřiny ve Znojmě, neznámého původce z rozhraní 11. a 12. století; fresky v kostele sv. Jana Křtitele v Dolních Chabrech z druhé polovice 12. století; z téže doby freskové malby v basilice sv. Jiří na hradě pražském a v kostelíku sv. Klimenta ve Staré Boleslavě. Malby znojenské provedeny jsou na suché, hladké omítce; obrysy kresleny jsou rudkou; vnější obrysy jsou silnější, vnitřní slabší. Plochy konturami ohraničené vyplněny jsou barvami: pozadí tmavomodře a sytě zeleně. U rouch střídá se červen, cinobr, zeleň a běl; nejvíce vyniká světlá hněd. Postavy jsou štíhlé a vyzáblé, postoj v profilu a čelní. Technika upomíná dle Lehnera na českou školu malířskou z 11. století. Fresky byly r. 1893 malířem Boh. Melicherem z Vídně obnoveny. Dokonalejší jest technika maleb v Dolních Chabrech. Postavy jsou sice rovněž k diváku obráceny, ale stylisace ruk jest dokonalejší,

¹⁾ Ferd. Lehner, Dějiny umění národa českého, II. 239.

²⁾ Srovn. Jos. Wilpert, Malby v dřevní basilice sv. Klimenta, přel. Fr. Snopek, v Kroměříži 1906.

³⁾ Lehner, l. c. 254--255.

kolorit výraznější a svěžejší: převládá červeně, žlutě, zeleně, hněd. V basilice sv. Jiří a v kostelíku sv. Klimenta zajímají stylisované rostlinné ornamenty, které poukazují k rozkvětu slohu románského.¹⁾ Ve chrámech gotických omezovala se malba fresková jen na malá pole; za to ale valená klenutí chrámů renaissančních a barokových poskytovala dosti příležitosti freskové malbě, aby se uplatnila. V Čechách maloval v 18. stol. ve fresku Petr Brandl (1668—1735), na Moravě Jan Křištof Handke (1694—1774); Daniel Gran, Etgens a jiní; v době nové na př. Jano Köhler (viz obr. 2.).

Fresková malba předpokládá zdivo a omítku naprosto vyschlou. Při novostavbách potřebí alespoň čtyři léta, aby zeď vyschla. Vápno, jehož se k maltě užije, musí aspoň rok hašené v jámě ležeti. Malta nesmí býti tučná; musí obsahovati více jemného, dobře omytého a vyschlého písku. Omítka nesmí pukati a nanáší se jen tak na tlusto, aby se půda pro malbu vyrovnala. Musí pevně přiléhati ke zdi a s ní se pevně spojit. Po té nanáší se omítka vždy jen v takové rozloze, kolik malíř může denně pomalovati. Za dvě neb tři hodiny malta ztverdne tak, že možno na ni karton s výkresem položit a kontury zahroceným, koštěným bodcem do omítky vrýti. Pak se obrysy vyplňují barvami, které se neslučují chemicky s vápnem, jehož se do barev něco přidává. Vyloučeny jsou barvy živočišné, rostlinné a ony barvy minerální, které pro svou příbuznost s vápnem se slučují, tvoříce nové sloučeniny, čímž by proměna barev povstala. Kromě vápenné běli užívá se žlutě (světlého okru, žlutého oxydu, zlatého okru a kadmia), červeně (páleného, světlého a tmavého okru, indické a benátské červeně, oxydu), hnědi (tmavého okru, tmavého oxydu, pálené i nepálené terra di Siena), modře (modře-zeleného oxydu č. 1. 2. 3, ultramarinu a kobaltu či řasíku, ale těchto dvou jen tak, že se nenanesou bezprostředně na omítku, nýbrž na směs z vápna a pálené terra di Siena neb ze světlého okru), zeleně (prostřední, čerstvé, zeleného oxydu, zelené země, zeleně kobaltové bez přísady jiných barev), černě (pálené kolínské zemité, šedě zemité). Malba musí dobře vyschnouti přirozeným teplem a býti chráněna střechou křídlicovou neb břidlicovou. Na vnějších stěnách chrámu se dlouho neudrží.²⁾

Technika trvalých maleb freskových jest nyní neznáma, a barvový materiál jest nespolehlivý. Proto se nyní málo freskových

¹⁾ Lehner, I. c. 269—284.

²⁾ Heckner, Praktisches Handbuch, § 121 (Freskomalerei).

maleb pořizuje, a jsou poměrně velmi drahé. Činnost omezuje se po většině na *restauraci* zachovalých fresek minulosti. Způsob obnovy, jehož užil malíř Gustav Miksch při restauraci fresek y kostelíku sv. Klimenta ve St. Boleslavě, vyličen v „Památkách archaeologických“.¹⁾ Novější obílení, jež fresky přikrývalo, poklepem odstraněno. Zvětralá stará omítka na zeď připevněna a vyspravena omítkou novou. Po výsprávce poruch omítkových přikročeno k čistění a fixování (ustalování) maleb benzinovou fixází (stříká se na malbu). Malby románské se po fixování objevily v překvapující jasnosti. Zbytky maleb netvořící celku byly malířem při zachování všech i nejmenších zbytků starého tónování pečlivě neutrálním tónem vyspraveny. Užito materiálu z technických továren Richardových u Düsseldorfu. „Dovoluji si zde“ — píše G. Miksch — „jako při každé podobné příležitosti, poukázati k tomu, že by vždy bylo záhodno ihned po odkrytí starých maleb dáti je fixovati odborníkem. Moderní chemie nám poskytla fixativů benzinových i líhových, které mají tu vzácnou vlastnost, že naprosto neztemňují tónu staré malby a při tom přece malbu jasně vyvolají a do nedozírné doby konservují. Takto fixované malby mohly by potom třeba léta čekati na konečnou úpravu. Kdyby malby takové byly jasně vyvolány, odpadlo by též překreslování jich uhlím, hrudkou, pastelem (práškovými, suchými barvami) a podobným materiálem, často rukou laikovou prováděné. Nejhorším zlem jest však oblíbené vyvolání takových maleb přetíráním vodou, kterážto procedura jest nejzpůsobilejší k tomu, aby malby poznenáhla, ale jistě úplně zničila. Jakmile totiž u staré vápenné malby vazivo její, výpotek to vápenné vody, molekulárně se oddělí, stane se totéž s barvou na tento výpotek vázanou, a proto pak všechny staré vápenné malby „práší“. Arciť oddolá infiltrovaná do omítky část malby umytí, ale tato část jeví se při tom již jen jako vybledlý tón“.

Malba mosaiková (μουσαϊκον, μουσαίωμα) jest asi jako jméno samo: opus musivum, práce musivní, původu orientálního. Rozumí se jí obraz z malých barevných kaménkův, neprůhledných kousků skla neb i ze dřeva, pálené hlíny, někdy i z kostek kovových sestavený. Musivista (musivarius) nakreslil neb namaloval na tlustou sádrovou půdu napřed obraz ornamentu neb osoby, poté pak vtlačoval do takto připraveného podkladu malé barevné kostky (tesserae). Technika mosaiky známa byla pohanům již v dřevních

¹⁾ Památky archaeologické 1914, 235—236.

dobách. U křesťanů vyskytuje se již v 3. století po Kr. v katakombách. Napřed užívalo se této malby jen k výzdobě podlah; ve chrámech zdobený jí později i horní části stěn, klenutí a zvláště apsidy. Podoby zvířat, rostlinné ornamenty převzaty v prvních dobách z antiky; ba v Madabě odkryta v jedné basilice pod podlahou mosaiková mapa biblických míst Palestiny, Syrie a Egyptu.¹⁾ Záhy ale užívalo se mosaiky k vypodobení osob a výjevů posvátných. Nejznámější jest tak zvaná majestas Domini v apsidě chrámové. Kristus sedí buď na trůně neb vznáší se v oblacích a apoštolové a svatí pohyby rukou znázorňují svůj údiv a své uctívání. I vítězný oblouk velmi často mosaikou byl zdobíván. V Římě jsou staré mosaiky v chrámech Santa Constanza a Santa Pudenziana z konce 4. století; v Ravenně v Sant' Apollinare in Classe (672), v Miláně v Sant' Ambrogio a v Benátkách St. Marco z 9. století a později; kterýž posledně jmenovaný chrám celý mosaikami jest vyzdoben. V Praze památným jest mosaikový obraz na jižním průčelí vechrámu sv. Víta z r. 1371, představující Krista Pána v Mandorle (svatozáří), obklopeného anděly, posouny a nástroje umučení držícími. Pod ním klečí modlíce se sv. patronové zemští: Prokop, Sigmund, Vít po jedné, Václav, Ludmila. Vojtěch po druhé straně; ještě doleji císař Karel IV. se svou chotí Alžbětou, ani se modlí; v polích pobočných obrazy Marie Panny, Jana Křtitele a dvanácti apoštolů; nejdoleji v levo vzkříšení mrtvých, v pravo muky zatracenců. R. 1883 byla mosaika péčí Jednoty pro dostavění chrámu sv. Víta obnovena.

Dříve užívalo se k hotovení mosaik kamene různého druhu, jako: mramoru, lapis lazuli, malachitu, perleti a jiných; nyní užívá se všeobecně neprůhledného skla. Neprůhlednosti a barvitosti se nabývá, když se skelná hmota smíchá s různými lučebninami, na př. smíchá-li se s kysličníkem měďnatým, nabývá se barvy červené, s železískem (kobaltem) barvy modré, s kysličníkem barvikovým barvy zelenožluté, s broníkem barvy šedé, s burelem barvy černé, s otrušíkem barvy bílé. Rozžhavená skelná hmota položí se na železnou desku, stlačí se na hladko, pomocí diamantu se na částky rozřeže a ty se na kovadlině hranatým kladivem rozdrobí na kostky a jiné útvary, jichž se pak upotřebí ku hotovení hrubších mosaik a caltou se zove. K provedení jemnějších mosaikových maleb užívá se skelných *tyčinek*, které táhnutím rozžhaveného skelného prutu a jeho řezáním na tenčí proutky se

¹⁾ Srovn. Kaufmann, Handbuch der christl. Archaeologie, 59, 184, 449.

získávají. Calt a tyčinky buď dle *římského* způsobu zastrkují se do kasety z cinku sádrou naplněné, na níž jest obraz nakreslen, a zatmelují se ponenáhlu, takže dělník každý kamínek ubrousí a přizpůsobí, nebo dle *benátského* způsobu se nákras vyhotoví obráceně či záporně, rozřeže se a rozdělí mezi dělníky, kteří části namazují a poté calty a tyčinky obráceně dle výkresu na půdě zatmelují; dřevěným kladivem potom na papír tak dlouho se tluče, až tmel všemi sparami pronikl; načež se části v obraz spojují a papír se navlaží a odstraní. Je-li mosaikový obraz zatknouti do zdi, tu potřebí napřed cihlovou zeď sparami opatřiti, aby malta dobře se zachytila; do zdi kamenné zarazí se měděné hřebíky, kolem nich natáhne se měděná síť, na niž se hrubší malta nahodí; možno též do zdiva navrtati díry a dřevěnými klíny vyplniti. Do druhé jemnější maltové vrstvy z čerstvého vápna a mramorového prachu, jež se na hrubou vrstvu nahodí, vtlačí se mosaikový obraz a, kde toho potřeba, se vytmelí. Menší mosaikové obrazy někdy se ještě přibroušením a hlazením zdokonalují, čímž nabývá mosaiková malba podoby malby olejové (mosaika římská).

Malba mosaiková jest popřednosti malbou monumentální, pojí se úžeji s architekturou než malby jiné, majíc o sobě ráz architektonický. Užívá se jí nyní tam, kde pro temnost nemožno stěny vyzdobiti malbami jinými, ana mosaika i tu dosti světla obráží, jako: v hrobkách, v kaplích, chodbách, ale i jakožto náplně oltářů a náhrobků, kde by vypuklá práce méně estheticky se uplatňovala.¹⁾ V Itálii mosaikou zdobívají i průčelí budov. Tento obyčej zavedl u nás Viktor Foerster, jenž v Itálii mosaice se vyučil a mimo jiné i průčelí poutního chrámu na posv. Hostýně mosaikovým obrazem Matky Páně vyzdobil.

O ethicko-esthetickém dojmu mosaikové malby vyjadřuje se Muther: „Slavnostní klid jeví všechny postavy. Bez pohnutí jako pomníky jsou vztýčeny, trůnice vedle sebe v prosté souměrnosti . . . Všechno je veličenské, vážné, imponující, ozářené majestátním leskem jako zlatým světlem s nebes. Malířství mosaikové představilo bohatýry víry křesťanské přemocně, jako pro věčnost, v takové velebné slávě a mohutnosti, jaké by nebyla dostihla žádná jiná technika.²⁾ Ale ovšem materiál mosaiky jest kámen, sklo: studená, ledová hmota, která se nikdy barvě, jež nejdůtkli-

¹⁾ Josef Mokr, *Obrazy mosaikové*, ČKD. 1883, 193-199.

²⁾ Muther-Bílý, *Dějiny malířství*, 3-4.

vějí k srdci mluví, nevyrovná. I hodí se mosaika méně vhodně k vyjádření utrpení Páně, jak na mosaikové křížové cestě na zmíněném posv. Hostýně se osvědčilo.

Mimo fresko a malbu mosaikovou slouží k výzdobě chrámu *malba temperová a olejomalba*. Obojí nanáší se buď na stěnu nebo na plotny dřevěné a kovové, nebo na plátno. Dle toho různá bývá i technika.

Nástěnná malba temperová a olejomalba předpokládají suchou zeď; nanesené na zeď vlhkou ani olejomalba ani křídlová malba temperová nedrží; temperová malba s bílkem, mlékem a vápennou vodou jakožto pojídly drží sice nějaký čas, ale nikoli trvale. Na mokré stěny nebudiž žádná dekorativní malba nanášena; i fresko se na nich vlhkem a mrazem rozpadne. Je-li dekorace potřebí, mohlo by se užití barevných plotniček, které se cementem do zdi zatmelí. Podkladem nástěnné malby, při jejíž stanovení bylo by se i architekta potázati, jest voliti maltovou omítku, z dobrého vápna a písku neb z prachu opukového zhotovenou. Sádra a cement nejsou vhodným podkladem maleb nástěnných. Na omítku nanáší se čtvero nátěrův. První nátěr pozůstává v napouštění stěny vařeným lněným olejem, rozředěným osmým dílem oleje terpentýnového, pomocí štětce do té míry, ažby olej do omítky hluboko vnikl, k čemuž jest dvou až tří dnův potřebí. Když první nátěr oschl, aniž ztuhl, nanáší se první nátěr barvový, k čemuž užívá se olověné běli a něco okru, které se rozetrou a rozředí vařeným lněným olejem a desátým dílem terpentýnu. K vyschnutí potřebí dvou až osmi dnů; má-li se schnutí urychlit, přidá se zlaťové pěny, terpentýnem rozetřené. Třetí nátěr mívá přibližně již tón posledního barvového nátěru a pozůstává ze smíšeniny barev tónových, jež se trou s bělí cinkovou a desátým až pátým dílem běli olověné; má-li býti tón šedavý, užije se cinkové šedě, má-li býti žlutavý, cinkové žlutě. Oboje rozetírá a rozřeďuje se třemi díly vařeného oleje lněného a jedním dílem oleje terpentýnového. K celé smíšenině přidati jest tisící díl tekutého vosku, jež jest důkladně s barvou promíchati. Nevyskytují-li se při druhém barvovém nátěru žádné mdlé skvrny, aneb byly-li přetřením touže barvou odstraněny, dostačí ještě jeden nátěr barvovým tónem konečným, k němuž se přidá padesátý díl tekutého vosku. Odtud sluje tato malba *voskovou* či *enkaustikou*. Byla známa již Řekům a dle

Braniše byla do zdi vpalována.¹⁾ Mimo vosk užívá se jakožto pojidla při nástěnných malbách i *klihu* a *kaseinu*. Poněvadž se klih vlhkostí rozkládá, nelze užiti ho jako pojidla při nátěrech zvenčí neb ve chrámech, jež se uvnitř potívají, ale ve chrámech suchých dodává svým živočišným leskem vodové barvě zvláštního půvabu. Klihovými barvami malovávalo se již záhy, v 16. století obecně. Klihové barvy rychle usychají a vypadají po nanesení temněji než po vyschnutí. I kaseinové barvy byly dávno malířům známy, jak studium maleb dosvědčuje. K vyrábění kaseinového pokostu upotřebí se padesát dílů tvarohu a padesát dílů vody ohřáté na 15 stupňů R., které se dobře promíchají, a k tomu přidá se směsina dobře páleného a při 15 stupních R. tepla hašeného vápna na prach rozpadlého, v poměru jednoho dílu vápna a 4 díly vody rozředěného a procezeného, což se tak dlouho míchá, až z toho povstane čistá a hutná kaše. Různé barvy vyžadují různé množství kaseinu jakožto pojidla k soudržnosti. Barvy olejem rozetřené potřebují méně kaseinu než barvy vodou rozetřené, poněvadž olej sám již jako pojidlo barvy spolupůsobí. Kasein možno i na slunci sušiti; v obchodech sušený kasein se prodává a před upotřebením vodou se rozřeďuje. Bylo-li správně připraveného kaseinu při malbě vhodně užito, spojuje se úzce s vápnem maltové omítky, a barvy ke stěně trvale upoutává.²⁾ Pro různost těchto pojidel, k nimž se i *med*, *bílek* a *žloutek* řadí, nazvána malba barvami takto míchanými (temperare) provedená na suché omítce *temperovou*, na rozdíl od freskové malby, jež se na mokré omítce provádí, a od malby *olejové*, při níž pojidlem bývají olej lněný neb ořechový, makový, konopný, a k tomu jako na doplnění různé fermeže: fermež olejová, pryskyřicová. Olej časem tvrdne, pokračuje ve své přeměně dále, nabývá zahnědlé barvy, a tím objevují se olejové malby na dřevě a na plátně ztemnělými, do tmavohnědého tónu přeladěnými: dostávají „patinu“; olejové malby nástěnné, ztvrduvše ucpávají díry a skuliny ve zdích, jimiž vzduch proudí a zdi „dýchají“, takže výpary na zdích chrámových usazené neosychají, nýbrž dolů stékají a barvivo rozmazují.

Malba tabulová a na plátně vyžaduje přiměřeného půdování a uměleckého provedení. *Půdování* slouží k tomu, aby se nerovnost desky neb plátna odstranila, aby se zabránilo, by pojidlo

¹⁾ Braniš, Katechismus dějin umění, 62.

²⁾ Arnošt Kiesling, Maler- und Anstreicher-Arbeiten, 8--10.

dřevem neb plátnem nebylo pohlceno a aby docílilo se prosvítáním zabarvené půdy určitého malířského účinku, neboť nanesené na půdu tenké vrstvy barev temperových neb olejových bývají zpravidla průsvitnými. Ve středověku až daleko do 16. stol. půdováno kliehem, na nějž natírána sádra neb bílá křída ve vrstvách různé tloušťky. Když nátěr oschnul, byl vyhlazen, a pak nanášena zlať, která až do konce 14. století tvořila v Itálii vzorovaný podklad k malbám tabulovým, místo nynějšího krajinného a obzorového pozadí. Také užíváno v Itálii půdování tvarohem a kliehem, na něj se pokládala vrstva sádrová; Leonardo da Vinci půdoval dle vlastního sdělení z r. 1492 bílou barvou fermežovou. Plátno půdovalo se kliehem a tenkou vrstvou těsta z bílého barviva, mouky a oleje, neboť plátno malby sádrou půdované při svinutí praská. Všeobecně bílé půdování ustupuje v 16. století půdování barevnému, zvláště rudými zemitými barvami, jež se z praktických ohledů, ale nikoli přiměřeně, „bolus“ nazývá. Bolusu užívali hojně i malíři 18. stol., a jest-li se někde co do trvanlivosti neosvědčil, nebyla vina na zemitých barvách, nýbrž na nepřiměřené jich přípravě neb na nevhodné úpravě plátna. Ostatně mívali malíři různých národů i jednotlivci své vlastní půdování, a lze dle něho původ obrazů zavdy určit. Půduje-li se při deskách kovových, lze užiti jen půdování olejového. Při deskách kamenných obyčejně se nepůdovalo, nýbrž barevnost kamene sloužila malíři za přirozené pozadí, na př. při alabastru neb mramoru.¹⁾

Umělecké provedení malby na připravené půdě počíná kresbou. Kresba bývala malíři prováděna buď volnou rukou uhlem, nebo byla z kartonu na půdu tím způsobem přenášena, že se obrysy kartonu na zadní straně uhlem nárýsovaly a bodcem jemně do půdy vtlačily (calcare). Někdy se propíchnuté obrysy kartonu posypaly uhelným práškem (spolverare) a na půdu otiskly, poté pak se tečky štětcem neb bodcem lehce spojily. V 17. a 18. století kreslilo se na tmavé půdě bílou křídou. Někdy ovšem malovalo se bez předchozího kreslení, leč malby chrámové mají pro svůj ethicko-esthetický účel vynikati jasností a určitostí postav, k čemuž se kresba nutně vyžaduje.

Po kresbě následuje podmalování a dokončení malby. Leonardo da Vinci podmalovával do hněda, poté prováděl krycími barvami modelaci, posléze nanášel čestvé průsvitné barvy tak,

¹⁾ Frimmel, Gemäldekunde, 22 – 30.

že šedavá modelace vrchními barvami prosvítala, což Leonardo-vým malbám zvláštního lesku (sfumato) dodává.¹⁾ Při podmalování jedná se o vyvolání všeobecného koloristického dojmu. Napřed nanášejí se světlé plnotóny, po nich tmavší polotóny, vše stejnoměrně a tence k docílení jednotného celku. Stíny malují se barvou řidší než části světlé. Všechny barvové tóny nanášejí se ihned určitě a jasně, aniž se štětcem sem a tam jezdilo a barvy se rozíraly a míchaly, neboť by se vyvolaly tóny kalné a špinavé. Tlustě nanesené barvy nelze zpracovati. Povedl-li se úsek hned při prvním nanesení, zůstaňte barvy dále netknuty, neboť by ztratily na průsvitnosti a lesku. Barvám čerstvě naneseným a ještě neuschlým škodivají sluneční paprsky, proti nimž jest chrániti malbu na sluneční straně přiměřenou záclonou. Přerušil-li se malování jeden den, aby se druhý den pokračovalo, nedějž se to uprostřed důležitého celku malby aniž v částech světlých, nýbrž v částech podřízených a ve stínování. Temné barvy pomaleji vysychají a jest třeba, aby druhý den nový nános barev spojil se nepřetržitě s nánosem předchozím, což jest možno jen, když okraj nánosu předchozího dosud neoschl. Ostatně jest vždy přidáním něco oleje při olejomalbě, něco vody při temperě, okraj poněkud oschlého nánosu rozřediti, aby nový nános bez rušivosti ku předchozímu se přiřadil a s ním splynul. Malba vysychá v létě obyčejně do tří dnů, v zimě do desíti dnů. O vyschlosti možno se přesvědčiti dotekem míst tmavých a zahnědlých, poněvadž ty nejposléze vysychají; také dechnutím na barvu, když dech na ní se usadí, nebo odloupnutím nehtem malé částky povrchu, když odloupnutá částěčka prachem se rozpadá.

Dovedný malíř podmalovává a dokončuje malbu zároveň. Leč tak dovedných malířů bývá málo. Na podmalůvku nutno nanášeti nové vrstvy, aby se stíny i světlé tóny sesílily, což děje se zvlášť *lazurou* či nanášením průsvitného tónu na *impastovaný* či tlustě nanesený a již oschlý tón v úmyslu, aby impastovaný tón byl sesílen, zeslaben neb přeměněn. Skvělého tónu dosahuje se, když se v podmalůvce impastuje místo bělí a pak lazurně nanese se přiměřený tón barvový. Vždy ovšem, než se počne na suchou podmalůvku nanášeti, potřebí tuto při olejomalbě natříti makovým olejem, při temperě vodou, a přebytek nátěru rouškou osušiti, aby navlažená podmalůvka s novým barvovým nánosem

¹⁾ Frimmel, Gemäldekunde, 50.

úzce se spojila. Jest ostatně mylný názor, jakoby hojným nátěrem olejovým aneb přidáním oleje do barev stkvělost malby se zajistila; naopak čím více oleje v barvě, tím snáze tokem času se ztemňuje, praská a umožňuje vnikání vzduchu, čímž barva vybledá a nejasnou se stává. Odstupem poznává zavdy malíř, že třeba některé místo v malbě odstraniti a znovu pomalovati či *retušovati* (retouche). Chybná část malby odstraní se retušovou fermeží a nahradí se barvovým nánosem tak, aby oprava nebyla příliš znatelná, aniž rušila esthetického dojmu celé části, v níž oprava se stala, tím méně esthetického dojmu celého obrazu.¹⁾

Dobře oschlý obraz — nikoliv před uplynutím celého roku — natírá se pokostem, *fermeží*. Již Egypťané fermeže k nátěrům užívali. Malířští mistři středověcí a pozdějších století rádi užívali k ochraně tabulových maleb tohoto prostředku. Fermež připravuje se z pryskyřice (fermež „dammarová“ a „mastixová“); převládá-li přísada makového neb lněného oleje, sluje fermeží olejovou. Fermež jest dobře různiti od *láku* (rosolina), který se k nátěru maleb nehodí. Fermež mastixová svým světlým zabarvením dodává temné malbě průsvitnosti. Fermež chrání malbu před vnikáním vzduchu do průlin barvových a tím před vyblednutím a rozpadnutím; fermež chrání malbu i před vnikáním prachu do těchže barvových průlin, neboť prach a mour na fermeži usazený snadno se perovkou neb hedvábným neb jiným měkkým hadříkem odstraní.

Na obrazech vyskytují se poškození, i třeba je opravit, *restaurovati*. Je-li *nástěnná malba* znečištěna, třeba ji oprášiti nebo dešťovou vodou omýti postříkem. Lpí-li nečistota mastnotou na stěně, přidá se k dešťové vodě 2—5 % rozpuštěného čpavku. Prach odstraňuje se hnětením voskových neb chlebových kuliček. Vykazuje-li malba trhliny a díry, jest je vyplniti dobrou omítkou z vápna a písku, k čemuž se přidá něco sádry. Části malby scházející jest doplniti z ohledů liturgických a všeobecného ladného dojmu obrazového, ale tak, aby doplnění nebylo na úkor staré malby. Doplnění jest zhotoviti podmalováním na suchou omítku a přetřením barvami kaseinovými. Někdy ztemněl nebo vybledl tón staré malby, i jest jej zjasniti a posílit, ale vždy v souměrném ztemnění neb zjasnění barvového okolí na stěnách a na klenutí. Chemickým rozkladem zčerná někdy na malbách tělová barva

¹⁾ Srovn. Heckner, Praktisches Handbuch (Herstellung von Ölgemälden), 326—329.

i musí býti uvedena na původní tón, nikoli zachována v pokaženém stavu. Byly-li malby přemalovány, nezbývá leč přemalování důkladně odstraniti a malbu na původní stav uvést. Nejsou všechny starožitné malby krásnými, ba kdyby byly ve chrámě nezakryty ponechány, mohly by býti kamenem úrazu pro věřící; takové malby jest záclonami opatřiti aneb zakryti obrazy, vkusu lidu vyhovujícími a opatřenými přístrojem, aby se snadno daly odsunouti, čímž by přístup k pozorování a studování staré památky byl umožněn.¹⁾

Malby tabulové lze očistiti, oživiti neb obnoviti, když prachem neb rozkladem barev a účinkem světla neb vzduchu byly poškozeny. Dříve než se s čištěním započne, jest se přesvědčiti, zda obraz natřen je fermeží, či zda jest bez všelikého ochranného nátěru. Jemná houba namočí se do dešťové vody, poněkud se vytlačí, a přetře se jí nějaké krajní místo obrazu. Jest-li barva oživne, jest obraz bez fermežového nátěru; šumí-li čistící voda, jest obraz natřen fermeží s bílkovou přísadou; nešumí-li voda a lepí-li se povrch, aniž se rozpouští, jest povrch natřen vyzím (rybím) klím; fermež mastixová poznává se dle žlutého ale průhledného povrchu, fermež dammarová dle bílého, prachového povrchu; není-li fermež ani žlutá ani hnědá, nýbrž temná, a nedá-li se setřítí, jest obraz opatřen fermeží s přísadou vinného lihu; je-li fermež hnědá a nemožno ji ani omýváním zjasniti ani otřítí ani čistící vodou jakkoli pozměniti, jest obraz natřen fermeží kopalovou neb jantarovou. Olejomalby *čistí* se, jsou-li bez fermežového nátěru, vodou destilovanou, deštivou aneb i studniční, když se kousek vaty do vody lehce namočí a pak vatou vrstvy prachu z prostřed obrazu ke krajům se stírají; kdykoli vata do šeda se znečistí, jest ji obnoviti. Obrazy temperové by se vodou pokazily. Při těch užívati jest čistící tekutiny z oleje terpentýnového, jemuž se přimíchá terpentýnového neb vinného lihu. I při olejomalbách a při čištění fermežového nátěru lze této tekutiny, není-li mnoho líhu přimíseno, užiti. Nejsilnějším čidícím prostředkem jest alkohol a terpentýnový lih; aby se jejích ostrost zmírnila, přidává se balzámu a oleje. Pettenkofer však varuje před užíváním alkoholu vůbec. Možno užiti i brambor rozvařených, zhnětených a vinným líhem napuštěných při těžko odstranitelné nečistotě na nátěru fermežovém. Je-li arci špína zastaralá, nezbude než užiti louhu, což jest ale prostředek silný, jehož možno upotřebiti jen

¹⁾ Kuhn, Die Kirche, ihr Bau, ihre Ausstattung, ihre Restauration, 126–129.

na některých místech, a to jen s největší opatrností. Jsou někteří restauratorové, kteří i mýdlové vody užívají, ale v Belgii jest to státně zakázáno. Fermežový nátěr možno odstraniti po suchu neb užitím tekutiny. Po suchu děje se roztíráním či drcením živcového, třeba kolofonového prachu na fermeži obrazové, čímž se i tato od místa k místu otírá. Jest ale míti zření k tomu, aby se s fermeží i lazurní barvy nesesetřely. Jinak možno dle Pettenkofera odstraniti olejovou fermež tekutinou z rovného dílu vinného líhu a balšámu kopaivového, jímž se bavlna navlhčuje a tak dlouho na fermežovém nátěru drží, až se nátěr rozplyne a může býti otřen.

Když byla olejomalba špíny zbavena, možno ztemnělé barvy způsobem, jež Pettenkofer vynalezl, *oživiti*. Obraz položí se na stůl lícem vzhůru. Poté přiloží se dřevěná neb lepenková krabice plýtká (2—4 cm), jež byla uvnitř vyklížena a na dně přilepeným kusem flanelu, 80ti procentovým alkoholem napuštěného, opatřena, po uschnutí kliču na obraz, až se alkoholovými výpary fermež a barvy zjasní. Kdyby se zjasnění nedostavilo, pomáhá se rozpuštěním barev natíráním balšámem kopaiovým na zadní straně obrazu. Když jedno místo bylo osvěženo, přiloží se krabice na místo sousední, až celý obraz jest oživen. Musí pak ovšem oschnouti a nesmějí se barvy dotekem rozmazávati. Zažloutlé obrazy postaví se na slunce, aby ve své původní barvě ožily, což Rubens činíval. Přemalování lze odstraniti slabou sloučeninou terpentýnovou, při čemž jest přihlížeti, aby stará malba nebyla setřena.

Průliny v obrazech *restaurují se* přiklizením desky neb plátna na zadní straně a vytmelením křídovým podkladem a původní barvou, jež snadno usychá; při malbě na dřevě pastosně. Je-li plátno zteřelé, podlepi se plátnem novým, k čemuž se užívá vosku, terpentýnu, moučného těsta i smoly, a pak se žehlením nové plátno přitmelí k starému i k barvovému podkladu. Nelze-li staré plátno podlepti, přenes se malba na nové plátno (rentoiluje se) tím způsobem, že se na líc obrazu položí nekližený papír, mušelínem neb plátnem sesílený, který se poté nakliží, aby klič pronikl k malbě; když vše vyschlo, obrátí se obraz, zteřelé plátno opatrně se odstraní a nové přilepí. Známa Madonna di Fuligno Rafaelova byla takto přenesena ze dřeva na plátno, když dřevěná deska byla až k malbě ohoblována a oškrabána. Utvořené na obraze puchýře odstraňují se tím, že dírkou pod puchýř napustí se řídkého kliču, tam se tence rozprostraní a na puchýř přilepí se naolejovaný papír a místo

se vyžehlí.¹⁾ Jako umělecké malby nesvěřují se dilettantům: tak nemá se jim ani restaurování uměleckých obrazů svěřovati.

5. UMĚLECKÝ PRŮMYSL.

Umělecké tvoření jest osobitým duševním úkonem umělcovým. Umělec vidí; jeho oko přeroubované na srdce čte hluboko v prsou přírody: řemeslník napodobuje; pozoruje sice, ale nevidí, a ať podrobně naznačil každou maličkost, výsledek bude bez osobitosti — dí Pavel Gsell.²⁾ Moderní esthetik vyslovil tu názor, jež dávno hájil sv. Tomáš Akvinský, že krásným jen to zoveme, co, jsouc duševně nazíráno, líbí se: quae visa placent.³⁾ Umělec nazírá duševně na svůj ideál, postřehuje jeho dokonalost, úměrnost a vyniklost, i líbí se mu a vkládá při ztělesnění ideálu v umělecké dílo do výtvaru celou osobní hloubku svého cítění: řemeslník neb průmyslník napodobuje přírodu neb předlohu, aniž přetvořoval dle vlastního osobního nazírání a cítění; umělec zamýšlí dílem svým vzbuditi ve vnímání tutéž duševní zálibu, jakou sám pocituje: řemeslník a průmyslník robí za účelem užitečnosti, potřeby, pohodlnosti a libivosti. Účel tu rozhoduje. „Forma artificialis est similitudo ultimi effectus, in quem fertur intentio artificis: umělecká forma jest zpodobněním nejzazšího účinku, k němuž spěje úmysl umělcův“ — dí sv. Tomáš Akvinský.⁴⁾ Spěje-li úmysl umělcův k nejzazšímu účinku krásna, náleží jeho dílo k *velkému umění* (stavitelství, sochařství, malířství), spěje-li popředně k praktickému účelu, ale tvarem svým nad účelnost se povznáší a esthetickou zálibu budí, náleží k *drobnému umění*: k *uměleckému průmyslu*. Ve velkém umění uplatňuje se svobodný duch, i zove je Tomáš Akvinský ars liberalis: *svobodné umění*; v malém či drobném umění uplatňuje se tělesná dovednost, při níž corpus serviliter subditur animae: tělo slouží duchu; i sluje ars quodammodo servilis: *umění* jaksi *služebné* (mechanické), menší, potřebami a nutnostmi jaksi vázané.⁵⁾

Velké umění a umělecký průmysl těsně souvisejí a navzájem se doplňují.

¹⁾ Frimmel, Gemäldekunde, 122—141.

²⁾ Pavel Gsell, Auguste Rodin: Umění, přel. Vlad. Šrámek, v časopise „Dílo“ 1919, seš. 7—10, str. 125.

³⁾ Sum. theol. 1, q. 5. a. 4. ad 1.

⁴⁾ Sum. theol. 3, q. 78. a. 2. c.

⁵⁾ Sum. theol. 1. 2. q. 57. a. 3. ad 3.

Sleduje-li umělec při tvoření i účel praktický, blíží se uměleckému řemeslníku; ozdobuje-li řemeslník vkusně své výrobky, blíží se umělci. Když ochabla tvůrčí síla umělcova, aneb když užívá svého tvoření k ozdobě praktických předmětů, stává se uměleckým řemeslníkem; když řemeslník povznesl se svou duševní prací a svým vkusem tak vysoko, že jeho výrobek převahou budí zálibu esthetickou, vytvořil dílo umělecké. Tak „může se skoro každému výrobku ruky lidské, ať větší ať menší měrou, dostati posvěcení uměleckého“ — dí Otakar Hostinský.¹⁾ I rodí se řemeslné umění v prostých duších venkovanů, kteří vnímají krásu přírody je obkličující, a užívají ho při hotovení oděvu, náčiní, nábytku a úpravě obydlí. Slujeť umělecký průmysl také *uměním aplikovaným* nebo uměním dekorativním (les arts decoratifs). „Omnis applicatio rationis rectae ad aliquid factibile pertinet ad artem: každý, kdo dovede užiti zdravého úsudku či vkusu na výrobky, jest jakýmsi umělcem“ — dí sv. Tomáš Akv.²⁾ Tak povstalo lidové umění. Tak vyvinul se v národě umělecký jemnocit a vkus, jež pěstiti jest soustavně od pokolení do pokolení, aby vyvinulo se svérázné umění velké. Dříve než bylo velké umění, byly tu ornamenty na výrobcích hrnčířských, řezbářských, tkalcovských, z nichž čerpalo stavitelství a čerpala řemesla tvary ozdobnické. „Staré řemeslo — dí Fr. Harlas — nepostrádalo uměleckého živlu; až do 18. stol. prostý řemeslník býval skorem vždycky také dekorátérem, vymýšlel totiž ozdobné podrobnosti, okrašloval svůj předmět jako samostatný objekt, takřka jako unikát. Poznáváme z lidového umění, že tak bylo i v nejširších vrstvách a že i nejprostší potřeby domácí vtělovaly se v náradí a náčiní ozdobené umělecky.“³⁾ Pěstiti toto umění v lidu, jest nejen důležitým úkolem národním, ale i sociálně-pastoračním.⁴⁾

Velké umění a umělecký průmysl navzájem se žádají a doplňují; jsou živými údy jednoho živého těla nerozdílného. Jest sice pravda, že umělecký průmysl popředně přislужuje životu praktickému, leč to nikterak neubírá mu hodnoty esthetické a významu uměleckého, a nemůže také býti rozumným důvodem jakéhokoli snižování jeho v soustavě a theorii umění. Chrám i hrobka, divadlo i koncertní síň, sněmovna i radnice, škola i mu-

¹⁾ Dr. Otakar Hostinský, O významu průmyslu uměleckého (v Praze u J. Otty 1887), str. 4.

²⁾ Sum. theol. 2. 2. q. 47. a. 2. ad 3.

³⁾ Článek „Průmysl umělecký“ v Ottově naučném slovníku, díl XX., 837.

⁴⁾ Viz pisatelův článek „Péče o lidové umění“ v ČKD. 1911, 105.

seum, ty všechny slouží určitým praktickým účelům, a jsou přece nejvyššími úkoly umění monumentálního. Byloť ve vysokém umění vždy mnoho řemeslného. I malíř i sochař mívají styky s průmyslem uměleckým, a to nezdědka styky velice významné. Lorenzo Ghiberti nádhernými bronzovými dveřmi, jež zhotovil pro baptisterium dómu ve Florencii, umění sochařské uvedl do kulturního ruchu renaissančního. Dle Rafaelových nákresů tkaly se v Nizozemsku koberce, náležející mezi nejproslulejší díla mistrova: známé to výjevy z nejstarších dějin křesťanských, zejména apoštolských. Stavitel Filippo Brunellesco a sochař Lorenzo Ghiberti — svrchu zmíněný — a jiní mistři florentští 15. a 16. stol., mezi nimi také řada malířů, vyšli z rodin zlatnických.¹⁾ Kdykoli uměna kvetla — dí dr. Durdík — kvetl i umělecký průmysl.²⁾ Velké umění skýtalو uměleckému průmyslu zdroj vynalézavosti a pružnosti: ale velké umění, je-li izolováno, nenalézá pravou půdu v nejširších vrstvách národa: lid chová se k němu lhostejně; přese všechny obvyklé fráze holdovací nedospívá k pravému porozumění a ocenění jeho. Výše, k níž povznáší se umění monumentální, především jest důkazem nadání a vzdělání jednotlivých umělců; rozkvět uměleckého průmyslu však svědčí o vkusu a jemnocitu celého národa.³⁾ Odtud i výtvarní umělci čeští spojili se v „Artělu“, aby výsledky české vysoké uměny aplikovali na předměty, jichž k výzdobě obydlí a k užívání obecnému potřebuje jak intelligence tak i lid, a tak přispěli k rozšíření a prohloubení estetického vkusu v nejširších vrstvách národa. Za tímž účelem založena četná umělecko-průmyslová musea v republice československé, a umělecko-průmyslové školy snaží se vštípiti žactvu lásku nejen k umění vysokému ale i lidovému a zdokonaliti techniku umělecko-průmyslové výroby. Jestliť — jak dí dr. Harlas — věta, že umění jest samo sobě účelem, v odporu s uměním moderním, podle něhož umění plní vždy a všude poslání kulturní a má proniknouti celý vnější a vniterný život příslušníků národů kulturních;⁴⁾ ovšem i život náboženský. Odtud umělecký průmysl ve výtvarném umění chrámovém vždy se uplatňoval.

Chrámový umělecký průmysl připíná se k architektuře. Bez přispění uměleckého průmyslu mohla by nám architektura po-

1) Ot. Hostinský, O významu průmyslu uměleckého, 8. 9.

2) Durdík, Všeobecná aesthetika, 606.

3) O. Hostinský, 9. 10.

4) Článek „Průmysl umělecký“ v Ottově Naučném slovníku, díl XX., str. 837 (vyd. r. 1903).

dávati jen díla nehotová, neúplná, nehostinná.¹⁾ Chrám bez výrobků uměleckého průmyslu, sloužícího liturgickým výkonům, byl by obrazárnou neb glyptotekou, bez uměleckých děl: dvoranou neb dílnou. Náboženství není ani krasocitným požitkem ani projevem všedního života smyslného, ale zduševněným povznesením všeho lidského konání k Bohu, 'nejvyšší kráse, největšímu dobru. Jeho obrazem ve chrámě a bohoslužebným výrazem má býti kostelní nářadí, nádobí a liturgovo ošacení. Ani ráz pouze umělecký ani ráz čirě řemeslný by těmto posvátným předmětům neslušel. Jen umělecký průmysl uvádí materiál z přírody vzatý ve službu Nejvyššího uměleckým zkrášlením a přizpůsobením k chrámové architektuře a vyhovuje tak nejlépe posvátnosti místa a úkonův. Z umělců především architekt zabývá se průmyslem uměleckým, navrhuje nejen tvar a ozdobu, ale i materiál a techniku jeho výrobků, a dle okolností, větší neb menší ponechává volnost výkonné ruce, návrh jeho provádějící.²⁾ I bylo by — pokud možno vždy — upravování nákrešů pro chrámové předměty posvátné architektům svěřovati, aniž ovšem umělecký průmyslník v samostatném tvoření byl omezován.)³⁾

Poněvadž při uměleckém průmyslu převládá praktická užitnost, ta ale na materiálu závisí, na němž teprve výtvarník dle poddajnosti, jemnosti, pevnosti a účeloschopnosti přiměřenou technikou ozdobnost provádí, hodí se *materiál* nejlépe za hledisko, dle něhož předměty chrámového průmyslu uměleckého lze roztržiditi. I v umělecko-průmyslových museích na prvním místě vzorky hmot se vykládají, aby dle svých chemických vlastností a dle své vnímavosti pro ozdobnické tvary napřed poznány byly, poté pak dle seřazení hmot i hotové z nich výrobky jsou vyloženy. Co do uměleckého průmyslu chrámového zvlášť ke čtyřem hmotám jest přihlížeti: ke *dřevu*, *kamenu*, *kovu* a *tkanivu*, neboť z nich popředně bohoslužebné předměty se hotoví.

Dřevo svými přirozenými vlastnostmi různě na estetický cit působívá, při čemž nerozhoduje jen pevnost, tvrdost, struktura a barva, nýbrž i představa stromu, z něhož dřevo vzato jest, kterážto představa bezděčně v mysl divákovu se vkrádá a příslušnou náladu vyvolává. Dřevo lipové budí estetickou představu lípy, v jejíž architektonickém složení pojí se síla se srdečností a

¹⁾ Ot. Hostinský, O významu průmyslu uměleckého, 7.

²⁾ Ot. Hostinský, l. c. 8.

³⁾ Kuhn, Die Kirche, ihr Bau, ihre Ausstattung, ihre Restauration, 89.

upomíná na povahu slovanskou, jež pod tímto stromem ve zkazkách i bohoslužebných úkonech se projevovala. Bunečné vazivo lipového dřeva jest jemné a povolné, ale soudržné, takže možno z lipového dřeva pěkné ozdobnické práce hotoviti. K lipovému dřevu co do jemnosti přidružuje se dřevo ořechové, jež rovněž řezbářským nožikem snadno lze zpracovati a svou strukturou a barvou mile na diváka působí. Kaštanové dřevo svými protáhlými bunečnými vrstvami upomíná na mohutný peň k nebi tyčící, což ještě více jest u dřeva topolového. Všechna tato dřeva svým ústrojenstvím a svou barvou vzbuzují náladu radostnou a pro soudržnost buněk vřezanou ornamentiku trvaleji zachovávají než měkké a křehké dřevo stromů jehličnatých, jichž představa nalaďuje vážně ba zasmušile. Pevností vyniká dřevo dubové, a spojená s ním esthetická představa nabádá k rozhodnosti a vytrvalosti;¹⁾ pro tvrdost zpracovává se sice v řezbářství a soustružnictví tíže, ale nedrobí se a soudržností buněk vzdoruje nejdéle ze všech dřev zhoubným vlivům podnebí a hmyzu.

Proti těmto vlivům chrániti lze dřevo *napouštěním*. Dřevo se napouští aby mu vlhkost, vzduch a hmyz neškodily, nýbrž aby dostalo se mu lepšího umělého zbarvení nebo ztemnění jasného koloritu, čehož snadno se dosahuje zvláště při dřevě dubovém a ořechovém. Napouštění dřeva slove *mořením*, a roztoky soli, žiraviny a kyseliny, jichž se při tom užívá, slovou *mořidla*. Jest užiti vždy takových mořidel, aby vazivo dřeva nebylo porušeno, ale aby mořením ještě více vyniklo. K tomu vyžaduje se nejen znalosti vlastností mořidel, nýbrž i znalosti vnímavosti různých druhů dřev vůči mořidlům co do přirozeného chemického barviva; nebo totéž mořidlo, upotřebeno na různý druh dřeva, různé působívá zbarvení. Moří-li se na př. jedlové dřevo padesáti gramy chromanu draselnatého, rozředěného jedním litrem horké vody, zabarví se dřevo dle mořidla nažloutle, a barva jest měnivá; moří-li se ale týmž způsobem dřevo dubové neb ořechové, zbarví se krásně do hněda, a barva vzdoruje slunečnímu světlu i vzduchu; máf dřevo dubové a ořechové mnoho přirozeného barviva, jehož dřevo jedlové postrádá, takže se s chromanem draselnatým v onu krásnou hněď sloučiti nemůže. Před mořením nutno povrch dřeva vyhladiti. Užívá se k tomu naskleňného papíru neb drobnozrnné pemse (mořské pěny) neb pře-

¹⁾ Viz K. Berthold, Das Naturschöne, Freiburg i. B., 109.

sličkových stébel, v teplé vodě namočených a osušených. Trhliny, otvory a prohlubeniny ve dřevě napřed se zatmelí, k čemuž užívá se hnětlivé hmoty, připravené z nehasného vápna, na vzduchu jemně rozpadlého, ze dvou dílů rezné mouky a z fermeže, lněným olejem přiměřeně rozředěné. Hladí se směrem dřevového vaziva, aby vylamováním vazivových vláken nepovstávaly rýhy, jež těžko lze odstraniti.

Mořené dřevo nabývá příjemného, oslnivého vzezření *leštěním* (politurou). Provádí se kruhovitým a rovným třením povrchu mořeného dřeva chomáčkem bavlňným, do lněného hadříku zachyceným a do leštidla (polity), lněným olejem rozředěného, namočeným. Nesmí se přidati lněného oleje mnoho, neboť by se politura na dřevo lepila a ztvrduvši odpadla. Po první polituře čekati jest několik dní, a pak politurou alkoholem rozředěnou plochu doleštit; posléze se plocha vyleštěná jen alkoholem přetře. Politura ovšem zachová se jen na ploše dřeva, jehož průduchy před leštěním dobře byly zatmeleny, aby vlhkota nepronikala.

Přirozenou barvu dřeva lze upoutati natíráním *lakou* — lakováním. I zde třeba plochu před natíráním dobře vyhladiti a průduchy zatmeliti. Laka nanáší se štětcem stejnoměrně na plochu v několika vrstvách, aby byla trvanlivější a více se leskla. Když pokost po 1—4 dnech oschl, leští se pemsou. Nanášení a leštění opakuje se pět- až šestkrát, až dosaženo lesklosti přiměřené.

K ochraně a k okrášení dřeva užívá se někdy *barevného nátěru*. Nátěr skelný a kaseinový jest bezbarvý a úzce chemicky se dřevem se spojuje; nátěr olejový spojuje se se dřevem jen mechanicky. Aby byl olejový nátěr trvanlivým, potřebí, by byla barva soudržná, jemně rozetřena o sobě a s olejem, aby rychle a zcela vysychala a k dřevu přilnula. Na olejový nátěr možno nanášeti barevnou imitaci struktury dřeva. Za tím účelem rozředí se vrchní olejový nátěr silně olejem terpentínovým, aby byla plocha, již jest pomalovati, bezlesklá, jinak by nanesená malba neulpěla. Do barvy přimíchává se octu neb oleje a k nanášení užívá se různě utvářených štětcův neb i houbek. Oschlá malba se přelakuje. Při zvláště jemném nátěru nanáší se ještě jedna laka, jíž barva byla přimíšena, čímž barva dřeva se zjemňuje. Stejným způsobem lze mramorovou imitaci na dřevo nanášeti.¹⁾

Od pradávných dob hotovilo se ze dřeva kněžištní zábradlí,

¹⁾ Ernst Kiesling, Maler- und Anstreicher-Arbeiten, 27--29.

dělicí presbytář od lodi (cancelli), hotovily se zpovědnice, kostelní lavice, dvěře, varhany a skříně na potřeby kostelní v sakristii, hotovil se i Boží hrob.

Kněžištní zábradlí (cancelli) ve starých římských basilikách bylo prolamované, na způsob pohanské rostry; od šestého století nabylo tvaru přiřazených ploten, vypuklinami ozdobených, jak spatřiti lze v basilice sv. Sabiny a na mosaikách u sv. Jiří v Soluni.¹⁾ Oba vzory nyní se vyskytují. Sloupky a ornamenty přizpůsobují se slohu chrámovému; přílišná pestrost a vyniklost ornamentiky odváděla by mysl věřících od svatostánku. Leč naobrat vzezření jen řemeslné neslušelo by chrámovému předmětu, u něhož věřící k nejsvětější hostině, k sv. přijímání, přistupují. Výška dosahujíc k prsoum muže prostřední výšky, a vrchní deska budiž dosti široká, aby přistupující o ni se opřít a modlitební knihu na ni položit mohl.

Zpovědnice zdají se býti starodávného původu křesťanského. V katakombách nalezena u oltářů kamenná klekátko pro kajicníky; v basilikách římských z dob Konstantinových stávala klekátko podobná u kněžištního zábradlí, kdež biskup neb kněz nad hříšníky soud vykonával; odtud odnášejí někteří spisovatelé slovo „tribunal“ ke zpovědnicím.²⁾ Sevillská synoda (1512) nařídila, že jest při zpovědnicích mezi zpovědníka a kajicníka zamřížovanou stěnu postaviti. Tak povstal nynější tvar zpovědnice. Dle římského rituálu jest umístiti zpovědnice ve chrámě přístupně, viditelně a přiměřeně: sedes patenti, conspicuo et apto ecclesiae loco posita. Sv. Karel Boromejský správce kostelů své diecese předepsal, aby umísťovali zpovědnice mimo presbytář, po straně severní a jižní chrámových stěn, aby byly přístupny a viditelné a aby železnými mřížkami je opatřovali: a latere ecclesiae, extra capellae majoris ambitum, loco aperto patentique confessionalia constituentur, partim a meridionali regione, partim a septentrionali; affigatur lamina ferrea plena foraminum.³⁾ Jsouce všem postřehnutelné, nesmějí zpovědnice svým vnějškem rušiti estetického dojmu vnitřku chrámového, ale ladně v něj se zařadovati. O sobě tvoří zpovědnice jednotku, která však nestojí o samotě, nýbrž ve chrámě vedle pobočních oltářů, křtitelnice, kazatelny, kostelních lavic; i šetřiti jest při ní poměrnosti jak architektonické tak i rozměrové

¹⁾ Kaufmann, Handbuch der christl. Archaeologie, 182.

²⁾ Heckner, Prakt. Handbuch der kirchl. Baukunst, 271.

³⁾ Instructionum fabricae ecclesiasticae et supellectilis ecclesiasticae libri duo, v Miláně 1577.

a ornamentální. Architektonicky přizpůsobovaly se zpovědnice ke stavebnímu slohu chrámovému. Bylo tak v době gotiky, renaissance i baroku. Třeba se při oltářích výjimka připouštěla, a stavěny ve chrámech slohu předchozího oltáře ve slohu moderním, nerušilo to nikterak celkového uměleckého dojmu, poněvadž před důležitostí a vznešeností oltáře jakožto místa obětního architektura stěn a stropu ustupuje; neslušelo by se to však při zpovědnících, aby svým novotvarem, svou výškou, šířkou a ozdobností převyšovaly některý z oltářů — zvláště blízkých —, kazatelnu neb křtitelnici, a odlišovaly se moderností od celkového slohu chrámového. Nesmí arci zpovědnice naobrat u poměru ke kostelním lavicím svými rozměry a svou ozdobností se ztráceti, nýbrž nad ně vynikati. Nejprůměrnější tvar zpovědnice slohu renaissančního i gotického jest trojvýklenkový domeček, na vrchu křížem zakončený, v průčelí ozdobený při slohu renaissančním a barokovém arkadovým polokruhem nad výklenky, prolamovanou římsou a vlysem, při slohu gotickém štítky (vimpergami), a v obojím případě na lícni přepazových stěn imitací hlavic, dřene a patek. Příliš hýřivá neb pestrá výzdoba zpovědnice nesnášela by se s kajicností, k níž má zpovědnice vyzývati. Proto budiž i barevný nátěr ztemnělý. „Nalézají-li se — dí dr. Skočdopole — na zpovědnících ozdoby řezbářské, ukazujtež významem svým na svátost pokání“. ¹⁾ Výška prostředního výklenku pro zpovědníka a výklenků postranních pro kajicníky i se stříškou budiž 200—290 cm. Výklének pro zpovědníka bývá přiměřeně 76—95 cm vysoký a 70—80 cm široký. Sedadlo, téže délky jako jest šířka výklenku, prostírá se 42—50 cm do hloubky a bývá 50 cm nad podnožkou vyvýšeno. Ve výšce 80 cm opatřiti jest postranní stěny zpovědníkovy výklenku opěracími prkénky pro jeho lokty o 12 cm šířky a ve výšce 85 cm nad podnožkou (podium) zamřížovanými okénky o 45—50 cm výšky a 25 cm šířky, od zadní dřevěné stěny výklenku — na niž pro chladnost chrámové zdi nebudiž zapomenuto — 15—20 cm vzdálenými. V průčelí opatřiti jest výklének pro zpovědníka dvířkami, do výše 80 cm sahajícími, na něž uvnitř připevniti jest pultík pro svícen a modlitební knížku zpovědníkovu as o 15 cm šířky. Hloubka výklenku od dvířek hotoví se úměrně o 120 cm, aby zpovědník volně seděti i nohy napřímí mohl. Sv. Karel Boromejský požaduje, aby dvířka měla zámek,

¹⁾ Dr. Skočdopole, Příručná kniha bohosloví pastýřského, v Praze 1890, 2. vyd. str. 99.

jímž by výklenek proti nevážnému zneužití laiků a lenochů k vysedávání a spaní chráněn byl: habeat (confessionale) ostium cum sera clavique, ut, cum confessarius in eo nonest, ne ibi cum irreverentia ministerii, quod ibi agitur, laici vagique et sordidi homines sedeant otioseque dormitent. Výška postranních výklenků pro kajcníky buď asi o 128 cm, šířka o 46 cm, hloubka o 120 cm. Na stěně k výklenku zpovědníkovu upevněno buď 80 cm nad podnožím opěrátko pro lokty kajcníkovy o 10—12 cm šířky a zpovědní okénko chráněno buď proti čekajícím kajcníkům kolmým prkénkem o 10 cm, aby hlas kajcníkův ven nebylo slyšeti. K pokleknutí kajcníka sloužíž klekátko as 20 cm vysoké, 30 cm široké, 75—80 cm dlouhé, k zpovědnímu okénku o 3—4 cm vyvýšené. Takto upravená zpovědnice zaujme as 3·50—4 m² plochy chrámové. Zpovědnice nestůžž ani v blízkosti oltáře, ani kazatelny, ani křtitelnice, aby soulad nebyl porušen a zpovědník každou dobu zpověď nerušeně vyslyšeti mohl.

Kostelní lavice bývají buď lavice kůrní, buď lavice pro farníky.

Kůrní lavice vyvinuly se ze sedadel kněží (subsellia), která v apsidě kněžiště starobylých basilik trůn biskupský (cathedra) polokruhem obklopovala, jak v apoštolských konstitucích o tom zmínka se činí (II. 57). Sedadla byla pohyblivá, zpočátku po většině z kamene tesaná. Ve 12. stol. byla zasazována do kůrních stěn a nescházela v žádném řeholním kostele, v němž řeholníci ke společné modlitbě chórové se scházeli. V téže době hotovily se kůrní lavice ze dřeva a postaveny byly po celé délce kněžiště na straně epištolní a evangelní. Sázavský mnich připomíná o opatu Silvestrovi, že pořídil v opatském kostele kláštera sázavského bohatě vyřezávané lavice chórové (stalla).¹⁾ Lze předpokládati, že po příkladě Silvestrově v době slohu románského i jiní představení chrámů podobné lavice v kněžišti umísťovali, ač, mimo vyobrazení v miniaturách, žádný pozůstatek těchto sedadel z doby románské se nám nezachoval. Ferd. Lehner popisuje jejich uměleckou výzdobu: „Jednotlivá sedadla těchto dřevěných stall byla oddělena dřevěným pažením, vyzdobeným na spodní části sedadla zpředu románskými sloupky, poboční pak opěradla či lenochy oživovaly se vyřezávanými hlavami lvů, draků, vybájených ptáků a jinými fantastickými nestvůrami.“²⁾ Teprve od druhé polovice 14. století pracovány kůrní lavice k obzvláštnímu účelu, aby byly okrasou

¹⁾ Fontes rer. bohemicarum, II., 259.

²⁾ Lehner, Dějiny umění národa českého, II., 644.

chrámovou; i jsou kůrní lavice z druhé polovice 14. stol. a ze století patnáctého také skutečně bohatstvím forem veleskvostnými památníky řezbářského uměleckého průmyslu chrámového. Příkladem uvést lze gotické kůrní lavice Syrlina staršího v dómě Ulmském z roku 1469—1474, na nichž mimo bohatou spleť růžic, vimpergů a krabů poutají diváka vzestupné tři řady řezbářských vypuklin, představujících pohanství sedmi mudrci a sibýllami, židovství proroky a vynikajícími ženami starozákonními, křesťanství apoštolů a světců.¹⁾ V době renaissanční a pozdější umenšuje se počet lavic a upadá též jejich ryze umělecké vyzdobení. Přizpůsobují se architekturou a skulpturou slohu chrámovému. Jednotlivá sedadla, jako na př. při kůrních lavicích Velehradských, oddělena jsou od sebe v pozadí sloupky s jemně vyřezávanými hlavicemi a se žlábkovanými dříky. Nadhlaví zdobeno jest lomenou římsou, festony, mušlemi, hlavami a konsoly s postavami světců. Výplně kostelních lavic vykazují někde *intarsie*. Jsouť intarsie vykládané ornamenty ve dřevě, na rozdíl od mosaiky, při níž tvoří se obrazy skládáním různobarvých kamenů a na rozdíl od zakládání práce (tauširování), při níž do kovů vkládají se ozdoby kovové. Leč i při intarsiích nevkládají se vždy vložky dřevěné, nýbrž zavdy i ze slonové kosti a z kovů (ze zlata, ze stříbra, z mosazu); i sluje takto vykládaná práce marketerie (*marqueterie*). Nejprve vykládány byly jen ploché ornamenty; poté znázorňovány perspektivně stavby, jako na př. na kůrních lavicích v dómě sienském (1503) od fra Giovanniho da Verona; pokročeno k vykládání arabesk a festonů, jak spatřiti lze na lavicích v Santa Maria Novella ve Florencii; posléze přikročeno i k intarsiím figurálním, jaké jsou na kůrních lavicích v Bologni od fra Damiana. Namáhavou intarsiovou výrobou zabývali se řeholní bratři dle vlastních kresebných předloh nebo dle předloh vynikajících malířů, nejprve v Itálii. Z Itálie rozšířil se intarsiový umělecký průmysl chrámový do Holandska, do Německa a do Čech a kvetl zvlášť v 17. století.²⁾

Plochými intarsiovými ornamenty zdobili v Čechách a na Moravě řeholní bratři řádu jesuitského a dominikánského *kostelní lavice pro věřící* ještě na počátku 18. stol., jak o tom svědčí na př. krásně vykládané lavice ve vojenském, dříve jesuitském; chrámě Panny Marie Sněžné a ve farním, dříve dominikánském, kostele sv. Michala v Olomouci a jinde. V době přítomné tento chrámový

¹⁾ Fähr, Geschichte der bildenden Künste, 456.

²⁾ Viz článek Fr. X. Jiríka „intarsie“ v Naučném slovníku Ottově, XX., 680.

průmysl naprosto upadl. Zvítězila užitečnost a lacinost nad ozdobností. Jen plochy pultů lavicových ven obrácených zdobívají se ještě dle chrámové architektury vyřezávanými plastickými neb plochými růžicemi, listy, kružbami, náboženskými symboly. Hlavní snaha směřuje k tomu, aby lavice tak byly upraveny, by co nejvíce věřících mohlo sedět a přece místem ve chrámě se šetřilo. Mnoho záleží tu na místním šetření a rozměření, dle něhož jest nákres zhotoviti. V jednotlivých diecesích bývají o tom předpisy. Vzdálenost jedné lavice od druhé, od jednoho spočívadla k druhému, možno průměrně vyměřiti na 90—95 cm; výšku spočívadla nad podiem 40—50 cm, jeho sklon 6—7°50 cm; výšku sedadla nad podiem 46 cm, šířku sedadla 32 cm; výšku pultu 83—85 cm, šířku 15—20 cm; vzdálenost sedátka od pultu 35 cm; sklon pultu 3—5 cm, není-li pult rovný; šířku klekátka 32 cm; jeho výšku k pultu 19 cm, ke klečícímu 16 cm. Celkem možno pro jednoho sedícího návštěvníka chrámu v úvahu bráti 45—50 cm² chrámové plochy a dáti jest přednost starobylému zřízení, aby na epištolní straně určeny byly lavice pro muže, na evangelní pro ženy.¹⁾ Vyřešiti problém rozměrů kostelních lavic, aby co nejméně místa zaujímaly, průchodům a průvodům ve chrámě nevadily a při tom přece poměrně hojnému počtu věřících pohodlného posedění a klečení a umístění modlitební knihy, po případě i svíčky na pultu, poskytl, jest nesnadno.

Ze dřeva bývají *dvěře chrámové*. Dřevo dubové pro svou trvanlivost nejlépe k tomu se hodí. Plocha vrat neb dveří, zlatým sekem rozdělena, členívá se žlábký a oblounky na větší neb menší pole, v něž vryty bývají aneb z nichž reliefně vystupují poprsní tvary světců, andílků neb i želv, škeblí, hlav, listů, úponků, erbů i symbolických znaků. Celkový dojem dveřní ornamentiky má smysl naladovati ke zbožnému vstupu do domu Božího.

Velkou píli věnovala doba renaissanční a barokní plastické výzdobě *varhanového obalu* či pláště, v němž píšťaly umístěny. Na jeho vrch umísťování geniové neb andělé s hudebními nástroji, průčelí ozdobováno římsami, vyzlacenými žlábký a vejcovkami i různými vypuklinami. Přehlnutost ornamentiky jest tu bezúčelna, neboť varhany, postaveny jsouce v zadu na kruchtě, nejsou určeny k tomu, aby svým vnějškem, nýbrž svým hlasem k Bohu povznášely.

V sakristii chrámové potřebí jest stolu či *kredence* k oblé-

¹⁾ Dr. Tumpach, Kostelní lavice, ČKD. 1901, 641—644.

kání kněžstva a *skříně na paramenty*. Nejmenší plošný rozměr sakristie buď aspoň 20 m². Kredence se stolní deskou buď dosti široká, aby paramenty na ní vyložené nespadaly; buď s nástavkem v pozadí asi 2 m vysoká; zásuvky pro prádlo v trnoži buďte as 10—15 cm vysoké, 1 m široké a 1·50 m dlouhé; v nástavku zhotoviti jest na způsob svatostáneků schránky pro liturgické nádoby jednotlivých kněží, as 35 cm od sebe vzdálené; uprostřed nad nástavkem postaven neb zavěšen buď kříž, neb socha světce, Spasitele, neb jejich obraz.¹⁾ Přiměřená ornamentika kredence dodává sakristii vlídného vzezření. Kostelní roucha není v trnožních zásuvkách kredence skládati — neboť hedvábným látkám záhyby a proloženiny velmi škodí — nýbrž jest je ve zvláštních *skříních na paramenty* zavěšovati. Paramentní skříně již v době romanské se vyskytují. Byly to truhly zprvu jen malůvkami zdobené, později i architektonicky sloupky a arkádami, konečně i prohlubovanými a plastickými ornamenty vyšňožené. V Českém museu chová se z doby romanské truhla svatovítská ze dvou podélných, ze dvou příčných ozdobných prken a z víka sestrojená.²⁾ Mimo skříně nacházejí se v sakristii ještě: *zvláštní schránka pro sv. oleje*, poblíž kamen, aby olej v zimě mrazem netuhl, a *klekátko*; i jejich slohová výzdoba dodává sakristii esthetického půvabu.

Dřevěný *Boží hrob* stal se nyní všude součástí nářadí chrámového. V Římě Božích hrobů není; jsou tam oltáře, na nichž se Nejsvětější Svátost na zelený čtvrtek k uctívání vystavuje. A to jest nejpřiměřenější forma Božího hrobu: oltář bez kříže s trůnem pro Nejsvětější. Přílišná výzdoba květinami, jakož i výzdoba sochami, jest výnosem posv. kongregace obřadů ze dne 14. května 1887 zakázána. Pouhý kříž s rouškou bílou zakázán není; ovšem ale s rouškou černou. Socha mrtvého Spasitele na oltáři spočívati nesmí. Dr. Svoboda připouští, aby socha v kmeni oltářním nenápadně uložena byla.³⁾ Tato skulptura a ovšem i architektonický tvar oltáře vyžadují stylistické a umělecké zručnosti. Bude úkolem chrámového uměleckého průmyslníka i zde, jako v církevním umění vůbec, aby pro chudší kostely jednoduchými prostředky vytvořil dílo, prosté sice, ale přece vkusné a ušlechťující. Nejlépe vyjímá se Boží hrob v lodi poblíž hlavního chrámového vchodu, v levo ve výklenku.

¹⁾ Gener. rubr. miss. II. 1.

²⁾ Lehner, Dějiny umění národa českého, II., 645. .

³⁾ Dr. Jindřich Svoboda, Probleme und Anregungen zur kirchl. Kunst, 21.

K výtvorům uměleckého průmyslu chrámového užívá se dále *kamene* různých druhů, z nichž pro krásu a jemnost estheticky zvláště ceněn bývá mramor a sádrovec.

Čím jest kámen jemnějšího zrna, čím více vzdoruje vlivu povětrnosti, čím snáze lze jej hladiti a leštiti: tím více hodí se k obrábění pro chrámové předměty a ozdoby. Mramor a pískovec při velkém žáru praskají — leč by pískovec mnoho křemene obsahoval — hrubozrnná žula a hrubozrnný syenit pukají. Za chladných zimních nocí puká i nejtvrdší mramor, byl-li za dne slunečním žářem rozpálen. Kámen sebe tvrdší vodou a mrazem pozbývá své soudržnosti a přirozené barvitosti. Pískovec, jenž nebyl vyhlazen a vyleštěn, záhy zvětrává. V Čechách u Jičína a Turnova vyskytuje se pískovec žlutavý, šedý, červený, zelený a pestrobarevný. Za to vzdoruje hadec (serpentin), jehož se u Tachova hojně dobývá, ať zelený, ať žlutý neb hnědý, ať pruhovaný neb skvrnitý, vytrvale ohni i povětrnosti. Jen pomalu zvětrávají dolomit, porfyr, křemen a čedič; rychleji diorit, žula, droba a břidlice. *Obrábění kamene* jest pracné. Nejprve osekává se dláty a odrťuje železnými kladivy a soustruhami, poté rýhuje (šáruje) se ozubenými železy a špičáky. Velké kusy řezou se na menší kusy železnými neb měděnými pilami; jsou-li kusy tvrdé, pilami rovnými, jsou-li měkčí, ozubenými, při čemž do řezací skuliny vlévá se voda, smíchaná s ostrým pískem nebo skelným prachem; v novější době užívá se také pil s ozubím diamantovým neb ocelovým; pily pohybují se buď ručně neb strojem. Poté brousí se kámen nejprve hrubším pak jemnějším pískovcem, při čemž polévá se olejem, jenž vniká do pórů a zamezuje, aby voda do nich se nedostala, a zjemňuje zároveň povrch kamene. Vybrusšená a vyhlazená plocha leští se tím způsobem, že se nejprve řeřavým uhlím zbaví olejového nánosů, pak se přetírá kamenovým tmelem (smíšeninou kolofonia a terpentinu), aby se průliny na povrchu ucpaly a plocha se urovnala. Pak teprve leští se kámen pemsou neb dle své tuhosti různými smíšeninami. Čím hustší a jemnější kámen jest, tím lépe lze jej leštiti. Krásně lze leštiti žulu, syenit, porfyr, mramor. Politurou nabývá i pískovec značné trvanlivosti, jak dosvědčují starobylé náhrobky, jež se neporušeny dochovaly. V novější době užívá se při náhrobkách proti zvětrání též silikace, t. j. natírání kamene sklovinou.

Velmi jemnou a ceněnou hmotou k vytvoření předmětů uměleckého průmyslu chrámového jest ušlechtilý vápenec, *mramor*.

Ve starověku proslul mramor pentelický (bílý), pářský (sněhobíle-nafialověný), prokoneský, kappadocký, sýrský, lunický (karrarský). Mramor karrarský jest nejproslulejší, mlékově bílý a značně průhledný. V Čechách bílého mramoru není. Červený a černý mramor láme se u Slivence poblíž Prahy; šedý na úpatí kralického Sněžníku. Z Tyrol dováží se do Čech bílý mramor laaský se žlutavým odstínem, jenž není sice tak jemnozrný a průhledný, jako mramor karrarský, ale jest lacinější a v drsném našem podnebí déle vytrvá.

Sádovec rozmělněný, či sádra, rozdělaná v kličové vodě s přimíšením nerostných barviv a někdy i prostředků, jež tuhnutí podporují — jako soli a jiných — dává hmotu, která na stěnu, na dřevo neb drátěnou spleť nanesená, vyhladěná a vyleštěná tvoří tak zvaný *umělý mramor* (stucco lustro), jehož se uvnitř chrámu k výzdobě oltářů, kazatelen, polosloupů, říms atd. užívá. Zevně chrámu povětrnosti neodolá.

Z kamene bývají ve chrámě kazatelna, křtitelnice a kropenka.

Kazatelna povstala z výstupku (ambonu), jenž stával u zábradlí (cancelli, odtud název „kazatelna“) mezi kněžištěm a lodí, a používán byl ku předčítání úryvků z písma svatého, někdy i k umístění kůrních zpěvákův. Kamenný ambon zachoval se na př. dosud ve starobylé basilice sv. Klimenta v Římě. Ve 13. století pošinuta byla kazatelna od kněžištního zábradlí na severní neb jižní stranu lodi. Teprve v novější době stanoveno dekretem posv. kongregace obřadů ze dne 20. února 1862, že kazatelnu postaviti jest ve chrámě na stranu evangelní: *pulpitum in ecclesiis erigendum et collocandum est a cornu evangelii*. Výjimka připouští se ve chrámech klášterních, kde budova klášterní k epistolní straně přiléhá, aby na kazatelnu z budovy přímo možno bylo vystoupiti, a ve chrámech sídelních, aby biskup sedící na trůně na straně evangelní hlásání slova Božího bezprostředně slyšeti a na kazatele patřiti mohl. Jak toho důležitost a důstojnost hlásání slova Božího v církvi a ve chrámě vyžaduje, tvořila kazatelna až do 13. stol. posvátný předmět chrámový jako oltář o sobě, a věnovala se umělecké její výzdobě všemožná péče. Spočívala na pevné trnoži neb na pilířích a sloupech. Proslulí sochaři, jako na př. Nicolo Pisano na kazatelně v pisanském baptisteriu (1260) a syn jeho Giovanni Pisano na kazatelně u sv. Ondřeje v Pistoji (1301), vynaložili veškeren um, aby na sloupoví a na podpírce kazatelny plastické umění své doby uplatnili. Ve

výplních podpírky kazatelny v Píse znázorněny reliefně: zvěstování Panny Marie, narození Páně, klanění se sv. tří králů, obětování ve chrámě, ukřižování a poslední soud.¹⁾ Teprve v době baroku přilepena kazatelna na evangelní lodní zeď, ztrativši jaksi svůj osobitý, nezávislý ráz a stavši se více méně přívěskem architektonické výzdoby chrámové stěny, kdež se mezi polosloupy zavdy i ztrácívá. Jinak přizpůsobuje se kazatelna architektuře vnitřku chrámového a hotovila se v době baroku z umělého mramoru, v době novější stavívá se velmi často ze dřeva. Tvar polokruhový sluší slohu romanskému, tvar polygonální slohu gotickému, tvar podlouhlý slohu baroknímu. Na podpírce kazatelny ustálily se vypukliny čtyř sv. evangelistů s jich znaky, čtyř sv. otců, symboly tří božských ctností, postava dobrého pastýře s ovečkami, a jiné, vzaté z bible nového i starého zákona, jež zdobívají výplně; často vyskytují se sloupky ohrazené vyzlacenými žlábkami, oblouny a římsami. Kazatelna nerozkládej se ani příliš vysoko, aby kazatel nemluvil nad hlavami posluchačů, ani příliš nízko, aby nebyla závadou průvodům chrámovým. Poklop nad kazatelnou bylo by as 2—2'20 m nad půdou kazatelny vyvýšiti, nahoře křížem neb sochou Mojžíše s desaterem opatřiti, a dno poklopu z tvrdé hmoty zhotoviti, aby se hlas kazatelův dostatečně odrážel. Dno poklopu zdobívá se malbou neb vypuklinou ozářenou holubice, symbolem to Ducha sv., a přesahuje vnitřní okraj podpírky obyčejně 30 cm. Vrchní okraj podpírky bývá 90 cm vyvýšen a deskou 20—25 cm širokou opatřen, aby na ní perikopní a ohlášková kniha spočinouti mohly. Vnitřní prostor kazatelny mívá 80 cm v průměru a 80 až 110 cm² plošného obsahu, aby se kazatel volně pohyboval a aby pokleknouti mohl. Co do akustického umístění kazatelny jest míti zření k tomu, že odraz hlasu v šestnáctině sekundy při vzdálenosti odrazové stěny 10 m ke kazateli ještě slyšitelně se vrací a že dobrý kazatelův hlas slyšeti jest průčelně až na 27 m, po stranách až na 21 m, a dozadu až na 6 m.

Křtitelnice dle předpisu římského pontifikálu zhotovena býti má z pevného, nepromokavého kamene: „quisque fontes baptismales lapideos habeat, bene mundos“.²⁾ V prvních dobách církve udílen křest ponořováním. Odtud křestní nádržky, jichž zbytky i v katakombách se vyskytují. O. Marucchi vypátral v katakombě sv. Priscilly dvě baptisteria tohoto druhu a dovedl, že pohřebiště

¹⁾ Fähr, Geschichte der bildenden Künste, 464—465.

²⁾ Rit. Rom. de tempore et loco bapt.

sv. Priscilly totožným jest s pohřebištěm zvaným „ad fontes, ubi Petrus baptizabat“.¹⁾ Později se nádržky (pisciny) překlenovaly a náležely ke chrámům biskupským. Mívaly tvar osmistěnu. Osmistěnným jest baptisterium lateránské (S. Giovanni in Fonte), kde dle tradice pokřtěn byl císař Konstantin, rovněž baptisterium v Aquileji, i architektonicky proslulé baptisterium S. Giovanni ve Florencii. Trosky baptisteria při biskupské basilice v Saloně u Splitu dle výzkumů Buličových rovněž tvar osmistěnu vykazují.²⁾ V důsledku této stavební tradice stávala křtitelnice uprostřed kaple, jež se ke chrámu připojovala a v apsidě oltářem se sochou sv. Jana Křtitele vyzdobena bývala. I nyní lze úměrně vystaviti křestní kapli po levé straně průčelní věže jakožto protějšek kaple Božího hrobu po straně pravé, což chrámovému průčelí zvláštní symetrie dodává. Máf dle předpisu sv. Karla Boromejského státi křtitelnice uvnitř chrámu při vchodu po levé straně vstupujícího. Někdy stává křtitelnice v lodi jakožto souměrný protějšek kazatelny. Estheticky může zvyk tento vyhovovati; leč liturgicky rušívají obřady při takto postavené křtitelnici zavdy ony obřady, jež se u oltářů konají; ba někdy vyniká baldachin nad křtitelnicí svou ornamentikou nad plastiku na oltářích pobočných, což nesouladně působí. Jinak ovšem zaujímá křtitelnice ve chrámě pro důležitost svátosti křtu po oltáři místo první. Ke křtitelnici pojí se posvátné vzpomínky šťastného mládí a duchovního obrodění všech farníků; i neměly by staré křtitelnice pro náboženský a ethický význam svůj novými a moderními nerozvážně nahrazovány býti. Slavný orleanský biskup Dupanloup na sklonku svého života spěchal do rodné vísky savojské, aby se pohledem na křtitelnici, kde se mu první a základní milosti od Boha dostalo, duchovně osvěžil. Mohouť staré křtitelnice přiměřenou úpravou stavebnímu slohu a výzdobě chrámové přizpůsobeny býti; ve své původnosti a starobylosti poutají a naladují mysl ovšem nejvíce, jako na př. křtitelnice v Týnském chrámě v Praze z r. 1414. Jako oltář, vyžaduje i křtitelnice vzácný materiál a přiměřenou formu. Jemný pískovec neb mramor hodí se popředně za hmotu, z níž krásný tvar křtitelnice vykouzliti lze. Forma připodobňuje se slohově kapli neb kostelu. Polygonální tvar úměren jest slohu gotickému, okrouhlý slohu renaissančnímu a baroknímu. Nohu, jež se v pevný podstavec rozšiřovává, kmen, utvářený ve způsob sloupce neb svaz sloupců,

¹⁾ Nuovo Bullettino 1901, 71 a násl.

²⁾ Fr. Bulič, Bullettino di archeol. e storia dalm. Novembre-décembre 1904.

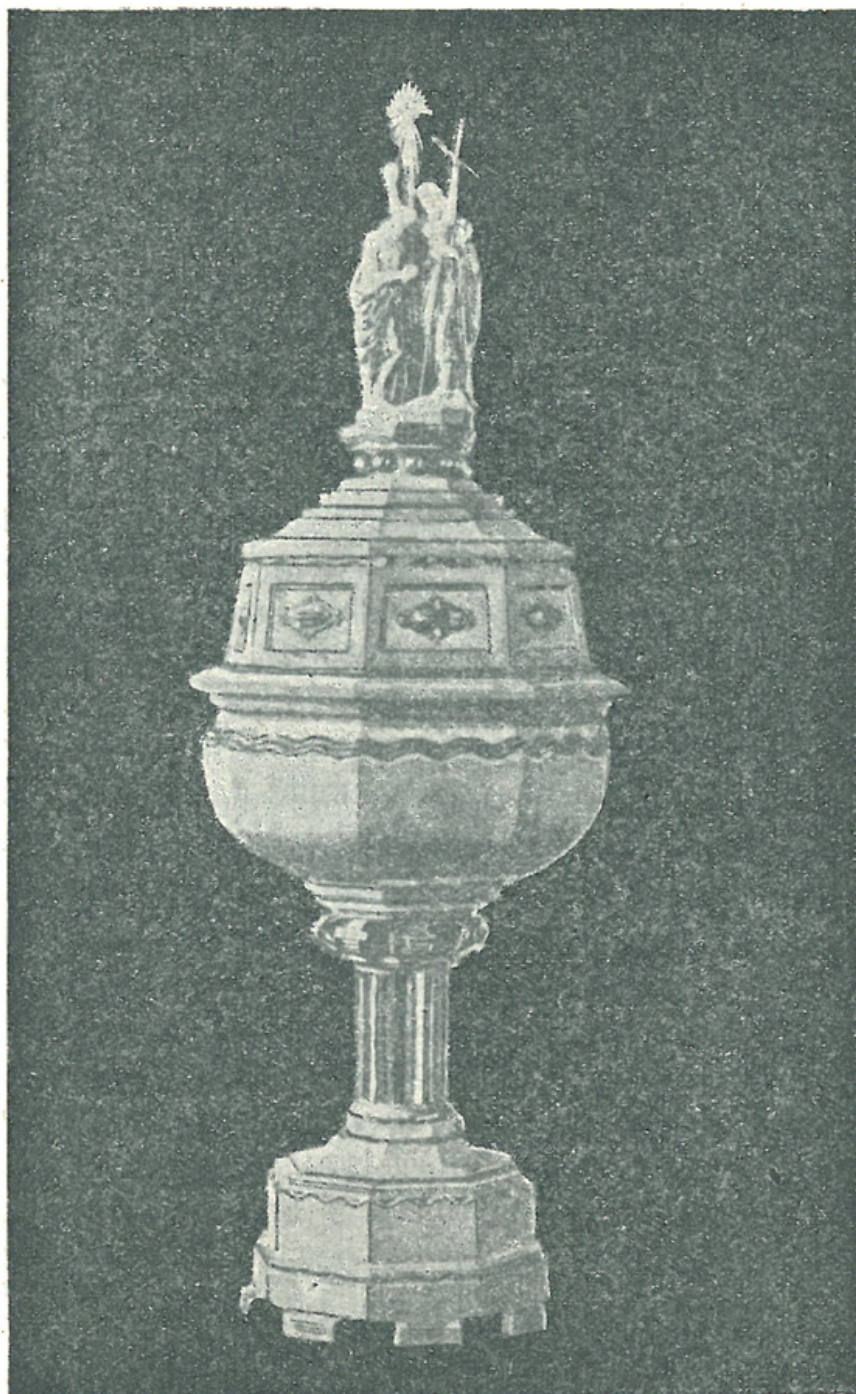
nádržku či mušli zdobiti lze reliefy, ale tak, aby krajky knězova roucha na nich se nezadrhovaly a netrhaly. Do mušle vkládá se kovová vložka proti rezu pocínovaná, aby voda do kamene nevnikala. Sv. Karel Boromejský předepsal pro svou diecesi, aby mušle měla 1 m v průměru a 17 cm hloubky. Čítá-li se $\frac{1}{10}$ litru na jednoho křtěnce, lze dle průměrného počtu křtěnců do roka rozsah mušle určit. Víko, jež mušli přikrývá, mívá podobu jehlance; zhotovuje se z bronzu neb cínu, někdy i ze dřeva, a jest je slohu křtitelnice přizpůsobiti, jakož i dle Benedikta XIII. (1729) dole hedvábnou neb polohedvábnou, bílou, hřebíky neb sponami připevněnou látkou opatřiti. Povrch víka sluší rytbou a na vrcholu křížem neb postavou sv. Jana Křtitele ozdobiti. Římský rituál a dle něho pražský sněm církevní doporučejí, aby byla křtitelnice ozdobnou mříží ohrazena. (Viz obr. 13.: Křtitelnice ve farním chrámě v Hor. Kounicích).

Blízko křtitelnice vydlabati jest v kameni neb v zemi a cementem vyzditi nádržku, *sacrarium*, kamž upotřebená při křtu voda buď korýtkem, v jedné části křtitelnice vydlabaným, stéká, nebo vylévána bývá, a kam i posvěcený na škaredou středu popel, jenž zbyl, jakož i klucky bavlny, sv. oleji prostoupené a upotřebené, odhazovány bývají.

Z hlazeného kamene hotoviti jest také *kropenku* (labrum), jež uvnitř chrámu poblíž dveří postavena jsouc, chová svěcenou vodu, jíž se věřící vcházejíce a vycházejíce pokropují. Kropenka jest zbytkem starokřesťanského kantharu (κάνθαρος), jenž stával v předsíni (atriu) basilik a měl svůj architektonický vzor v měděném umyvadle chrámu Šalomounova. Sv. Paulin chválí nádherný kantharus v atriu starokřesťanské basiliky sv. Petra v Římě.¹⁾ Kdežto umyvadlo v chrámě Šalomounově, na hřbetech dvanácti měděných volů spočívající, k umývání rukou a nohou kněží sloužilo, dříve než obřady započaly,²⁾ kantharus určen byl k uchovávání svěcené vody, jíž křesťané od prvopočátku užívali. Užívá se při kropence formy mušlovité, do zdi zapuštěné; leč nejkrásnější forma jest kalichovitá, na způsob křtitelnice — ovšem jednodušší — jako jest na př. na Velehradě a bývá ve chrámech kathedrálních. Kovová kropenka snadno buď rezaví, je-li ze železa, neb pokrývá se zelenou, jedovatou měděnkou, je-li z mědi, a nelze ji tak snadno

¹⁾ Kaufmann, Handbuch der christl. Archaeologie, 158.

²⁾ Dr. Mel. Mlčoch, Starověda biblická, v Praze 1888 (sv. Prokopské dědictví), 63. 66.



OBR. 13.: KŘTITELNICE VE FARNÍM CHRÁMĚ
V HOR. KOUNICÍCH NA MOR. Z R. 1898.

Výtvarné umění chrámové a hřbitovní.

Tiskla „Snaha“ F. Olšovského, Hranice.

čistiti, jako kropenku kamennou, zvlášť mramorovou. Vůči chrámovému celku sluší kropence jako všem chrámovým předmětům úměrná slohovost.

Kovu jakožto hmoty již záhy v církvi ve chrámovém průmyslu uměleckém bylo užíváno. Ovšem s výběrem vzácnosti kovu; neboť čím vznešenější tajemství víry, tím vzácnějšího kovu potřebí, aby přiměřená úcta k tajemství byla vyjadřena. Tato ethicko-esthetická idea v posvátném umění chrámovém jen ponenáhlu se vyvíjela. Při tom rozhodovala vedle esthetické vnímavosti i plastičnost kovu.

K nejstarším památkám kovového průmyslu posvátného náležejí *bronzové* lampy a svícny z římských katakomb a z egyptských svatyň. Bronz či zpěž jest slitina mědi s cínem. Měď jest kov hutný, velmi tažný a ohebný, ale pro svou nesnadnou tavitelnost stálý a pevný. Vypukliny z mědi jsou trvalými, a bývají jemně opracovány. Působivají na diváka pro hutnost a rudou barvu hmoty odhodlaně, pro její ohebnost a kujnost zároveň něžně a uklidněně, což esthetický vkus divákův přenáší na charakter znázorněných osob a na tajemství víry. Cín jest rovněž tažný a kujný, ale měkký a tavitelnější než měď; pro tyto vlastnosti a bělavou barvu působí na mysl neurčitě a mdle. Odtud lampy, svícny, nádoby na sv. oleje, konvičky z cínu jsou sice vlivu povětrnosti nejnepřístupnějšími — jestiž cín kovem nejedovatým a na vzduchu ze všech obecných kovů nejstálejším — avšak pro měkkost materiálu nepřijímají plastické, působivé vyzdoby, sloužíce jen svému užitému účelu. Architektonickou úpravou zvyšují arci zavdy slohový dojem svého okolí. Konvičky z cínu jest hotoviti jen ze směseniny, jež ze zdravotních příčin neobsahuje více než 1% olova; neboť sloučeniny olova jsou zhoubnými jedy. Svícny, lampy a jiné chrámové předměty z bronzu pojímají všechny přednosti mědi a cínu: trvanlivost, pevnost a plastičnost. Antika hojně bronzu užívala; dle antiky pak i renaissance. Nejvíce kvetl tento průmysl ve Vlaších v 17. století. Svícny mívaly hmotný podstavec s nohami na způsob širokých kotoučků, které na kvadratických trnožích spočívaly. Z postranních ploch vyčnívaly masky, na kotoučích stávaly lehce se vznášející geniové, jež tvořily přechod podstavce ke dříku. Množství ozdobných postav a lupenových ornamentů na spojujících částech, na kroužcích, pasech, sponkách a vasovitých člancích tvořily zvláštní ozdobu dříku. Nejvyšší částí svícnu bývala mísa s věncem akantových listů, na venek přehnutých, jež se vase podobala. *Kovolitectví* souviselo

úzcce s plastikou a pěstilo se hojně ve všech zemích, kde umělecký průmysl se rozšířil. Menší množství kovu roztavovalo se na lžicích tavécích, větší množství v zazděných litých kotlech; kovy těžko tavitelné neb vzácnější, jako: stříbro, zlato, bronz, mosaz, jež při tavení na svých dobrých vlastnostech a na ceně ztrácejí, tavívaly a taví se v kelímcích neb v kelímkových pecích. Roztavený kov leje se do forem, z písku a hlíny, ze sádry, papíru neb dřeva zhotovených; nechá se vychladnouti, poté se forma rozebere neb rozbije a výrobek se vyndá, vyčistí, opraví neb ciseluje. *Cislováním* rozumí se obrábění hrubých uměleckých předmětů kovových zvláštními dlátky, rydly neb pilníky, aby tvary vynikly a povrch úhledněji se upravil a vyhladil.

V našich krajinách kovolitectví zvlášť ve *zvonářství* se uplatňuje. Zvonovina povstává, sleje-li se s mědí as 22% cínu. Čím lepší jest měď a cín, tím lepší jest zvonovina. Nejlepší měď je sibiřská, nejlepší cín je západoindický. Čím méně cínu, tím měkčí a rudější jest zvonovina; čím více cínu, tím tvrdší a bělejší. Čím více cínu, tím jasnější a jemnější jest tón zvonu, ale tím snáze pukne také zvon pro svou větší tvrdost. Nejpevnějším bývá zvon, když z formy tak dokonalým byl vyndán, že nepotřeba pilovati, neboť pilováním se snadno vrchní vrstva, jež jest tvrdší než vnitřek, otře a ztenčí, což na zvuk zvonu a jeho trvanlivost působí. Zvuková jakost zvonu závisí na bicím pasu. Je-li zvon po ulití zladěn příliš vysoko, ztenčí se vysekáním a ostrouháním koldokola stěna nad bicím pasem; je-li zladěn příliš nízko, oseká a ostrouhá se stěna pod bicím pasem na pokraji. Po stránce esthetické vyžaduje se na zvonu, aby hlavní jeho tón zůstával čistým a nebyl přehlušován a přerušován tóny vedlejšími. Správnými vedlejšími tóny tónu hlavního jsou: malá terce, čistá kvinta, čistá vrchní oktáva a malá septima a — pokud možno — i čistá dolní oktáva, jíž dosíci možno ostrým vydutím zvonového okraje. Mají-li na věži býti dva zvony, zladují se nejpřiměřeněji buď do cd, nebo ce, nebo cf; mají-li býti na věži tři zvony, zladují se buď do cde, neb def, neb cdf, neb i dfg, velmi často také do ceg; je-li pro věž zhotoviti čtyři zvony, buďtež zladěny buď do cdef, nebo defg, nebo cefg, nebo dfga. Zvon náleží k nejdůležitějším chrámovým předmětům. Jím svolávají se věřící k bohoslužbám: vivos voco; vyzývají se k modlitbám za zemřelé: mortuos plango; vyzývají se k modlitbám při neštěstích: fulgura frango. Sluší tudíž, aby i vnějšek zvonu ozdoben byl na horní části pod krkem obrazem

světce, jemuž jest zvon zasvěcen, přiměřenými nápisy z písma sv., invokacemi, letopočtem, jménem dárce a původce, jakož i přiléhavými ornamenty. Ozdoby na dolní části, zvláště na ohrubě, zhmotily by stěnu a rušily by vyznění tónové. Nyní pořizují se zvony i ze železné litiny, okysličené horkým a silně stlačeným vzduchem, či z *ocele* (Bessemerové). Tón ocelových zvonů vyznívá co do délky jen třetinu tónu zvonů bronzových; jest tudíž slabší a drsnější.¹⁾

Estheticky méně cenným kovem než bronz jest *železo*. Působí — jak dí Köstlin — na mysl studeně, jaksí tvrdě a neoblomně, ale při tom pevně a odhodlaně.²⁾ Hodí se tudíž v uměleckém průmyslu chrámovém ku hotovení předmětů, jež slouží ochraně, jako: mříží, zábradlí, dveří; nikoli však ku hotovení posvátného nádobí, jež odnáší se k udílení svátostí a svátostnin, ke mši sv. a nejsvětější Eucharistii, kdež vše produševněno býti má milostností, něžností, jemností a měkkostí. Svatostánky z litiny chrání před vloupáním, ale srdce divákovo nalaďují jaksí tvrdě a chladně. Jest to vůbec osudem moderní strojové umělecko-průmyslové techniky, že její výrobky postrádají jímavé životnosti, jakou vdechuje výtvorům svým rukodělný průmyslník. Odtud dojímají památníky *uměleckého zámečnictví* z dob minulých ethicky a estheticky více, než mechanické napodobeniny dob novějších; jestiž v nich více původnosti a umělecké vynalézavosti. V Čechách umělecké zámečnictví záhy kvetlo. Již při stavbě chrámu svatovítského (1372—1378) zaměstnán byl hotovením ozdobného kování dovedný kovář Václav. Umělecký tvar přizpůsoboval se stavebnímu slohu. Technika tokem času se vyvíjela. Nejprve vyrůstal ornament tepáním ze železné plotny, nejsa od ní oddělen; poté v době renaissance užíváno místo ploten železa prutového, jež se při mřížích a zábradlích ve spirálové tvary stáčelo. Kruhy prutové zůstávaly v rovné ploše, tvoříce v ladných křivkách geometrické ornamenty, které se často vzájemně prostupovaly a prstenci spojovaly. Jen někdy vystupovaly z hlavní plochy kytice vpřed prohnuté. V druhé polovici 17. věku nasazovány k prutům rozviliny s úponky a listy, jakoby z nich vyrůstaly; ráz prutových mříží se zachovával, ale spojování pomocí prstenců se více nevyskytuje. Takového rázu jsou práce lodoka Devogta, bratra laika

¹⁾ Dr. Otte, Glockenkunde, v Lipsku 1884; srvn. Heckner, Prakt. Handbuch der kirchl. Baukunst, § 131—§ 132.

²⁾ K. Köstlin, Prologomena zur Aesthetik, v Tubinkách 1899, 594.

z Tovaryšstva Ježíšova, jenž z Brabantska přišel do Čech a svými pracemi zámečnickými vedle jiných zvlášť chrám sv. Salvatora v Praze vyzdobil. Zachovala se od něho mistrná dvířka v zábradlí před oltářem sv. Františka Xav. v témž chrámě.¹⁾ Ke konci 17. stol. užíváno nejen prutů kruhového profilu, nýbrž také prutů průřezu čtyřhranného, kteréž v době pozdního baroku a v době nynější skoro vesmes v uměleckém mřížovném zámečnictví převahují. Z prutů vyrůstají plastické dlanité listy dubové a akantové a střídají se s motivy figurálními. V 18. století jest ráz mříží asi tento: střed mříže jest vyřezán ze železného plechu, ostatní část ornamentu tvoří spirálovité otočené pruty čtvercového průřezu, jež na místech, kde se vzájemně dotýkají, pásy jsou spojeny. Přece však užívá se i kulatých prutů; pruty jsou všelijak propleteny a vybíhají ve směle utvořené květiny. Na bodech, kde se křížují, bývá tak zvané naběhlé oko. Listy a arabeskové výběžky jsou žlábkovité, na jedné straně duté, čímž se pěkně připojují na železné pruty. Vzorem dveřního uměleckého zámečnictví 18. století jsou železné dveře bývalého chrámu sv. Kláry v Olomouci, nyní přírodovědeckého a umělecko-průmyslového musea, jež jsou mistrovským dílem krásy nadobyčejné. Konstruktivní body dohlední tvoří základ k ozdobě těchto 112 cm širokých a 230 cm vysokých dveří. Rozděleny jsou kolmým pasem a třemi příčnými pasy na několik ploch. Tam, kde se pásy křížují, jsou lepší růžice, plochy pak ozdobeny jsou vyčnívajícími, vypouklými a přidělanými ornamenty plechovými; akantovými to závitky rozličných motivů, jichž plastika hlubokými linkami se zvyšuje. Příční pásy končí stěžejemi, ozdobenými hlavami andělskými. Skoby upevněny jsou v kamenné stěně a ozdobeny řezanými maskami a paznehtníkovými listy.²⁾

Nejvzácnějšími kovy jsou *stříbro* a *zlato*. Jejich esthetická cena je veliká. Čistá a lesklá běl stříbra má ráz jakési etheričnosti a působí blahodárně na cit i mysl. V novější době závodí se stříbrem *hliník* (aluminium); není však tak bílý jako stříbro a nedojímá takou solidností a vytrvalostí jako stříbro. Pravé stříbro rozezná se od nepravého, když se pustí na ně trubičkou kapka dvojchromanu draselnatého (připraveného z 0.75 g dvojchromanu draselnatého, z 8 g vody a z 1 g kyseliny sírové); vznikne-li na

¹⁾ Viz Dr. Ant. Podlaha, Iodok (Jošt) Devogt, S. J. Příspěvek k dějinám uměleckého průmyslu v Čechách, „Method“ 1894, 116–118.

²⁾ Viz Novák-Kachník, Církevní památky umělecké z Olomouce, v Olomouci 1895, II. 37.

kovu červená skvrna, již vodou nelze smýti, obsahuje kov stříbro, jinak nikoli; čím je skvrna červenější, tím více stříbra kov drží. Srovná-li se stříbro se zlatem, jest sice stříbro lesklejší, ale zlato vyniká nad stříbro a nad všeliké kovy svou uklidňující velebností, jsouc jaksi oslňujícím vládcem nad kovy a sdružujíc v sobě něžnost i sílu, takže svou krásnou žlutí každého diváka upoutá.¹⁾ Odtud církevní předpis (Can. 1296 § 3, 1305 § 2. Cod. jur. can.), že posvátné nádoby: kupy kalichů, pateny mešní a patena k zaopatřování nemocných, vnitřek ciboria, lunula v monstranci, jsou-li ze stříbra, musejí býti dobře pozlaceny. I svatostánek má býti uvnitř pozlacen neb bílou hedvábnou látkou vyložen. (Can. 1269 § 2. Cod. jur. can.)

Zlato jest kovem velmi měkkým, ze všech kovů nejtažnějším a nejkujnějším. Přílišné měkkosti zbavuje se sléváním se stříbrem nebo s mědí. Z této směsi hotoví se i posvátné nádoby. Pozlacování nádob z jiného čistého kovu děje se obyčejně proudem galvanickým, jenž se pouští roztokem kyanidu zlatnato-draselnatého, nebo děje se ohněm. Pozlacování svatostánku, ozdob na oltářích, na kazatelně, na lištách u obrazů, na varhanách, skříních, štukových okrasách klenby a stěn provádívá se pozlátkem. Právě pozlátko jest roztepané zlato, jež obsahuje asi 0·01 přísady. Pozlátko, jehož užívá se k výzdobě liturgických knih a ke knihařským pracím vůbec, vytepáno jest z lístků zlatých a stříbrných. Nepravé pozlátko drží 85 částí mědi a 15 částí zinku, Právě zlato od padělků rozeznati lze, učiní-li se domnělým zlatem na zkušebním kameni čára a pustí-li se na ni trubičkou kapka kyseliny dusičné. Zlatá čára nemizí; ztrácí-li se čára částečně, jest slitina zlatem chudší; zmizí-li čára úplně, není zlata v slitině.

Zlatnictví v Čechách záhy se provozovalo; rýžovalo se, žílovalo a dolovalo na zlato dle listin z XI. století v Čechách a na Moravě hojně. Roku 1052 podřídil kníže Břetislav kollegiátům Boleslavským zlatníka, který se jmenoval dobře česky Kojata. Za krále Přemysla Otakara II. přeneseno slévání a zkoušení či prubířství zlata a stříbra na zlatníky pražské. Dle stanov chovaných v rukopise dvorní knihovny vídeňské, jež vydal Ferd. Menčík, pěstilo pražské zlatnické bratrstvo, r. 1324 založené, obzvláště zlatnictví chrámové a bylo s malíři, illuminátory a štítary spojeno. Měloť bratrstvo to korouhev opatřenou na jedné straně zlatým kalichem,

¹⁾ Viz Kirstein, Entwurf einer Aesthetik der Natur und Kunst, 88—89.

jakožto znakem zlatnickým, a na druhé straně bílým štítem se třemi černými štítky uprostřed, jakožto znakem malířským, a na tovaryši vyžadoval se jakožto mistrovský kus též kalich, a aby dovedl do něho kámen, t. j. drahokam zasaditi.¹⁾

Chrámové zlatnictví úzce spíato bývalo vždy s *klenotnictvím* a *smaltovnictvím*. Čím jest zlato mezi kovy, tím jsou drahokamy mezi nerosty. Užil-li chrámový umělecký průmysl přiměřeně zlata jakožto nejdrahocennějšího kovu k uctívání nejvyšší bytosti, nemohl při tom pominouti drahokamů, nejušlechtilejších výtvorů z říše nerostné. Ladné krystalické formy a svítivé barvy drahokamů jistě mysl divákovu esteticky dojímají a ku zbožnosti poznašejí. Hodí se sice k výzdobě chrámové blankytný lapis lazuli, zelený malachit, červeně, modře, žlutě světelkující opal, fialový amethyst, ve všech barvách se vyskytující jaspis a chalcedon: ale nade všechny nerostné krystaly vyniká drahokam, v němž se nerostná hmota vytříbila a propracovala k ryzímu odrazu světla a barvy, k vynikajícímu ohnisku, jež světlo a barvu upoutává a jiskrně jako hvězdy na obloze vyzařuje.²⁾ Červení vyniká rubín, zelení smaragd, modří safír, žlutí topas, průhledností a krvavou červení český granát: ale nejzářnější barvitost a nejryzejší lesk spojuje v sobě démant. Z onyxů řezí se *kameje* — t. j. na temné vrstvě spočívající vypuklé obrazce z vrstvy světlejší — nebo se obrazce vrývají, do drahokamu prohlubují: *intaglie*, kteréž umění již u Řeků a Římanů se vyskytuje.³⁾

Smaltovnictví či emailérství tvoří jakýs přechod od umění malířského k řemeslu sklářskému. Smaltovnictví jest uměleckým průmyslem velmi starým. Již Egypťané jej pěstili. Zachoval se v hrobě náramek egyptské královny Aotepy z doby Ramsesa III. (kolem r. 1269 př. Kr.) se smaltem modrým a zeleným. V Římě smaltu hojně bylo užíváno. Kolébkou křesťanského smaltovnictví jest Byzanc, zvláště Cařihrad, odkud se na západ rozšířilo. Dostatek zlata působil v Byzanci na vytvoření *smaltu buňkového*, přihrádkového (émail cloisoné). Na pomeňší zlatou desku naletovaly se jemné plíšky ze zlatého roztepaného plechu, takže povstaly mezi jednotlivými plíškami buňky, a plíšky tvořily kontury obrazu. Do buněk nasypán sklovitý, různými kysličníky zbarvený prášek, jenž pak v ohni roztaven a se zlatými proušky v krásný „byzantský

¹⁾ Viz Dr. Č. Zíbrt, K dějinám zlatnictví v Čechách, „Method“ 1899, 76, 106.

²⁾ Viz Köstlin, Prologomena zur Aesthetik, 593.

³⁾ Viz Braniš, Katechismus dějin umění, 54, 85.

email“ ztmelen byl, jenž se velmi cenil. Buňkovým, byzantským smaltem ozdobena jest deska „pala d'oro“ v klenotnici sv. Marka v Benátkách z 10. století, majíc na zlaté půdě řadu smaltových obrazů, jako: Zmrtvýchvstání, ukřižování Páně, Ježíš na oslátku do Jerusáléma vjíždějící; pomník to smaltovnického umění cařihradského, jenž dle Kepplera tvořil kdys pozadí oltáře (retable) a nikoli oltářní antependium.¹⁾ V Čechách ozdoben jest byzantským emailem starožitný patriarchální kříž z 8.—9. století v pokladu kláštera Vyšebrodského;²⁾ z 16. stol. gotický kalich z Lipnice u Něm. Brodu.³⁾ Ve Francii proslulo byzantským emailem město Limoges. Nedostatek zlata na západě vedl k hrubší technice smaltové, zvané *email jamkový* (émail champlevé). Do tlusté desky kovové vrývaly neb vrýpaly se jamky a ty vyplňovány různě zbarveným sklovitým práškem, jenž zataven; nyní naplňují se jamky sklovitou pastou a uhlazují se. Barva modrá v novější době převládá. Ve smaltu jamkovém v Čechách všeobecně pracováno a pracuje se dosud. Mimo uvedené dva druhy smaltové techniky vyskytuje se ještě *email filigránový* či „uherský“, jenž liší se od emailu buňkového či přehrádkového tím, že kontury dělány jsou slabým stočeným drátem, na způsob prací filigránských. Smalt filigránový liší se jak od *niello*, jímž se rozumí černá látka (sírník) vyplňující ozdoby do kovu vryté, tak i od *filigránu* v užším slova smyslu, jímž jsou práce z tenkého zlatého neb stříbrného drátu, jaké nacházíme na byzantských pracích 6.—10. stol. po Kr., na př. na kalichu, který Thasillo, vojvoda bavorský, klášteru Kremsmünsterskému věnoval. Kalich jest měděný, poprsími Spasitele, sv. evangelistů a jiných světců, jakož i bujným fantastickým filigránovým a ciselovaným pletivem vyzdobený.⁴⁾ Filigránovým smaltem ozdoben jest též gotický kalich, nacházející se v pokladu sv. Víta, jenž při kopání základů na rozšíření tohoto chrámu r. 1871 byl objeven⁵⁾ a o němž domnívá se prof. dr. Mádl, že českého jest původu, takže by email filigránovým drátem ohraničený nebyl „uherského“ nýbrž českého původu.⁶⁾

Z posvátného nádobí zaujímá v umění chrámovém první místo *kalich*. Jaké formy byl kalich, jehož užil Spasitel při Poslední ve-

¹⁾ Dr. Vilém Keppler, *Aus Kunst und Leben*, ve Frýburce 1908, 118.

²⁾ Viz: K. B. Mádl, *Památky archaeol.* XIV. 178.

³⁾ Viz: Ed. Šittler a Dr. Ant. Podlaha, „*Method*“ 1896, 33.

⁴⁾ Jos. Braniš, *Katechismus dějin umění*, 119.

⁵⁾ Dr. Ant. Podlaha a Ed. Šittler, *Chrámový poklad u sv. Víta v Praze*, 292.

⁶⁾ Viz: V. Fährnich, *Emaily středověké v Čechách*, „*Method*“ 1900, 55—58

čeři, historicky určití nelze. Není z dob těch žádné authentické památky. Svatý Grál (*sacro catino*), kalich chovaný v pokladu dómského chrámu sv. Vavřince v Janově, jest skleněný pohár, jež Křižáci z východu přinesli; žeby byl totožen s pohárem, jehož užil Spasitel, prokázáno není. Vykopávkami zjištěno jest, že užívalo se v druhém stol. po Kr. až do dob Řehoře Velikého kalichů (= *calix ποτήριον*) jak skleněných tak i z drahých kovů, ba i kalichů dřevěných. Na náhrobcích a freskách 4. stol. vyskytují se kalichy s dvěma oušky.¹⁾

V nejstarších seznamech posvátných nádob církve římské rozeznávají se těžký *kalich konsekrční* (*scyphus*) a lehký *kalich k udílení sv. přijímání* (*calix ministerialis*). V době románské ustálily se o kalichu přesné předpisy, které dosud platí. Číše kalichu má spočívati na širokém podnoží, buď okrouhlém neb šesti až osmi-kruhovém; povrch podnoží mohl býti ozdoben smaltovými neb jinými obrazy, připomínajícími umučení Páně. Dřík měl býti tak vysoký, aby umožňoval pohodlné držení kalichu, k čemuž sloužilo hladké střední zauzlení dříku (ořech), jež mělo býti hladké. O číši (*cuppa*), která dle předpisu — nebyla-li zlatá neb stříbrná — vždy býti měla alespoň pozlacená, stanovilo se, aby ve spodní části se zúžovala a do vrchu se rozšiřovala. Při zlatnickém ozdobování bylo ponechati vrchní pruh číše zvenčí na dva až tři prsty hladkým, což platilo a platí i dosud o celém vnitřku číše. Podnoží *románského* kalichu bývalo okrouhlé a objemné, dřík kulatý, krátký, uprostřed hladkým zauzlením (ořechem) okrášlený, číše bývala polokouli podobná. Mešní kalichy bývaly obyčejně velmi malé, pontifikální větší, kalichy k podávání (*ciboria*) veliké. Výzdoba bývala prostá i nejskvostnější. V inventáři biskupského kostela sv. Václava v Olomouci z r. 1435 uvedeno jest 27 kalichů; jeden z nich byl z ryzího zlata, tři byly stříbrné, ostatní z pozlaceného stříbra. Tři z oněch 27ti kalichů, jistě z doby románské, byly pontifikální a vynikaly nad ostatní nejen velikostí, nýbrž i nádherou výzdoby; jedenadvacet bylo menších rozměrů, u třech zbývajících není poznámky o jich tvaru.²⁾ (Viz obr. 14.: Vzorek románského kalichu).

U kalichů gotických bývá dřík hranolovitý, obyčejně šestihran, a noha bývá šestilistá. Ořech vybíhá rovněž v šestihran a na každé hraně bývá zasazen drahokam neb smaltový obrázek. Číše bývá

¹⁾ Kaufmann, Handbuch der christl. Archaeologie, 562.

²⁾ Viz Lehner, Dějiny umění národa českého, II. 612–613.



OBR. 14.: VZOREK ROMÁNSKÉHO KALICHU.

konická. Tytéž slohové tvary vyskytují se u *gotických monstrancí*, jenže hranolovitý dřík přechází v křišťálový neb skleněný válec s melchisedechem a nad válcem a po jeho bocích kupí se věžičky, růžice, štítky, opěrné pilířky, výklenky s figurkami světců, a vše posázeno bývá hojnými lupínky (kraby). Konstruktivní architektonická forma monstrancí vyvinula se nesporně z formy starých relikviářů.¹⁾

Kalich renaissanční a barokní mívá nohu tvaru oválního, pokrytou hojnými tepanými ozdobami neb oválními obrazy. Noha vybíhá ve stvol rozčleněný vyduťtými prstenci, uprostřed s hrubkovitým ořechem, a obepíná nahoře zvoncovitě zahnutými listy pohárovitou číši, s okrajem zvoncovitě na pokraji zahnutým.

Dle Jindř. Svobody bývá vadou kalichů a rušívá při celebrování, když paténa, položená na dolní okraj nohy kalichové, pro ozdoby tam umístěné a náhlý sklon stále se sešínuje.²⁾

Barokní monstrance bývají v dolní části téhož tvaru jako barokní kalichy; vrchní část mívá tvar plochý; kol kruhovitě, zaskleněné schránky s lunulou kupí se různé vypouklé ornamenty, jako: kartuše, hlavinky andělů, rozviliny a jiné.

Jako kalichy a monstrance hotovívaly se již záhy z ryzího zlata a stříbra *patény* (patina, πατάνη). Bývaly to hluboké mísy, v nichž se uchovávala Eucharistie k rozdávání věřícím. Aby se patén snáze užívatí mohlo, mívaly dvě ucha. Basilice Konstantinově dostalo se sedm patén zlatých, stříbrných patnáct.³⁾ Ještě papež Zefyrin dovoloval užívatí patén skleněných, ale později předepsáno bylo, že mají býti patény z kovu a alespoň pozlacený. Přizpůsobovaly se co do objemu kalichu; měly býti okrouhlé, na okraji ostré, aby jimi částechky konsekrované hostie se sesbíraly; měly býti v prostředku prohloubené a hladké, bez vypouklých a prohloubených ozdob.⁴⁾

Zlata a stříbra užívalo se v prvotní církvi i k pořízení *kaditelnice* (thuribulum θυμιατήριον). Kaditelnice podobaly se z počátku obyčejným nádobám, v nichž se u Římanů voňavé koření spalovalo. Teprve později nabyly kaditelnice formy čtyřhranné, polygonní a kruhovitě, a vyskytují se u nich i řetízky, jež arci nesloužily jako

¹⁾ Viz Ed. Šittler a Dr. Ant. Podlaha, *Gotická monstrance v Mýtě u Rokycan*, „Method“ 1896, 7.

²⁾ Dr. Jindř. Svoboda, *Probleme und Anregungen zur kirchl. Kunst* 23.

³⁾ Kaufmann, *Handbuch der christl. Archæologie*, 563.

⁴⁾ Lehner, l. c. 612.

nyní k rozkyvování, nýbrž k nošení. V době románské měly kadidelnice tvar duté koule a bývaly různě ozdobovány.

Místo *lodičky* (navicula) na kadidlo, jejíž forma vyskytuje se poprvé na středověké fresce v basilice sv. Klimenta v Římě, užívalo se v prvních dobách křesťanských při bohoslužbě válcovitých, dřevěných neb dřevem obložených krabic, s nálevkovitým víkem k vysypání kadidla do thuribula.

V inventářích biskupských chrámů připomínají se i *zlaté konvičky, nádoby na sv. křížmo, mýsy křestní* (pelves baptismi).¹⁾ Také mýsy k umývání rukou při mši sv. a při liturgii robily se ze zlata a stříbra a zvaly se vesměs „*aquamanile*“, jsouce zavdy nádhernými ozdobami na okraji opatřeny. V Čechách zachovala se některá aquamanilia z doby románské, jež jsou ale všechna z bronzu zhotovena.²⁾

Tkaniva upotřebívá chrámový umělecký průmysl obzvláště k výzdobě posvátných bohoslužebních rouch, jež jsou předmětem zvláštního odvětví téhož průmyslu, *paramentikou* zvaného.

I bude o vývoji paramentiky a o ethicko-esthetických požadavcích paramentního uměleckého průmyslu chrámového po stránce přiměřených *látek a forem* pojednati.

Katakombními výzkumy Wilpertovými bylo zjištěno, že posvátná roucha bohoslužebná vyvinula se ze světských rouch římských a že se formou od těchto rouch zpočátku nelišila, nýbrž ve změněné poněkud formě ve chrámě se udržela, kdežto světský mužský šat římský tokem času dle vládnoucí právě módy úplně se pozměnil.³⁾

Alba povstala z tuniky, opatřené rukávy — tunica manicata — jakou ve 4. stol. po Kr. všichni vznešení Římané se přiodívali. Na katakombních malbách vyskytuje se tato tunika při postavách tří mudrců od východu a u babylonských mládenců v peci ohnivé. I socha sv. Hippolyta v lateránském museu z 3. neb z počátku 4. stol. po Kr. — jež v pojednání o plastice zmíněna byla — tunikou jest přioděna. Tuniku nosili i duchovní; z ní vyvinula se i liturgická *tunicella*, když přes tuniku oblékána dalmatika a odpadl ozdobný pás, jenž vpředu od výstřižku pro krk až k podolku splýval, a místo něho ozdobné olemování kol krku,

¹⁾ Lehner, l. c. 615.

²⁾ Lehner, l. c. 629–634.

³⁾ Viz: Kaufmann, Handbuch der christ. Archaeologie, 545–559.

na podolku a u rukávů nastoupilo. *Dalmatika* vyskytuje se v malbách katakombních od 3. století, byla široká se širokými rukávy, sloužíc — jak zmíněno — za vrchní šat a jsouc od otvoru pro krk až k podolku purpurovým pasem ozdobena. Na ravenských mosaikách ze 7. stol. po Kr. oděni jsou dalmatikami jahnové; nosili však dalmatiky i biskupové a mimořímským biskupům bývala dalmatika jako zvláštní vyznamenání — *pallium* — udílěna. *Kasula* (casula, planeta) — lidově ornát zvaná — vyvinula se z pláště (paenula), jenž míval náhlavec (kapuci), býval široký, hotovil se z vlny a nosíval se na cestách, aby chránil proti povětrnosti, zvláště proti dešti. Jako liturgické roucho objevuje se kasule na mosaice z 5. stol. a jest jí sv. Ambrož přioděn. Při bohoslužbě bylo potřebí kasuli po obou stranách povyhrnouti, aby liturg rukoma dělati a klekati mohl; i vystřihována kasule asi od 10. stol. v pravo a v levo, a dole zkracována, až nabyla nynější formy. K liturgickým úkonům pod širým nebem třeba bylo tuhého pláště s kuklí, i vyvinul se z původního světského pláště mimo kasuli také nynější *pluviál* (cappa), jenž byl z počátku lehký a v předu otevřený. Z pláště filosofského povstalo *pallium* (ὡμοφόριον), ozdobná stužka z ovčí vlny, již udílí sv. otec arcibiskupům jakožto odznak plnosti kněžské. *Štola* (orarium) byl původně ručník, jehož užívali klerikové na východě při čištění posvátných nádob a jež nosili přehozený přes levé rameno; biskupové užívali ho při značném otvoru tuniky a kasule k zakrytí obnaženého krku. Později nabyl šáteček — rovněž jako *pallium* — pásové formy. Sněm laodicejský (364) zapověděl nižším klerikům — počínaje podjahanstvím — štolu nositi. Na ravenských mosaikách vyskytuje se štola teprve po 6. století. V církvi římské na západě nosil se ručníček k utírání potu jak od biskupů tak i kněží, jahnů a podjahnů na levé ruce, až dospěl k nynější formě a sluje *manipul* (manipulus, *pallium linostinum*, ἐγχείριον), stav se odznakem vyššího svěcení. K přikrytí kalicha užívá kněz *vela*, k uchování korporálu *bursy*. I tato roucha čítati jest k paramentům v užším smyslu, nikoli však humerale, cingulum, corporale, pallu, purificatorium, oltářní plátna (ubrusy), rochety i albu v nynější podobě, jež náležejí k liturgickému prádlu. Z těchto: humerál, alba, oltářové ubrusy, korporály, pally a purifikatoria hotoviti jest jen z plátna lněného neb konopného.

Paramenty v užším smyslu bývaly v prvních dobách křesťanských z vlny, ze lnu, z konopí a hedvábí. Nyní užívati jest

k hotovení paramentů *látek* pouze stříbrných, zlatých a hedvábných. Připouštějí se sice dekretem posv. kongregace obřadů ze dne 23. května 1835 látky zpolahedvábné a zpolalnné neb vlněné, ale paramenty celé lněné, vlněné neb bavlněné se dle dekretu téže kongregace ze dne 22. listopadu 1837 a 28. srpna 1881 nedovolují; rovněž není dovoleno užívati paramentů ozdobných okrasami skleněnými (dekr. ze dne 11. září 1847).¹⁾ Užije-li se látek zpolahedvábných, jest přihlížeti k tomu, aby hedvábná osnova nehedvábný outek zcela zakrývala (dekr. kongr. obřadů ze dne 23. března 1882); nevyhovují tudíž paramenty se vzorováním hedvábným a s nitěnou spodí vlněnou (látky imperiálové) neb lněnou (látky serolínové), aneb snad i se spodí bavlněnou. Dle připomenutí kongr. obřadů ze dne 28. července 1881 (Acta S. Sedis XIV. 144) jsou nevhodna a zakázána mešní roucha z tak zvaného patentního aksamitu, v němž i nížová spodina i pavučinka (flor) jsou bavlněny. Týmž připomenutím a rozhodnutími ze dne 18. pros. 1877, 15. dubna 1880, 17. pros. 1888 a 23. června 1892 odmítnuty kasule z pouhé vlny. Paramenty za hedvábné vydávané, ale bavlnu obsahující, postrádají esthetické pravdivosti, i nehodí se k bohoslužbě ve chrámě, kdež Bůh, nejvyšší pravda, s vyloučením všeliké klamivosti má býti uctíván. O ryzosti hedvábné látky lze se přesvědčiti vynětím nitek z tkaniva a jich spalováním. Bavlněná niť hoří pomalu, po vyhasnutí plamene dotlívá a jako doutnající len mocně zavání; niť hedvábná vzplane rychle, nedotlívá, nýbrž ihned po vyhasnutí hotový popel zanechává a čpí zápachem, jako by vlasy neb vlna spáleny byly.²⁾

Hedvábné látky paramentní jsou buď dykyty neb křežníky či tkaniny křížem tkané, jsou dále buď atlasy a satiny, buď damašky neb brokáty a brokatelly či brokátky, buď jsou aksamity neb aksamitové brokáty a brokátky.

Dykyta jest tkanina, při níž osnova a outek — jež se křížují — již při každé druhé niti se vážou. Jsou-li nitky osnovy a outku složeny z více hedvábných vláken, povstává tuhá a těžká tkanina, kterou „gros“ nazývají, a dle svého místního původu buď gros de Naples, gros de Paris atd. sluje. Váže-li se outek s osnovou teprve při třetí, čtvrté, páté neb šesté niti osnovy, povstává *křežník*,

¹⁾ Viz: Dr. Josef Vajs, Úvahy o paramentice, v „Methodu“ 1899, 129.

²⁾ Viz: Jos. Braun, S. J., Winke für die Anfertigung und Verzierung der Paramente, ve Frýburce (Herder) 1904, 3. a násl.

a to buď křežník outkový, váže-li osnovu outek, tvoře tak povrch tkaniny, buď křežník osnovový, váže-li outek osnova, která pak jest povrchem tkaniny. Poněvadž při tkaní křežníku místa vazby pokaždé o niť se pošinují, povstávají v tkanině šikmo ležící vazivové pruhy, čímž se křežník od dykyty liší. Křežník bývá troj-, čtver-, pěti- neb šestipažitý, dle toho, zda se nití osnovové a outkové buď při třetí, čtvrté, páté neb šesté nití vážou. Čím blíže se osnovové a outkové nití vážou, tím pevnější a hutnější bývá látka; odtud dykyta, při níž vážou se osnova a outek již při každé druhé nití, bývá tužší, ale také jednotvárnější a křehčí než křežník, jenž pro větší počet nití, jež nevázané na sobě leží, bývá hebký, splývavější a pro své šikmé vazové pruhy také pestřejší; i hodí se křežník pro uvedené vlastnosti přiměřeněji k hotovení paramentů než dykyta, která snadno semnutím trpí.

Atlas jest hedvábná tkanina, při níž vazba děje se teprve při čtvrté neb páté nití osnovové a outkové. Mimo to jsou vazební místa osnovy a outku po tkanině tak rozestavena, že je co nejméně lze postřehnouti, takže se zdají nitky osnovy a outku jen vedle sebe ležeti, čímž tkanina obzvláštního lesku nabývá, který arcí snadno v jednotvárnost přechází a ostatním okrasám paramentu nedá vyniknouti. Pro nedostatek přízového vaziva postrádá atlas pevnosti; i užívá se k hotovení paramentů místo ryzího atlasu vhodněji *satinu* (côtes satinées), jakéhos přechodu od dykyty k atlasu s hustějším vazivem, kteráž látka ku vyšívání více se hodí. Někdy i atlas století přetrvá, jak patrno z barokního kalichového vela v pokladu svatovítském, jež z bílého atlasu jest zhotoveno a dodnes své krásy nepozbylo.¹⁾

Atlasová tkanina, v níž na líci i na rubu vetkány jsou vzorky, sluje *damašek*. Vzorky jsou na líci a na rubu téhož tvaru; na jedné straně vytvořeny jsou outkem, na straně druhé osnovou; i možno při hotovení paramentů obojí strany užívat jakožto povrchu paramentu; leč po stránce esthetické užívá se vhodněji jakožto povrchu vzorku outkového. Outek a osnova mohou býti různobarevnými; dle toho jsou pak i vzorky na rubu a na líci různobarevné. Vzorkování látek zovou umělečtí průmyslníci též *dessinováním*. Ryzí damašek solidně vzorkovaný působí i po staletích ethicko-esthetickým dojmem, jak seznati lze na renaissanční kasuli a na renaissančním pluviálu ze 17. století v pokladu svato-

¹⁾ Viz: Dr. Ant. Podlaha 'a Ed. Šittler, Chrámový poklad u sv. Víta v Praze, 306.

vítském.¹⁾ I bylo by vždy k hotovení posvátných rouch ryzího, ač dražšího, damašku upotřebiti; tak zvané damašky lampassetové, z hedvábných odpadků zhotovené, jedno- neb dvojbarevné, jsou sice laciné, ale jsouce řídkého vaziva a proto na rubu oklovatěny, postrádají pevnosti a trvanlivosti.

Brokát a *brokatell* či *brokátek* liší se od damašku tím, že možno vzorek odstraniti, aniž porušeno bylo tkanivo, poněvadž vzorkování není vytvořeno osnovou a outkem jako při damašku, nýbrž mimo ně zvláštními, přístrojem na tkalcovském stavu provlečenými nitkami. Jsou-li nitky provlečeny jen na místech, kde tvoří vzorek, jest brokát vyšíváným; proplétají-li se nitky osnovou tak, že na místech, kde vzorek jest vytvořen, vystupují, kde ale vzorku není, na rubu tkaniny se skrývají, jest brokát a brokátek protáhlým či lancirovaným. U brokátku užívá se k vytvoření vzorků nití pouze hedvábných a zavdy outek z části bývá bavlněný; u brokátu užívá se nitek zlatých (brokát zlatý, zlatohlav) nebo stříbrných (brokát stříbrný, stříbrohlav). Zlaté a stříbrné niti jsou niti hedvábné, zlatými neb stříbrnými proužky opletené. Je-li zlato pravé, podržuje ornament svou stkvělou barvu a třpytivost; je-li nepravé, okysličuje se a černá. Totéž platí o nitích stříbrných. Vyskytují se i damašky zlatem a stříbrem protkané. Tkanivo bývá zavdy v podkladu vodorovně vroubkované, grogrénové („gros-graine“), jak svědčí vzácné exempláře v pokladu svatovítském (viz obr. 15.).²⁾ Jsou-li hedvábné nitky po způsobu japonském opleteny zlatými proužky papírovými, tu papírové proužky snadno se přetrhávají a vlhkostí poškozují.

Aksamit (samet) charakterisuje vláskovitě-srstnatý povrch, pavučinka (flor), již vytvářejí uzlíčky niťové, nad látkovou spodinu vyčnívající. Povstávají tím, že outkové niti do osnovy vetkávají se přes mosazné proutky, v tkalcovském stavu zasazené, čímž vypouchlý outek se tvoří; potřebí jen vypouchlinky rozřezati a povrch stává se vlasatým. Nebyly-li vypouchlinky rozřezány, jest aksamit kadeřavý (frisésamet); byly-li rozřezány, jest aksamit hladký a lesklý, neboť tvoří pavučinka nepřetržitý povrch. Z hedvábného aksamitu barvy karmínové zhotovena jest tak zvaná mitra svato-Vojtěšská, vlastně mitra pražského biskupa Ondřeje († 1224);³⁾ z aksamitu krásně barveného ze 14. a 15. stol. zhotoveny jsou tři

¹⁾ L. c. 304.

²⁾ L. c. 304, 305.

³⁾ L. c. 197.



OBR. 15.: GROSGRÉNOVÁ KASULE Z POKLADU
SVATOVÍTSKÉHO V PRAZE.

Výtvarné umění chrámové a hřbitovní.

Tiskla „Snaha“ F. Olšovského, Hranice.

kasule Rokycanské, kasule Budyňská a kasule z Meziříčí u Opočna, jež na Národopisné výstavě Československé r. 1895 v Praze byly vyloženy.¹⁾ Aksamit je na nich vzorkovaný, dessinovaný. Dessiny jsou vyhloubeny do srstnatého aksamitu, i zdálo by se, jakoby byly do pavučinky vystříhány, což ale při starých dessinech není správně. Zvláštním totiž zařízením na tkalcovském stavu pouchový outek k vytvoření vzorku tak býval osnovou provlékán, že tam, kde ho k vytvoření vzorku bylo potřebí, na povrchu se jevil, jinak ale ve spodině, v osnově látky se ztrácel, takže místa tato bezvlasová zůstávala. Tato starobylá dessinová technika nahrazována již záhy pohodlnější technikou, jež v tom záležela, že vzorky *zlisováním* pavučinky na příslušných místech vytvořovány; vetkávací techniky ovšem tento způsob nenahradí; ale dochovaly se dodnes některé vzory lisovaných dessinů až z 15. století. Novější aksamitové dessiny, horkými válci do srstnatých, z pravidla bavlněných látek vtlačené, jsou bezcenný — třeba sebe krásnějšími na pohled se zdály — neboť vtlačený, stylisovaný vlas po nějakém čase ohýbáním a třením zase vstane a vzorek z látky zmizí. Čím vyšší jsou v tkalcovském stavu mosazné proutky, přes něž se pouchové outky vedou, tím vyšší jest srstnatý vlas na povrchu aksamitu. Je-li pouchová či pólová niť, vlas vytvářející, vázána k osnově jen jednou nití outkovou, povstává aksamit jedno-vazbový; je-li vázána třemi nitěmi outkovými, povstává aksamit trojvazbový; jen tohoto mělo by se k hotovení paramentů užívat, poněvadž jedna outková niť nedostačí, aby srstnatý vlas aksamitu dostatečně byl připevněn. Aksamity s dlouhou vlasovou srstí slují *plíše*. K hotovení paramentů se nehodí, poněvadž se vlas užíváním paramentu snadno umačká. Vetkají-li se při vytvořování vzorků na aksamitu zlaté nitky, povstává *aksamitový brokát* či zlatohlav; možno ovšem i při vytvořování aksamitového vlasu užiti zlatých nitek, čímž vzniká aksamitový kadeřavý („frisé“) zlatohlav. Krásné aksamitové brokáty v 15. a 16. století hotovily se v Janově, v Benátkách a ve Flandrech, z nichž některé v mu-seích dodnes se zachovaly.

Šat bývá výrazem vnitřního rozpoložení a vnitřní zladěnosti toho, jenž se jím přiodívá. Šatem snaží se lidé vzbuditi v divá-cích city, jimiž sami jsou ovládáni, aneb city, jež slouží účelu,

¹⁾ Viz článek Ed. Šittlera a Dra Ant. Podlahy: „Vyšívaná roucha boho-slужеbná na Národopisné výstavě Československé 1895“ v „Methodu“ 1895, č. 11, 12; 1896, č. 1–10.

který sledují. City nelze vzbuditi leč zálibou. Oděvem budí se esthetická záliba, je-li úměrně dokonalý jak po stránce látkové tak i formové; je-li totiž látka oděvu ve své modalitě, či ve výběru a ve zpracování, ve svém druhu, či ve své rozlišnosti od látek ostatních, shodna s naším nazíráním na účel oděvu, na pravidla slušnosti, šetrnosti a mravnosti vůbec; či — jak dí sv. Tomáš Akv. — je-li látka takovou, jakou dle své vzorné ideje býti má v modalitě, v druhu a v řádu, neboť jen tehdy jest o sobě ce-listvou a mravně dobrou.¹⁾

Člověk jemného vkusu esthetického a ethického odívá se k návštěvě a jde-li do společnosti šatem zhotoveným z látky jemnější, než jakého užívá při práci, a je-li mu předstoupiti před osobu vznešenou, hodnou obzvláštní pocty, užívá šatu z látky nejjemnější, nejvybranější. Při posvátných rouších jedná se o vyjadření citů, jimiž oplývá liturg při službě věnované bytosti nejvznešenější — Bohu — a o buzení podobných citů a tužeb u věřících; i vyžaduje řád slušnosti, šetrnosti a mravnosti, aby užíval rouch z látek nikoli všedních ale vybraných, jakými jsou látky hedvábné ve svých družích a obměnách. K úměrnosti látky oděvní přidati jest úměrnost formy, neboť dle formy poznává se věc ve svém druhu; poznávání pak děje se jakýms spodobováním k vytvořené ideji věci, jež tkví ve tvárnosti: *cognitio fit per assimilationem, similitudo respicit formam, puchrum ideo proprie pertinet ad rationem causae formalis.*¹⁾ I nemůže se oděv ethicky a estheticky líbiti, leč vedle látky úměrnou byla i jeho forma. Při rouších posvátných tvoří formu *střih* či všeobecný útvar paramentů, jak se tokem času historicky vyvinul — o čem svrchu již bylo pojednáno — dále *rozclenění paramentních ploch* a jich ohraničení *lemováním*, *vzorkováním* látek, *barva*, ornamentální *vyšívání*, což vše opravováním či *restaurováním* udržovati jest v poměrné dokonalosti; konečně náleží k umělecké formě i *stylisace* a *slohovost*. Při všech těchto tvarebných složkách šetřiti jest všeobecných podmínek krásna, aby paramenty skutečně krásnými byly, a to: ideálního obsahu, pravdivosti, síly, životnosti, přiměřené velikosti, dokonalosti, mravní dobroty, souměrnosti, úměrnosti, rozmanitosti a přece jednoty, jakož i jakés vyniklosti, v obzvláštním jasu pozůstávající.

Základem esthetické souměrnosti jest *zlatý sek*. V paramentice

¹⁾ Sum. theol. 1. q. 5. a. 5.

¹⁾ S. Thom. S. th. 1. q. 5. a. 4. ad 1.

uplatňuje se *rozčleňováním* a ohraničováním ploch prýmky a lemůvkami. Tak povstává střední pás při kasuli, jenž na zadní i přední straně dolů splývá. Jeho původ odvozovali někteří z pruhů, jimiž roucha Řeků a Římanů byla ozdobována (ῥάβδοι, clavi, trabes), jiní pak z nutnosti zakrýti střední šev, jenž povstal sešitím dvou dílů kasule.¹⁾ Jakkoli původ se vykládá, přirozený esthetický vkus velí, aby paramentní plocha tak byla rozčleněna, by nastala souměrnost, což nemohlo se státi leč zlatým sekem. Má-li se šířka středního pásu k přilehlému dílu v pravo a v levo jako tento k součtu skládajícímu se z něho a z pásu, vyhověno jest esthetickému požadavku souměrnosti, rozmanitosti a jednotnosti a povstává v mysli divákově dojem ladný a uklidňující; jinak by bylo, kdyby pás byl buď příliš úzký neb příliš široký. Umělecký vkus pohnul hotovitele paramentů, aby přepažili kasuli nejen směrem svislým, ale celou kasuli uprostřed i směrem vodorovným, řídíce se i tu alespoň přibližně poměry zlatého seku, čímž povstaly na kasuli obrysy kříže; na kalichovém velu, na štole, na burse a na manipulu užito kříže prýmkového, aby zlatým sekem plochy byly souměrně rozčleněny; na pluvíálu užito kápě neb její imitace. *Prýmky* či *bordury* musejí býti úměrny rozlehlosti ploch. Jejich úkolem jest paramentní plochu a její ornamentiku vyzvednouti, nikoli zakrývati neb svým leskem, svou pestrostí a výzdobou zatemňovati. Nejvhodnějšími jsou prýmky a lemůvky hedvábné, jednoduše geometricky vzorkované, k dessinu půdovému souladně ale ztlumeně barvou přiléhající. Třpyt zlatých neb stříbrných lemůvek zavdy celou pozornost divákovu upoutává, takže ethicko-esthetický dojem paramentu jakožto celku úplně mizí. Není-li zlato neb stříbro ryzí, prýmky černají a vzhled paramentu poškozují; někdy též třením jemné paramentní látky o kovové prýmky při skládání parament na svém lesku a celistvosti trpí. Okraje štole, manipulu a kápě při pluvíálu zdobívají se na dolní části *třepením* hedvábným neb zlatým, pozůstávajícím z řásní buď splývavých, buď točených, neb i zauzlených. Je-li délka a barva třepení úměrna paramentu, přispívá k jeho okrášení; kasuli, dalmatice a tunicelle třepení nepřísluší.

K životnosti, vyniklosti a jasu paramentu přispívá *vzorkování*. Bývá do tkaniny vetkáno a tvořívá s ní nerozlučný celek. Po stránce ethické vzorkování či dessinování látku a celé obřadní roucha jaksi posvěcuje, nad všední látky a oděvy povznáší, idea-

¹⁾ Ed. Šittler a Dr. Ant. Podlaha, 1. c. „Method“ 1895, 133.

lisuje a tak k buzení posvátných citů uzpůsobuje. K tomu potřebí popředně *ideálního obsahu*. Bývá brán z bible. Jelen toužící po prameni vody vyjadřuje touhu liturga a věřících po milosti Boží; lvíček symbolisuje statečnost u vyznání víry a v konání mravních povinností. Vzorky s těmito naměty na starobylých i na novějších paramentech často lze vídati. Nejčastěji však vyskytuje se granátové jablko. Zdobeny jím na př. aksamitové kasule Rokycanské a kasule Budyňská.¹⁾ Granátové jablko mívá tvar květu, popředně však plodového pouzdra, obklopeného květy a větvicemi s listovím, někdy i věncem, utvořeným z dvou trnitých květových ratolestí. Nad granátovým jablkem vznáší se korunka. Vzorek symbolisuje křesťanskou lásku, jež vyvěrá z víry a dobrými skutky jakožto plody se projevuje; konání dobrých skutků spojeno bývá sice s mnohým trnitým bojem a bolem, za to ale odměnou má korunu věčnou. V těchto a podobných vzorech posvátného obsahu dessinů plně projevuje se nábožensko-ethická opravdovost jakožto složka ethického krásna. Čím více ale duch antiky a naturalismu i do posvátného umění vnikal, tím více mizely vzory biblického obsahu a rozmohla se napohlednost a vnější libivost. Již na mešním rouchu bl. Jana Sarkandra z Příbora (1583)²⁾ místo granátového jablka zaujal střed dessinového ornamentu široce stylisovaný akanthový list, trnité větvení po obou stranách proměněno ve větvení goticky prohnuté a korunka nahrazena ornamentem květovým. V baroku vyústila dessinová ornamentika ve květový, věncový, v plody, úponky a kytice plastické, v nejnovější době konečně v naturalistické ornamenty — třeba lidové — jež postrádají pelu vši posvátnosti, any se vyskytují na šatech všedních, na pohovkách, prostěradlech, na nábytku pokojovém a na keramice. Počalo ubývati i opravdovosti formové. Na kasulích Rokycanských a na kasuli Budyňské jest vzorkování ještě ploché, konturami v srstnatý aksamit prohloubené, tvoříc tak vtomnou součástku paramentní látky; na kasuli blah. Jana Sarkandra nabývá dessin již plastického ostinování; v baroku a v potomní době tak se rozmohla snaha po plastickém vyzvednutí dessinů, že se zdá dessin býti čímsi od látky různým, z látky vystupujícím, na ni připevněným; což není leč nedostatek esthetické pravdivosti a zneuznáním plochosti látky.

Dessinová ornamentika nesmí býti ani příliš veliká ani příliš malá, titěrná; ani příliš pestrá, křiklavá, aniž neobvyklá, bizarní. Vše

¹⁾ Ed. Šittler a Dr. Ant. Podlaha l. c. „Method“ 1895, 123 a násl.

²⁾ L. c. „Method“ 1896, 74.

to rušilo by klid duše, jaký potřeben jest ku vnímání krásna a k uplatnění jeho působivosti. Příliš velký neb pestrý, neobvyklý ornament odváděl by pozornost při liturgii od věcí hlavních; příliš malý neb titěrný postrádal by esthetické síly a životnosti. Úměrnost a souměrnost vyžaduje náležitý poměr k rozlehlosti látky a ornamentů navzájem. Nutno tudíž, aby se vzorek celý několikrát opakoval; aby byl celistvý aneb lemůvkou tak ukrácen, že možno si zbytek snadno domyslit; aby souměrně na protilehlých dílech paramentu byl rozložen; aby úponky, rozvilinami, větvičkami vzorky tak byly spojeny, že jeví se jakožto jednotný celek v rozmanitosti útvarů a v rozrůzněnosti barev.

Vzorkování paramentní látky jest jakýs druh malby, i jest při něm rovněž jako v malířství *barva* nemalé důležitosti. Soulad barev, přiměřený tón, úměrná světlost dodávají paramentní dessinované látce potřebného jasu. I sv. Tomáš Akv. dí: „Quae habent colorem nitidum, pulchra esse dicuntur.¹⁾ Kde barva dessinu převahuje barvu podkladu, stává se věc vedlejší věcí hlavní; parament stává se pestrým kobercem, jenž se snad prostému venkovskému lidu zamlouvá, ale ztrácí se důstojný dojem paramentu jakožto celku a trpí tím i důstojnost liturgova: pestrobarevným, křiklavým rouchem vyvolavači a harlekýni se odívají. Středověký paramentní průmysl užíval po výtce jen dvou barev: jedné důrazné k vyzvednutí tkaninové půdy, druhé mírnější k vyznačení dessinu. Příkladu toho bylo by následovati a vystříhati se mnohobarevných brokátků a barvami přeplněných aksamitových brokátů moderních. Braun²⁾ doporučí pro červené, fialové, zelené a černé paramenty vzorkování jednobarevné. I bílé paramenty — zvlášť damaškové — pěkně působivají, jsou-li jednobarevné, ač snáze dessinování vícebarevné připouštějí. Barvy: bílá, červená, zelená, fialová a černá jsou v církvi katolické barvami liturgickými. Původně užívalo se jen barvy bílé jakožto symbolu čistoty, nevinnosti, slávy a velebnosti. Dle Innocence III. však již v 12. stol. užívala církev západní při paramentech čtvera barev dle různých svátkův a dob: bílé jakožto symbolu nevinnosti života, jež slušela vyznavačům a panám; červené, jež slušela apoštolům a mučenníkům; zelené na dni všední a nedělní; černé — již zaměňovali s fialovou — o dnech postních. Teprve ve 13. stol. zavedena pro dni postní fialová barva

¹⁾ Sum theol. 1. q. 39, a. 8.

²⁾ Braun S. J., Winke f. die Anfertigung. der Paramente, 27.

jakožto symbol zsinálých lící, a pro dni smutku barva černá.¹⁾ Ve středověku užíváno sice i paramentů barvy žluté (oranžové) a modré (indigo), leč již Pius V. v missále tyto barvy z barev liturgických vyloučil, což posv. kongr. obřadů četnými rozhodnutími, posledně dekr. ze dne 23. června 1892 (decr. authent. 3779), obnovila. Nelze tudíž hotoviti paramenty z látek, při nichž v dessinu neb v podkladu převládá barva žlutá neb modrá; není však zakázána látka bílá, na př. damašková, při jejíž tkání k nuancování bílé osnovy užito bylo sem a tam v outku nití žlutých. Zlatohlavu upotřebiti lze zástupně jen pro barvu červenou, zelenou a bílou, nikoli pro barvu fialovou (posv. kongr. obř. dne 5. pros. 1868, decr. auth. 3191); brokátu stříbrného užiti lze zástupně jen místo barvy bílé (posv. kongr. obř. 20. listop. 1885, decr. auth. 3646). Paramentů stejně mnohobarevných nelze užívati zástupně pro barvy, jež stejnoměrně na nich převládají; aniž připouštějí se k liturgii paramenty, u nichž žádná liturgická barva jakožto základní nepřevahuje (posv. kongr. obř. 23. září 1837, decr. auth. 2769). Předpisy tyto zdůvodněny jsou nejen přiměřeným vyjadřováním nutné nálady bohopoctné, nýbrž — jak dovozeno — i požadavky ethicko-esthetickými.

K dessinu úzce připíná se paramentní *vyšívání*. Zabývali se jím nejen vyšivači, nýbrž i vznešené paní již ve 14. a 15. stol., jako na př. Blanka, choť Karla IV. Vyšívány ozdobně figury i ornamenty. Zvlášť ozdobován vyšíváním střední pás kasule. Pás rozčleňován arkádami neb baldachýny, pod něž umístěny postavy Krista, Matky Boží, andělů, svatých a světic Božích. O ethické a esthetické vhodnosti neb nevhodnosti figurálních výšivek na paramentech může býti spor. Jistě vyjímají se postavy světců a světic na oltářích a stěnách chrámových esthetičtěji než na zádech liturgových. Církev dovolila užívání paramentů, na nichž přišity spatřují se malované obrazy, jen je-li malba provedena na hedvábí a šetřeno jinak církevních předpisů o paramentech (rozh. posv. kongr. obř. 30. března 1885, decr. auth. 3628). Starobylost nepříjemný dojem při uměleckém vnímání vyšitých figur snadno vyrovnává; při nových paramentech bylo by od figurálních výšivek raději odezíratí a s výšivkami ornamentálními se spokojiti. Ovšem s výšivkami uměleckými, při jichž hotovení míti jest zření nejen k harmonii barev, nýbrž zvlášť k látkovému podkladu, k nití a ke stehu.

¹⁾ Jos. Vajs, Úvahy o paramentice, v „Methodu“ 1900, 16.

Látka, na níž jest vyšívati, budiž dostatečně pevná a hutná, aby osnova a outek vyšívání soudržně upevňovaly. Provádí-li se vyšívání na látce hedvábné, jest jí lněné neb bavlněné plátenko podložiti. Látka napínává se na vyšívačský rám. *Nití* mohou býti lněné, bavlněné, vlněné, hedvábné, zlaté neb stříbrné. K paramentnímu vyšívání užití jest vždy nití hedvábných, zlatých neb stříbrných. Jaké nití upotřebiti jest při vytváření různých ornamentův a různých částí figur, závisí na jich jemnosti a na dovednosti a vkusu vyšívače. Vlasových nití hedvábných netočených upotřebiti jest k vyšítí něžných postav a ozdob, očí, rysů obličeje a jemného stínování. Nití točených z více nití kokonových (filoflosse) různobarevných užívá se k vytvoření tónových nuancí. Hedvábných nití soukaných z více nití (cordonnet) upotřebují vyšívači řetízkovým stehem k vyznačení drobného listoví, květoví a půdování; hrubších soukaných nití ke konturování. Zlatých a stříbrných nití cordonnetových užití lze k vytvoření reliefů (le guipé, là guipure); zlatých neb stříbrných nití spirálových (bouillon, canetill) — jež hotoví se ze zlatého neb stříbrného drátu spirálově tak stočeného, že dutým rourkám se podobá, a jež zvláštním leskem vynikají — užívá se při vyšívání komposic konturovaných. Někdy upevňují se vyšíváním vedle sebe perly neb zlaté a stříbrné plátky; jsou-li ryzí a ladně uspořádány, vytvářejí nádhernou mosaiku ozdobovou; nepravé perly a kovové plátky, jež černají, k tomu se nehodí.

Ze stehů vyšívačských nejužívanější jest *steh řetízkový*. Provádí se špičatou pletací jehlou; není řetízkový steh ničím jiným leč pletením skrze tkaninu. Poněvadž nyní řetízkovým stehem vyšívati lze i strojem, má se steh tento za méně umělecký a estetický; leč od strojového stehu řetízkového ruční vyšívačský steh řetízkový valně se liší. Dovedný vyšívač ruční mění dle jakosti předlohy neb námětu jemnost, barvu, tloušťku nití, i dovede řetízkovým stehem nejkrásnější paramentní ozdoby vykouzlit. Jemnému a hustému řetízkovému stehu podobá se *steh rozeklaný* či rozštěpený, zatáčející se do kruhu (point rendu ou refendu tourné en rond). Je-li na př. vyšítí lidský obličej, začne vyšívač vyšívati tvář ze středu: učiní prvý drobný steh, poté píchne ze spodu do prostřed stehu již hotového, takže níž prvý steh rozeklá a utvoří se steh třetí, a tak se pokračuje dále v hustých soustředěných liniích po tváři a kolem očí, stehy více vodorovnými po čele a pak dále stehy dle směru svalstva soustředěně utvořenými, při

čemž vyšivači stále jest přemýšleti a směr stehů dle pohybu svalstva měniti či fantasí svou a jehlou postavy a ornamenty jaksi modelovati; odtud steh tento i modelovacím sluje, a v modelování, v ladném dle toho a v soustředěném a souvislém kladení stehových vrstev jeho esthetičnost záleží. Rozeklaný steh slul „opus anglicum“ (steh anglický), poněvadž zvlášť anglické paramenty v 13. a 14. stol. jím byly vyšívány, leč užívalo se stehu rozeklaného v téže době i v Italii, ve Francii i u nás, jak vidno na kasulích Rokycanských;¹⁾ i jest název „opus anglicum“ nepřiléhavým. Ku vytvoření geometrických vzorků na paramentech užívalo se ve středověku *stehu příčného*. Půda, na níž stehem rozeklaným vytvořiti bylo postavy, prošívala se napřed zlatými neb stříbrnými jemnými nitkami, jež se ke tkanině hedvábnými nitěmi příčným stehem připevňovaly, takže povstávaly čtverečky, klikatky a jiné geometrické útvary. Technika nazývána francouzsky „couchure“. Někdy tvořily zlaté nitky kotoučky s prohnutými paprsky od středu vybíhajícími a pokrývaly pozadí vyšitých figur neb ozařovaly jakožto aureoly hlavy svatých a světic, což nazýváno „couchure spirale“, česky: technikou příložného stehu spirálového. Rozeklaný steh býval ponenáhlu nahrazován *stehem atlasovým*, jehož v 16. stol. užíval vyšivačský cech v Kolíně nad Rýnem, takže nazván stehem Kolínským (opus Coloniense), ač rovněž jako při stehu anglickém nesprávně, neboť v téže době rozšířen byl i v jiných městech. Francouzsky sluje „point hautelisse“, neboť vyšivač nestará se při něm o směr svalstva, aby dle něho i směr jehly měnil, nýbrž jehlou stále kolmo pracuje, jako pracuje tkalcovský stav při tkaní. Vyšivač má obraz nakreslený v konturách na plátně podložce před sebou, nanáší stehy vždy rovnoběžně těsně vedle sebe, takže není zřejmo, kde tkanina byla propichnuta; bylo-li vyšívání jemně a vkusně provedeno, nabývá povrch paramentu atlasového lesku, odtud název: steh atlasový. Kontury a markantnější stínové čáry provádějí se nitěmi tlustšími stehem zvaným konturovým (point de contour). Aby atlasový steh docílil esthetického účinku, potřebí aby steh, jenž následuje, tam přesně začínal, kde steh předcházející do tkaniny vnikl; aby stehy rovnoběžně probíhaly a byly stejně dlouhé; aby jehla níž předchozího stehu nikde nerozeklála, nýbrž aby nový steh z pravé strany k předchozímu stehu těsně se přiřaďoval; aby stehy nebyly příliš krátké a aby vyšivač dle povahy kresby užíval nití brzy

¹⁾ L. c. v „Methodu“ 1896, 2.

tenčích, brzy tlustších, co do barvy harmonicky zladěných. K vyplnění prázdných ploch a k vyjádření třásnatosti povrchu ornamentů upotřebiti lze stehu *zuzlíčkovaného* či *zkadeřeného* (point des noeuds), složeného ze dvou krátkých stejně dlouhých *stehů štepových*. Zuzlíčkovaným stehem vyšívají se kadeře postav, vousy, vlnový povrch, na př. při Beránku a jiné. Má-li steh býti točitým, otočí se níž směrem ku hrotu kol jehly dvakrátě neb třikrátě. Místo vyšívání do tkaniny zavedeno od dob renaissance přišívání různobarevných součástí ornamentů na tkaninu a vroubení jich šňůrami — technika aplikační — jež sice na paramentech často se vyskytuje¹⁾, leč uměleckému vyšívání stehem se nevyrovná.

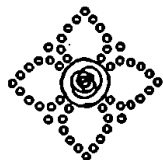
Poškozená neb otřená roucha bohoslužebná nutno opravit, *restaurovati*. Čím déle se opravení odkládá, tím více se ztěžuje a stává se nakladnějším. Několik zlatých nitek z ornamentiky uvolněných snáze lze nahraditi než celý ornament přiměřeně vyšiti. Vyšivač-restaurator budiž znalý starých technik vyšivačských, i harmonie barev, a budiž obzvláště zručný a dovedný. Restaurace se povedla, není-li na paramentu příliš nápadnou. Vsazená část přiléhej k částem paramentu starým jak co do látky tak i co do formy. Za tím účelem budiž při objednávkách nových paramentů pamatováno na zbytky látky a ozdob, aby jich v čas potřeby k restaurování mohlo býti užito, neboť jich později v téže jakosti zavdy nelze dostati. Není-li zbytků po ruce, možno užiti kalichového vela k opravení kasule a velum nahraditi látkou novou aspoň přibližné jakosti. Doporoucí se míti dva paramenty, na př. dvě kasule téže jakosti; otrou-li se, možno z částí zachovalých snadno nový jeden parament sestaviti. Starobylých paramentů budiž při bohoslužbě užíváno, pokud jen liturgicky přípustno. Jestliž tradice i v bohoslužbě nemalého ethického významu. Poškozen-li na kasuli ozdobný střední pás, buď opraven; není-li to možno, buď vyplněn dessinem shodným s ostatní látkou paramentní. Starobylé paramenty, jichž nelze vůbec restaurovati a užívati, jest uchovávat na slušném místě při chrámě neb ve farní budově; není-li místa takového, jest je odevzdati církevnímu museu. Vyměňovati staré paramenty za nové se nedoporoučí; byliť mnozí strážcové svatyň již oklamáni, neboť za vzácné památky církevního umění dostalo se jim často bezcenného braku. Nesnáší se s posvátností bohoslužebných rouch, aby ve vetešnických závodech s různými

¹⁾ Viz: Ed. Šittler a Dr. Ant. Podlaha. Vyšívání roucha bohoslužebná na Národopisné výstavě, v „Methodu“ 1896, 76.

profanními starožitnostmi byla ku pohoršení věřících vykládána a ke koupi nabízena paramenta. Což platí i o ostatních památkách chrámového umění vůbec.

Úkolem umělce i uměleckého průmyslníka jest, aby komponoval a stylisoval; není ani umělec, ani umělecký průmyslník fotografem.¹⁾ I jest také hotoviteli paramentů komponovati, idealisovati a ke *slohu* chrámových předmětů přihlížeti. Jestli umění paramentní zařazeno do vývoje veškerého výtvarného umění chrámového a sdílelo s ním vždy přeměnu forem románských v gotické, gotických v renaissanční a barokní. Pohled na kněze při oltáři, pohled na oltář, pohled na klenbu, na plastickou a malířskou výzdobu naplň duši posvátným, jednotným nadšením, v němž není smyslnosti ani roztržitosti neb rozptýlenosti, ale naprostý soulad, jaký sluší místu posvěcenému přítomností samého Boha, Ježíše svátostného, jak dí žalmista Páně a na chrám katolický aplikuje sněm tridentský (sess. XXV.):

Domum tuam, Domine, decet sanctitudo. (Ž. 92, 5).



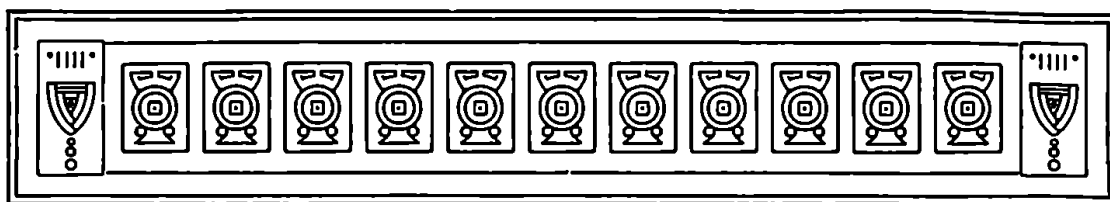
4.

¹⁾ Dr. Josef Durdík, *Všeobecná aesthetika*, 532.

II.

VÝTVARNÉ UMĚNÍ HŘBITOVNÍ.

•



1. POLOHA HŘBITOVA.

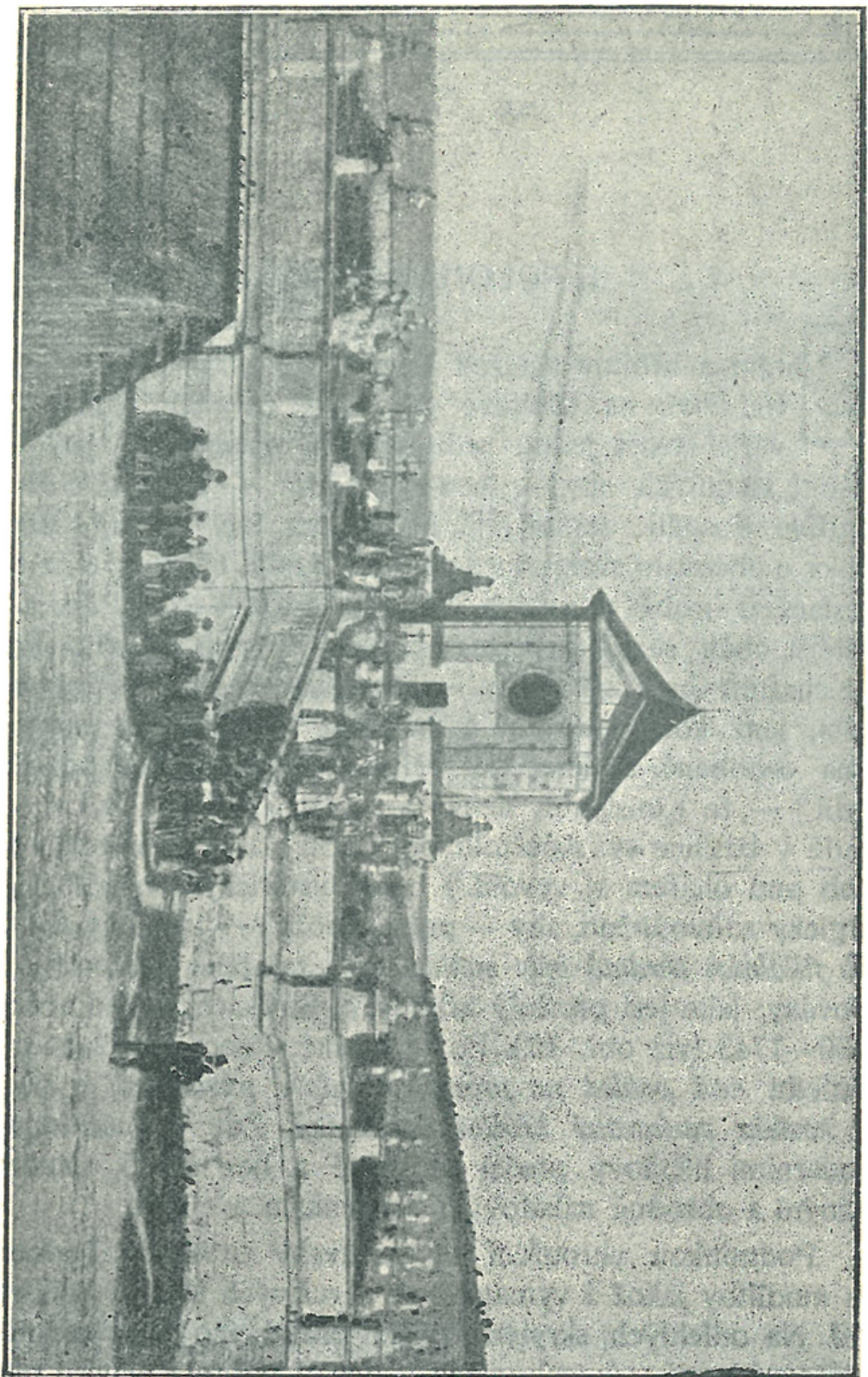
Chrám a hřbitov náležejí k sobě. Ve chrámě scházejí se věřící živí, na hřbitově odpočívají zesnulí. Živí i zesnulí věřící tvoří jednu rodinu. Živí vzpomínají modlitbami a oběťmi zesnulých, aby — jsou-li v očistci — k nazírání Boha co nejdříve dospěli: zesnulí již blažení za živé orodují. Věroučná nauka o obcování svatých v sobě chová tolik útěchy, že již prvotní křesťané u hrobů zesnulých v katakombách k modlitbám a k nejvyšší oběti se scházeli, že, počínajíc čtvrtým stoletím, hřbitovy kol chrámů byly zakládány — jak jisto jest o sv. Paulinu Nolském, jenž kol zbudované a malbami ze Starého a Nového Zákona ozdobené basiliky sv. Felixe v Nole kobky pro zemřelé zřídil¹⁾ —, že Konstantin Veliký a sv. Jan Zlatoústý dali se v Cařihradě v basilice sv. Apoštolů pochovati²⁾ a sv. Ambrož v Miláně hrob pod oltářem si vyvolil.³⁾ I jest historicky, dogmaticky a liturgicky zdůvodněno, aby — pokud možno — hřbitovy *kol farních neb filiálních chrámů byly zakládány* a založené udržovány a rozšiřovány; jako jest proslulý hřbitov ve Střílkách na Moravě z roku 1730—1743 (viz obr. 16.). Po umělecké stránce není lahodnějšího pohledu *nad pohled na prostý, v lidové původnosti a úměrnosti ke kostelu zachovaný hřbitov venkovský*. Zde i duše toho, jenž moderními hřbitovy prošel lhostejně a bez účasti, neubrání se vážným a obrodně náladovým myšlenkám a citům.

Podmínkou vhroužení se do úvahy o věcech budoucích a do modlitby jakož i vymanění se z rušivých dojmů vnějších jest klid. Na odlehlých, skrytých, rykem proudícího davu nedotčených hřbitovních místech nalezneme v den dušičkový nejvíce plačících

¹⁾ Ep. 32. al. 12. ad Severum.

²⁾ Eusebius, Vita Constantini, lib. 4.; Nicephori Hist. eccl. I. 14. c. 58.

³⁾ Epist. 22. ad Marcell.



OBR. 16. HŘBITOV VE STŘÍLKÁCH U ZDOUNEK NA MOR. Z 18. STOL.

a zamyšlených prosebníkův. Hřbitov budiž na *místě klidném*. Jsou-li v bezprostředním sousedství hřbitova umístěny továrny, taneční neb hudební síně, kasárny, železniční stanice a trati, skladiště dříví, železa, uhlí, kamenické, kovářské, zámečnické, kolářské dílny, tržiště, kolotoče a jiné zábavné podniky: jest veta po klidu a esthetickém rozpoložení mysli, s jakým jest na posvátné místo vstupovati a na něm prodlévati. I bude hřbitovy zakládati na místech, jež jsou mimo oblast stavebních pozemkův, a zřízené hřbitovy chrániti, aby ryčnými a všedními podniky nebyly pozbavovány posvátného ticha, jež sluší říši a útulku mrtvých. Není-li to možno, a když poměry tak se utvářily, že nelze více bez újmy zbožnosti posvátných obřadů na hřbitově vykonávati a posvátnost místa před profanací chrániti, nastává povinnost, hřbitov opustiti a jinde — mimo toto nebezpečí — nový hřbitov zřídit.

Ed. Högg radí, aby se hřbitovy zakládaly *v lese*.¹⁾ Myšlenka není nevhodna, neboť les se svým tajemným tichem a stínem, se svým šelestem a šuměním, jistě vzorně přimyká se k tajuplné mluvě hrobové. Odtud i padlým hrdinům na bojišti pozůstali druhové nejraději ustílají ve stínu neb na pokraji lesa. Leč všude nelze hřbitov v lese neb u lesa zřídit. Budiž tedy zvoleno místo na mírném návrší. Mile působí, když ke hřbitovu vede lípová neb topolová alej. Ponechá-li se kol hřbitova travnatá, lesními neb ozdobnými stromy řídce vysázená plocha, získá se pozemku pro budoucí nutné rozšíření pohřebiště, ochrany proti větrům a sněhovým nepohodám, náladového ostínění hřbitova a lesního ševelení, jakož i souzvuku s nedalekými lesy a s farní osadou, zahradami ovroubenou. Blíží-li se kdo k osadě, spočine zrak jeho nejen na osadě živých, ale i mrtvých. Z osady mohou žijící vznéstí svých očí k sídlu drahých zesnulých na hřbitově, a meškajíce na něm, mohou pohlížeti k osadě, kdež proudí život v celé síle. Účastníci posvátných průvodů mají před sebou obě střediska náboženských citů: chrám i hřbitov. Představa života předhrobního a záhrobního splývá v jednu harmonii a vychovává duše uceleného názoru. Esthetickým pokračováním pažitů kol hřbitova bývají lučiny. Nemile dojíká, když ke zdi hřbitovní přiřaďují se bezprostředně pole, osázená na př. řepou neb zemáky.

K ucelenosti náboženského cítění a chtění se nedochází, kde jest osada od hřbitova odtržena; na př. leží-li hřbitov někde za

¹⁾ E. Högg, Friedhofskunst, Bielefeld 1912.

kopcem, za lesem, za jinou osadou, v úvalu, takže jej nelze ani z osady ani za osadou spatřiti. Říká se: „S očí, z mysli“, což platí i tu. Na hřbitov a na odpočívající na něm se zapomíná. Úzký styk živých s mrtvými přetržen; nauka o obcování svatých pozbývá opory; souměr životního názoru, nesoucího se k dobrům časným i věčným, mizí, a nastává sklon k nerušenému užívání statků pozemských; ba někdy vůdčí kruhy v městě neb na osadě úmyslně hřbitov vykazují na skrytá a vzdálená místa, aby jim vzpomínkou na něj, na smrt a na budoucí poslední věci v rozmařilém životě překáženo nebylo, a duchovní správa zbavena byla účinného nábožensko-výchovného prostředku, jakým jest častý pohled na pole mrtvých a častá, příležitostná jeho návštěva z piety a pobožnosti. Kde se na hřbitov zapomíná, pozbývá jeho návštěva nábožensko-esthetického kouzla a podobá se jen chladné visitě, jakou si vzdálení přátelé neb známí občas prokazují. Tam nebývá také péče o takovou výzdobu hřbitova, jaká posvátnosti místa jediné sluší.

2. HŘBITOVNÍ PLOCHA.

Umělecký vkus vyžaduje, aby hřbitov nejen jako celek a jeho okolí, nýbrž aby i hřbitovní area či plocha do krajinné scenerie byla zařazena. Nic tak nevábí a neuklidňuje ducha jako pohled na svěží *zeleň*, jež krajinu pokrývá. Českému lidu jest zelená travička potěšením v úporném boji o skývu chleba a nadějí na odpočinek; i prozpěvuje si v písni národní: „Travička zelená, to je moje potěšení; travička zelená, to je moje peřina“. Hřbitov je místem utěšujícího odpočinku; i nemá na něm zeleň scházeti. Náš český lid si hřbitova bez zelené travičky a bez zeleného trávníčku ani představití nedovede. „Osiřelá“ pje v národní písni: „Ach, Bože, můj Bože, kde je má maměnka! Už na ní narostla zelená travěnka. Ach Bože, Rozbože, kde je můj tatíček! Už na něm narostl zelený trávníček“.¹)

Zeleň často se obnovující jest zároveň vhodným symbolem budoucího zmrtvýchvstání. Buďtež tudíž hřbitovní stezky trávníkem vroubeny a jednotlivé hroby jím alespoň do šířky tolik ohraničeny, aby se stezičky mezi jednotlivými hroby ztrácely a celý

¹) Fr. Sušil, Moravské nár. písně.

hřbitov zdál se býti uceleně rozprostřeným zeleným kobercem, což po úsudku znalců působí dojmem nanejvýš utěšujícím.¹⁾ Nevylučují se květiny v malých skupinách, převládá-li jen zeleň. Nikoli ovšem pouze zeleň travníková, ale i břečtanová, keřová, stromová. Jako není hřbitov místem zábavy, kde možno v loubí si odpočinouti, zpěvem ptactva a pohledem na květinové záhony, na rybníčky, cizokrajné rostliny, vodotrysky se pokochati — jak jest tomu na libosadovém hřbitově v Hamburku — nýbrž místem modlitby a vážného náboženského rozjímání: tak naobrat není ani loukou, ani zelinářskou neb ovocnou zahradou, ani tržištěm neb veřejným shromáždštěm. Pastorální Instrukce eichstätská (Instructio pastoralis Eystadiensis tit. IX., cap. 1., § 1.) předpisuje: „Ob loci reverentiam non permittant parochi, ut aedituus vel alius quicumque ibi serat olera, vites, arbores aut virgulta sub quocunque praetextu plantet vel nutriat, telas siccandas vel dealbandas extendat, trituras faciat seu opera fabritia ac servilia exerceat; nec patiantur, ut a nundinatoribus tabernae vel mensae pro rebus quibuscunque exponendis vel vendendis exstruantur, sed extra coemeterium ablegantur. In coemeteriis . . . ex praescripto magistratus saecularis parochi nihil profanum, nihil forense aut judiciale promulgent nec alios similia promulgari permittant, sed illa dumtaxat, quae sacra ac pia sunt et ad cultum Dei pietatisque opera pertinent“. Hřbitov, na němž se zeleň ve spoustě písku, jímž cesty a stezky posypány, a v hromadách kamení, jímž hroby obloženy, ztrácí, podobá se poušti jednotvárné a tesklivé.

Pustým jest svaté pole bez *stromův*. Pieta k posvátnému místu ovšem dává na mysl, že nesluší se požívatí ovoce, jež vyrostlo z lučebných součástek lidských těl. Odtud nezdobívají se hřbitovy stromy ovocnými, nýbrž stromy ozdobnými, jež přirozené náladě návštěvníků a charakteru místa vyhovují, jako: smutečnými vrbami, břízkami, zeravy (thujemi), cypřiši, borovicemi, modříný, topoly, jílmy ano i jasany, a to kol stezek, cest i zdí vysázenými. Znáám jest Böcklinův obraz hřbitova s cypřiši a piními. Ke stromům druží se keříky jasmínové, šeříkové, šípkové, bezové, zimostrázové a jiné, bez nichž nebyl by obraz hřbitovní plochy sytý a vyrovnaný, jako jím není obraz krajiny vůkolní beze stromův a křovin. V lidové poesii hřbitov a keř úzce se pojí. „Osiřelá“ dívenka pje: „V slavkovském hřbitově vyrůstá

¹⁾ Hans Graessel, Über Friedhofsanlagen und Grabmalkunst, v Mnichově 1913, 4.

keříček, tamto odpočívá můj milý tatíček".¹⁾ Nízké keřové řady brání ponurému pohledu na jednotlivá, široká a jednotvárná hrobová pole a vyrovnávají na tarasech příkré rozdíly půdových výšek, takže co měřické formy rozdvajily a roztrhaly, zahradnické umění keříkovými skupinami spojuje; i stává se hřbitov jakoby zahradou mrtvých, v níž keři a stromy tvoří se zátiší, jež k rozjímání a duchovnímu odpočinku vyzývají.²⁾ Emil Edgar dříve o evangelickém hřbitově v Dětvanci, že zařaděn jest do krajinné scenerie; o hřbitově ve Vrbových (nitranský kraj), že vrouben jest uvnitř při hřbitovní zdi kolkolem řadou topolů; o hřbitově v Ochranově, že na něm hroby — všechny stejné a všechny stejnými tabulkami označené — vesměs travou jsou porostlé.³⁾

Hřbitovní náladu velmi dobře vyvolati dovede *lesní zátiší*. Pochovávajíť mnozí národové dodnes miláčky své v hájích. Chateaubriand ve své „Atale“ lesní hřbitůvek amerických Indiánů takto líčí: „Prošedše sklepem jediným toho mostu, stavíme se uprostřed jiného zázraku: nebo chodili jsme z jednoho očarování ve druhé. Byly to hrobky Indů z dědiny, neboli háj smrti. Poustevník povolil jim pochovávat mrtvých vedle obyčejně dávného; a posvětil toliko místa křížem. Země hřbitova byla rozdělena rovně jako pole jich obecné na toliko částek, koliko rodin. Každá část dělala hájek pro sebe, rozdílný vedle chuti a srdce těch, kdož štípili jej. Potůček vinul se bez hrkotu prostředkem háje; nazývali jej struhou pokoje. To milé útočiště duší uzavřeno bylo na východ mostem, pod kterým jsme prošli; dva pahrbkové olemovaly je k půlnoci a poledni; otvíralo se dále na západ, kdež vyvstával velký les jedlový. Kmení těch stromů červené, mramorované zelenem a nápodobné sloupům vysokým, působilo nádhernou síň u toho pěkného chrámu smrti. V lese onom panoval hluk slavný, podobný temnému zvuku varhan pod klenutím křesťanského kostela; ale zabrav se do hlubiny té svatyně člověk, slyšel toliko chvalozpěvy ptactva, slavicího na památku mrtvých slavnost věčnou.“⁴⁾ Jaký to vzor moderního hřbitovního umění v rozkošné přírodě francouzské Luisiany, jak jej r. 1725 kmet Šakta — indián — líčil francouzi René!

Tento ideál hřbitova uprostřed lesa s plochou útulnými hájky

1) Sušil, Národní písně mor.

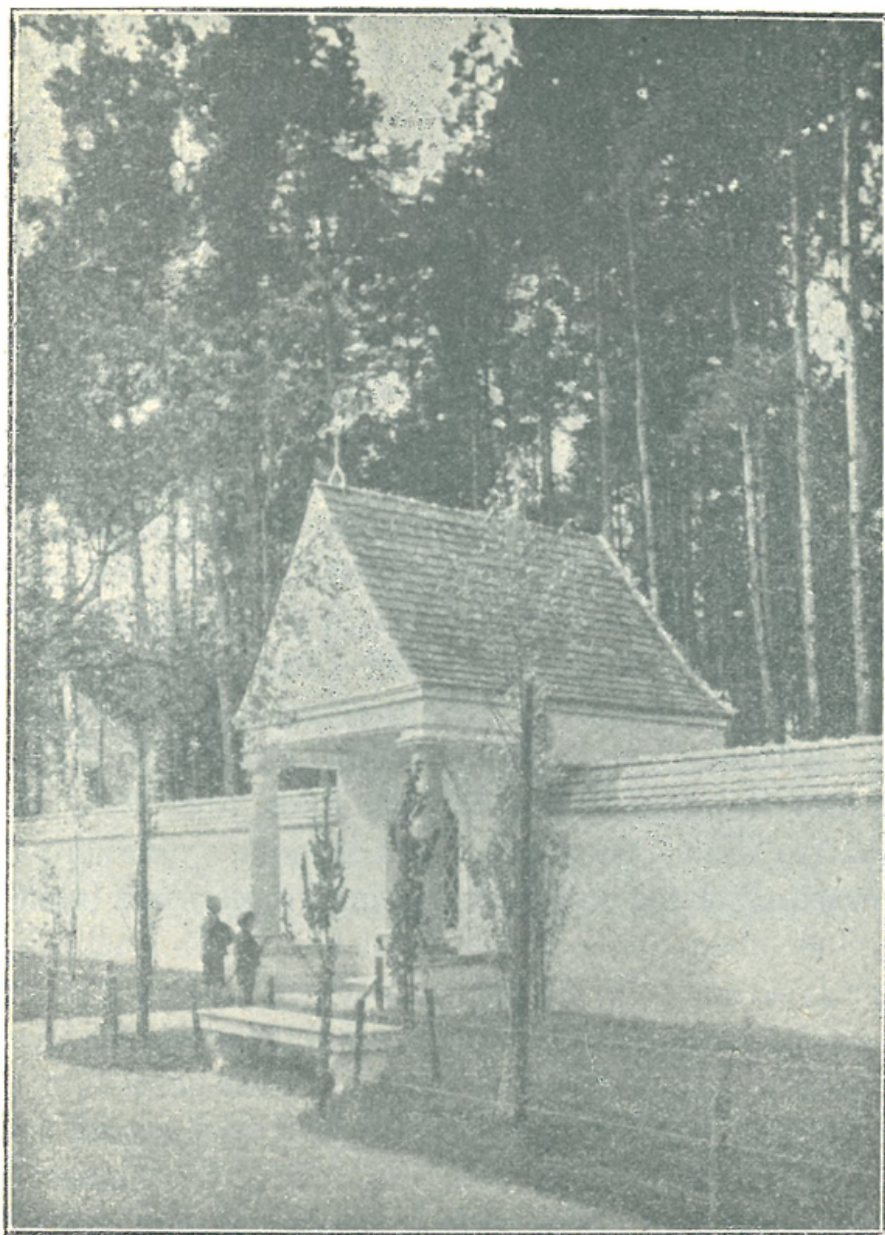
2) Hans Pietzner, Landschaftl. Friedhöfe, v Lipsku 1904; 14. 43.

3) Em. Edgar: „Tři hřbitovy“ ve „Zvonu“ 1918, č. 16.

4) Fr. Aug. Chateaubrianda „Atala“, z franc. přeložil Josef Jungmann, v Praze 1892, 32.

posázenou tanul asi na myslí mnichovskému stavebnímu radovi Graesselovi, když v letech 1905—1907 budoval pro Mnichov čtvrtý hřbitov jižně od města u Holzapfelkreuthu, *světoznámý „lesní hřbitov mnichovský“*. Graessel hodlal, proniknut jsa vznešeností křesťanské víry, vzbuditi zařazením svatého pole do tajuplných krás přírodních v návštěvnících vážnou ale utěšující myšlenku na život záhrobní. Hřbitov umístěn uprostřed jehličnatého lesa v rozloze asi 50 ha; lesíky střídají se s lučinami a hrobovými poli. Vše, co novověké hřbitovní umění vynalezlo, soustředěno na tomto hřbitově. Na celém prostranství nespátříš leč souměrnost a plošný i výškový soulad. Jsou to vlastně hřbitovní skupiny, malé hřbitůvky, jako na onom indiánském hřbitově v Luisianii, spojené v jeden veliký a dojemný celek. Přechody tvoří nízký podrost, šfavnatý trávník, květinový koberec, okrouhle se vinoucí, ladné pěšinky. Přesný pomníkový řád čelí nesouladu. Návrh na každý jednotlivý náhrobek musí býti přizpůsoben okolí a tudíž na místě, kde státi má, sdělán. Žádný pomník nesmí svou výškou, šířkou, materiálem neb nějakou nápadností sousední pomníky zastiňovati. Na jednom hřbitovním poli smějí se budovati pomníky do výše se pnoucí, ale nikoli přes 2 m, na jiném jen pomníky ležaté; na jednom jen pomníky mramorové s vyloučením nápadně bílých (karara), nápadně černých (syenit), neb leštěných; na jiném jen pomníky z pískovce neb jiného prostého kamene; na jednom jen železné, na jiném jen dřevěné; a tak stálé střídání a stálá rozmanitost. Nikde není dovoleno jednotlivé hroby buď kamenným neb železným neb dřevěným zábradlím oplocovati, ohraničovati, neb orámováním zvyšovati, aby trávník na rovech pojil se přes mezihrobní stezky v jeden malebný koberec. Graesser vypracoval pro tento lesní hřbitov mnichovský pevný hřbitovní řád, jenž se přesně dodržuje, takže co rok množí se počet vynikajících náhrobků a pohledů na tomto poli mrtvých, k nimž úměrně přiléhají i budovy, Graesserem v moderním slohu vystavěné (viz obr. 17.). Sluší křesťanskému hřbitovu přiměřená kaple a církevně předeepsány jsou: umrlčí komora, márnice a ossarium (kostnice).¹⁾ Všechny tyto budovy mistrně dovedl Graesser na mnichovském lesním hřbitově rozložit, aby uměleckému vkusu, účelu a okolí vyhovovaly. Rozsáhlé budovy nerozlézají se do šířky, ale jsou úměrně k obkličujícím je jedlím štíhlé a soustředěné,

¹⁾ Raymundi episcopi Eystadiensis „Instructio pastoralis“ 1877, tit. IX. cap. 1. § 1. pag. 132.



OBR. 17.: LESNÍ HŘBITOV V MNICHOVĚ,
KAPLE U HŘBITOVNÍ ZDI.

Výtvarné umění chrámové a hřbitovní.

Tiskla „Snaha“ F. Olšovského, Písnice.

střechami na způsob stanu šedě natřenými pokryté. Na budovách možno tyto umělecké směrnice Graesserovy vypořádati: Budova vyhovujž svému určení; roztríděním hmot, ohraničením a obarvením buď přizpůsobena krajině a místnímu okolí; stavební památka vyhovuj mysli a cítění obyvatelstva: buď mu srozumitelná a uzpůsobena, jakoby poutavě vypravovala. Upoutá, když seskupení stavebních hmot přiměřeně bylo roztríděno a provedeno z nejlepšího, pevného materiálu, když vnějšek stavby vyvinul se přirozeně a prostě z vnitřního jejího organismu, při čemž výzdoba podřizovala se architektonické konstrukci, účelu budovy a jejímu zařízení, jsouc provedena jednoduchým nanášením a soustředěním na nejdůležitější části stavby s nádechem poesie.¹⁾

3. HŘBITOVNÍ OHRADA.

Hřbitov jest sice zařaditi do celkové tvářnosti krajiny a okolí, ale vždy tak, aby důstojnost a posvátnost místa byla chráněna. Jestli hřbitov místem posvěceným a tvoří o sobě území, jež určeno jest k odpočinku těl, za života nesčetnými milostmi Ducha svatého a Ježíše Krista svátostného obdařených. Toto vyloučení hřbitova ze světského a všedního užívání označuje zevně ohrada. Jako chrám — místo obětí a modliteb pro živé — ohrazen jest zděmi: tak nutno vytyčiti a oddělit i hřbitov, místo klidného očekávání budoucího zmrtvýchvstání pro mrtvé, jich návštěvníky a orodovníky. Ohrada jest také potřebna, aby hřbitov nebyl zneřecen. Odtud předpis pastorální Instrukce cichstättské, že hřbitov jest uzavíratí, aby se nestal veřejným průchodištěm a aby zvířata neměla k němu přístupu: „ne per coemeterium velut per viam publicam transitus et animalibus incursus pateat“. Nový pak kodex církevního práva předpisuje v Can. 1210: Quodlibet coemeterium sit undique clausum et caute custoditum, každý hřbitov budiž kolkolem uzavřen a bedlivě střežen. „Není hřbitov — podotýká přiléhavě Hüttenrauch — ani rejdištěm ani pastviskem pro husy.“²⁾

Vznešenost a posvátnost místa vyžaduje ovšem, aby ohrada umělecky vyhovovala. Nejprůměřenější ohradou hřbitova je *zeď*.

¹⁾ Viz článek „Hans Graessel“ Š. Standhamera v časopise „Die christl. Kunst“ (Mnichov, roč. 1910, č. 9, 268—274.

²⁾ Hüttenrauch, Der ländliche Friedhof, seine Anlage, Pflege und Verwaltung, 24.

V tom zajedno jsou nejen tradice lidová, ale i církevní předpisy, jako: pražská synoda z r. 1605 a provinciální koncil pražský;¹⁾ i eichstättská pastorální instrukce na prvním místě za ohradu požaduje zeď, ale připouští i oplocení: ambitus muro vel saltem sepibus cingatur.²⁾ Zeď musí arci z estetických ohledů býti zomítána, nikoli holá. Není-li rozměr hřbitova příliš velký, sluší mu nejlépe zeď rovná a nepřetržitá; dodávaf poli mrtvých vážného vzhledu a vsunuje se úměrně do kolmých i vodorovných měřických forem krajiny, v nichž přímka převládá. Moderní krytba na hřbitovní zdi by urážela, jako uráží umělecký vkus, bylo-li jí při starých budovách neb při svatyních použito; zavání příliš továrnou, nesolidností a neupřímností, a odvádí od přírody. Při městských hřbitovech buď na střeších budov a na zdi použito křídlice; na venkově v souhlasu s krytbou lidovou i šindelu neb dochu. Podle výškového útvaru půdy musí ovšem i hřbitovní zeď buď stoupati neb klesati. Je-li zeď místy porostlá břečtanem, obepnutá révovím, obrostlá planou růží, na krytbě poseta mechovím, netřeskem a jinými plazivci, není to na úkor estetického dojmu; naopak připomíná pomíjejcnost všeho pozemského a budí vážnost k sídlu zesnulých. Při rozsáhlých hřbitovech potřebí jest zdi přímo se rozbíhající členiti. Což provésti lze buď opěrnými pilířky na vnější straně, jež alespoň přes polovici zdové výšky strmí, buď výklenkovými na zdi umístěnými věžičkami pro náhrobkové skulptury, buď menšími postranními vchody s nástavky portálovými, slohově úměrnými.

Čelní okrasou hřbitovní ohrady jest *hlavní vchod*. Má vyrůstati přirozeně z ohradní zdi, nad ni se povznášeti, býti architektonicky vkusně upraven, aby se zdálo, jakoby ve slavnostním ale vážném úboru vítal zesulé farníky, pohřební průvody a návštěvníky. Eichstättská instrukce předpisuje, aby přístup k hlavnímu vchodu opatřen byl zábradlím (balustrádou), nebo aby se po stupních do něho vcházelo, tak jak děje se v chrámu: *aditus sit cancellis stratus vel per gradus elevatus*" (l. c.). *Stromové skupiny* aneb alespoň dva mohutné kaštany, akáty neb dvě lípy u hřbitovního portálu pěkně se vyjímají. *Brána* může býti buď dřevěná s uměleckým kováním, buď železná, ozdobně pracovaná. Nelibě působí bránka na způsob šprlení, nebo bránka laťová.

¹⁾ Syn. archid. Prag. an. 1605; Conc. prov. Prag. tit. V. c. 10.

²⁾ Instr. past. Eystad. l. c.

Nad branou umístiti jest nějakou plastickou neb malební okrasu: obraz vzkříšeného Spasitele, kladení Ho do hrobu, bolestnou Matku Boží, neb i jiný předmět křesťanské symboliky, k posledním věcem člověka se odnášející.¹⁾ Dále nápisy: „Vzhůru srdce! (Sursum corda!); „Očekávám vzkříšení mrtvých a život budoucího věku. Amen!“ (Expecto resurrectionem mortuorum et vitam venturi saeculi. Amen!); nebo z Písem sv.: „Přijde hodina, kdy všichni, kdož v hrobích jsou, uslyší hlas Syna člověka“ (Jan 15, 28), a jiné nápisy utěšující, nikoli však mysl zatěžující, byť sebe vtipnějšími byly, jako na př. kdes na Moravě velký nápis: „Na posledním čísle“, nebo v Koválovicích na Mor.: „Co jste vy, byli jsme i my; co jsme my, budete i vy“, třeba nápisy ty k vážnému přemýšlení nabádaly. Na bránu nebudiž připevňován hřbitovní řád, neboť ruší naprosto náladu, v níž na posvátné místo jest vstupovati. „Vypadá to velmi filistrovsky a byrokraticky“ — dí prof. Bauer — „když nebyl vynalezen jiný způsob vyzvednutí hlavní brány hřbitovní, leč že tam vyvěšena řada paragrafů hřbitovního řádu; to budiž jinde připevněno.“²⁾ Esthetický dojem se zvyšuje, byly-li na pilíře po obou stranách brány postaveny vázy s visutými květinami. Naobrat ruší se esthetický dojem naprosto, je-li u hřbitovní brány jáma, kam se střepiny a smetí ze hřbitova odhazují, aneb je-li tam hromada kompostu s uschlými věci a jinými odpadky. Rušivě též působívá, zakládají-li se hroby hned u samého hlavního vchodu. Kühner navrhuje, aby tu ponechán byl volný prostor pro listnaté květiny a travníkové záhonky, což jistě ve vstupujících na hřbitov přívětivou náladu vzbuditi může.³⁾

Mimo zeď možno i živý *plot* za hřbitovní ohradu připustiti, jen-li jest hustý a zahradnický pěstěn. Nikdy však nevyhoví ethicky a estheticky oplocení ostnatým drátem neb prkny a latěmi. Železné, černě i jinak natřené — byť i umělecky pracované — ploty hodí se k ohraničení domácích zahrad, nikoli však hřbitovů: působí chladně a připouštějí vhléd do hřbitova zvenčí a výhled ze hřbitova na venek, což mysl rozptyluje.

¹⁾ Barbier de Moutault, *Traité pratique de la construction de l'emelement et de la decoration des églises*, tom. I. liv. 12. chap. 9.

²⁾ L. Bauer, *Friedhofsanlage und Friedhofskunst*, v Mnichově-Gladbachu 1914, 37.

³⁾ Kühner, *Mehr Sinn für die Stätten unserer Toten*, ve Stuttgartě 1912, 21.

4. HŘBITOVNÍ KŘÍŽ A HROBY.

Těla mrtvých odpočívejtež ve stínu *kříže*. Církev předpisuje, že uprostřed hřbitova neb na jiném příhodném místě vztyčiti jest kříž se soškou Ukřižovaného, dosti vysoký a obrácený k západu, aby zesnulí pohlíželi k východu, odkud nám vzešlo Světlo spásy.¹⁾ Ani na kommunálních hřbitovech nemělo by se od tohoto požadavku upouštěti. Jestli kříž znamením, že hřbitov jest křesťanským, zvlášť když zavdy náhrobní pomníky tohoto rázu postrádají. Hřbitovní kříž nejen upomíná návštěvníky hřbitova, aby pamatovali na nesmrtelnou duši svou, smrti Ukřižovaného vykoupnou, ale jest jim i jedinou útěchou při bolestné vzpomínce na drahé zesnulé. Poněvadž kříž na svatém poli tak vynikající místo zaujímá, měl by býti též uměleckým dílem, nikoli však řemeslným výrobkem, ať již pracován byl z kamene neb ze dřeva. Kov působívá ztrnule a chladně. Velmi dojíká křížová skupina. Postava Matky Páně a Miláčka Páně pod křížem tvořívají nejen ladnou protiváhu křížové výšce, ale bývají i prosebníkům a zarmouceným blízkým zdrojem zbožné důvěry a naděje. Jsou-li sochy krásně formovány, mohou býti vzorem pro skulptury náhrobkové. Možno ovšem hřbitovní kříž vhodně i o hřbitovní kapli opřít. Někde stavívají na rozšířené části hřbitova nový, samostatný hřbitovní kříž. Nelze proti tomu ničeho namítati; tento podružný kříž budiž však nižší a rovněž umělecky pracován. Na pamět hrozná světová válka mohl by kříž na hřbitovním přidělku utvářen býti jako válečný pomník padlým hrdinům z farnosti neb obce. Vhodný model k takovému pomníku, s umírajícím vojínem na úpatí kříže v náručí anděla a s balvanovitým podstavcem k vytesání jmen padlých vojáků, vypracoval na příklad v Olomouci sochař-umělec Jul. Pelikán pro rozšířenou část hřbitova v Majetíně na Moravě a jiné navrhla a obstarala hojně Akademie Křesťanská v Praze-II. Národní třída 6.

Při vstupu na hřbitov spočine jistě zrak každého návštěvníka na *hrobech*. Není lhostejno ani po stránce ethické ani po stránce esthetické, jak hroby jsou upraveny. Podle úpravy hrobů soudí se na vděčnost a na úctu k zesnulým, již tam odpočívají. Po stránce esthetické měl by hřbitov býti místem přitažlivým, nikoliv odpuzujícím; aby mysl poutal, nutno i v uspořádání rovů šetřiti

¹⁾ Skočdopole, Příruční kniha pastýř. bohosloví, v Praze 1899, 2. vyd. III. 743.

pravidel esthetických. Náboženský a umělecký vkus lidu vycítil, že jest slušno, aby na hřbitově zesnulí dospělí měli své vlastní místo a své vlastní místo nedospělí, jak je měli ve chrámě. Požaduje to také nejen církevní předpis ve všeobecné rubrice de exsequiis, ale i nový kodex církevního práva v Can. 1209 § 3.: „Etiam infantium corpuscula, quatenus commode fieri potest, speciales et separatos ab aliis loculos et sepulturas habeant“; i tělům dítek, pokud možno přiměřeně, dostaniž se zvláštních míst na hřbitovech. Rovněž předpisuje římský rituál, aby kněžím a klerikům vykázáno bylo místo vzácnější, poblíž hřbitovní kaple neb hřbitovního kříže; kodex dí o tom v Can. 1209. § 2.: Sepulchra sacerdotum et clericorum, ubi fieri potest, a sepulcris laicorum separata sint ac decentiori loco sita: hroby kněží a kleriků, kde to možno jest, buďte odděleny od hrobů laikův a umístěny na místě význačnějším. Tím již nabývá hřbitovní pole rozmanitosti. Kde jest to zavedeno, nebudiž měněno; kde toho dosud není, budiž podle možnosti zavedeno. Míchání hrobův a hrobečků na též hřbitovní ploše vyznívá v nesouměr a ztěžuje hledání. Nejvíce urážívá estheticky na hřbitovech a také mysl nejvíce unavuje jednotvárnost hrobových řad, která tím povstává, že hrob vedle hrobu stejné délky a šířky přímočárně se zřizují a stejně široký, prostor mezi jednotlivými hroby se ponechává. Někdy jest stejnost rovová projevem nauky náboženské; jako na českobratrském hřbitově v Ochranově, kdež jsou hroby travou porostlé všechny stejné a stejnými tabulkami označené; liší se ale přece od sebe rozlohou, a živý plot kol hřbitova doplňuje esthetický dojem pietistické rozjímavosti. Hroby jest od zdi hřbitovní odsunouti, jak to chválí Edgar při evangelickém hřbitově ve Vrbovcích na Slovensku.¹⁾ Jednotvárnost v rozloze hrobové zavinily přesné předpisy o délce a šířce hrobův, jakož i úzkostlivé využitkování místa. Jakási průměrná *rozloha hrobová* jest ovšem nutna; Schroll udává ji co do délky hrobu na 2 m a co do šířky 80 cm.²⁾

Graessel zavedl na lesním hřbitově mnichovském *hroby skupinové* a odloučil je od sebe keřikovými ohradami. Již v prvotní církvi vyskytují se rodinné skupiny hrobové; jistě by tudíž i v nynější době se osvědčovaly. Leč na malých hřbitovech zařízení to pro nedostatek místa uplatniti nelze. Jednotvárnosti v uspořá-

¹⁾ Em. Edgar, Tři hřbitovy, „Zvon“ 1918, č. 6.

²⁾ A. Schroll, Soldatengräber und Kriegsdenkmale, ve Vídni 1915, 17.

dání hrobů dalo by se čeliti tím, že by se stanovilo minimum a maximum hrobového rozměru, a zákazníkům by se poradilo, aby v těchto mezích rozměrových hroby si zvolili; řada hrobová přerušila by se jednou, dvěma neb více hrobovými skupinkami, čímž by se na svaté pole rozmanitost a obměna zavedla. •

Jsou, kteří z estetických důvodů tvrdí, že třeba *kopečkové hroby* zrušiti a zavésti *hroby ploché*, řadami keříků ohraničené, aby se tak nerovnému prolamování hřbitovní plochy předešlo. Na městských hřbitovech se tato hrobní úprava často vyskytuje, a nelze upříti, že se může zalíbiti. Leč nelze jí ani vynutiti ani všeobecně zavésti. Původním hrobním útvarem jest *násyp*, *mohyla* (tumulus). Vyvýší-li se mohyla příliš, aneb nabude-li tvaru truhlíkového, vzniká ovšem nesoulad na celém hřbitově. Pořízen-li však násyp přirozeně, ponechána-li na vrchu plošina pro květinovou ozdobu, zachována-li míra vůči sousedním kopečkům a obsety-li svahy travou: promění se hřbitov ve vlnité pole ladných mohylek, travnatým kobercem spojených, v nichž přátelé k budoucímu zmrtvýchvstání dřímati se zdají. (Viz obr. 18.)

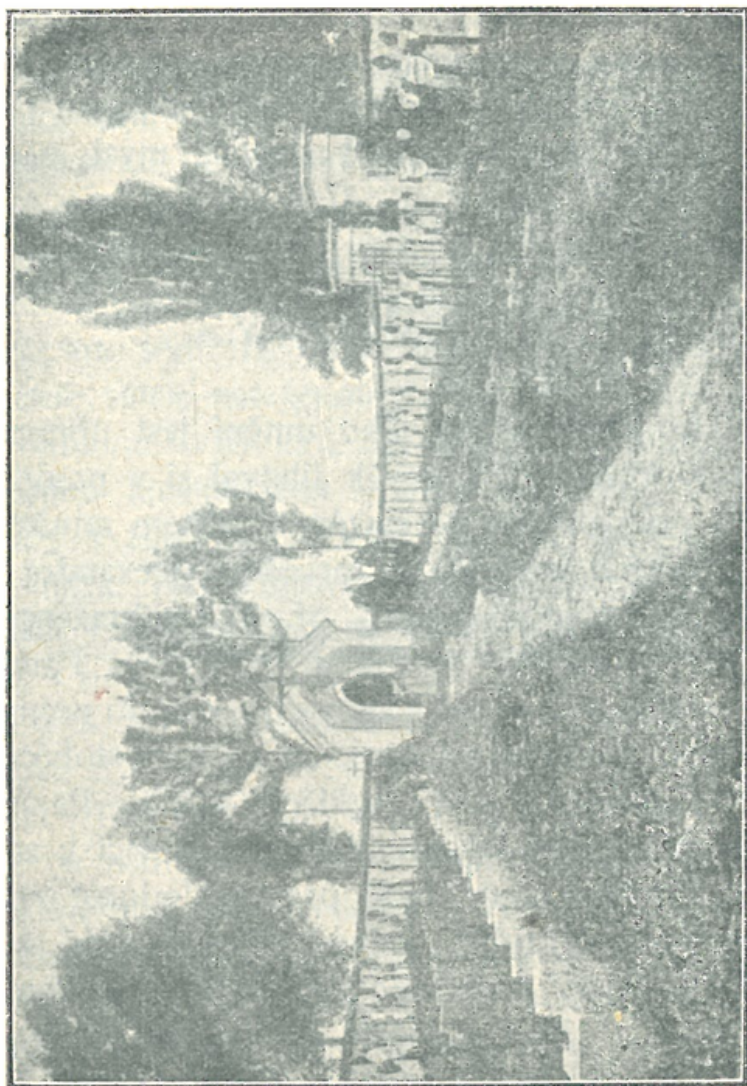
Zavdy arci potřebí mohylu obložiti, olemovati, aby se nerozpadla. *Lemůvka* bývá buď kamenná neb dřevěná neb kovová neb i cementová. Uměleckému a ethickému vkusu to nevadí, je-li jen lemůvka úzká, nízká, co do materiálu a barvy náhrobnímu pomníku úměrna a zakryta nějakou zelení, na př. břečtanem. Vystupuje-li však lemůvka 50 až 60 cm do výše, podobá se hrob neckovité prohlubni; je-li to při většině hrobů, zdá se, jakoby byl hřbitov poset zahradnickými pařeništi. Ideálem zůstává hrob bez umělé, řemeslné lemůvky, a hrob s přírodním ohraničením, na př. zimostrázem neb jinými vhodnými keříky.

Na moderních hřbitovech okrašlují se někde hroby uměle hlazeným kamenným neb mramorovým ba i kovovým *příklopem*; jinde bývají hroby obloženy různobarevnými kaménky. Působívá to mdle, tíživě, někdy až mrazivě.

Nejkrásnější ozdobou hrobů jsou *květiny*. Již sv. Jeronym¹⁾ a sv. Ambrož²⁾ připomínají, že věřící na hroby svých miláčků květiny sypávali. Květiny na hrobech jsou symbolem a projevem vděčnosti a piety vůči zesnulým, od osob těch prokazované, jež je sázejí a pěstí. Sazení a pěstění květin na hrobech jest i prostředkem ethickým a nábožensko-výchovným; nebudiž tudíž svě-

¹⁾ Epist. 26. al. 66. ad Pammach.

²⁾ De obitu Valent. n. 56.



OBR. 18.: VENKOVSKÝ HŘBITOV
(NAVRHL BISKUP DR. PODLAHA); HŘBITOVNÍ ZEĎ, BRÁNA SE STROMOVÍM,
KŘÍŽ, KAPLE, HROBY A STEZKY.

Výtvarné umění chrámové a hřbitovní.

Tiskla „Snaha“ F. Olšovského, Hranice.

řováno osobám najatým, které bez lásky a individuálního citu k pochovaným jen mechanicky a všude týmž způsobem a stejné květiny na hrobech umísťují. Květiny nepřerůstetež na hroby sousední; tvořit s celým hrobem ucelenou jednotku a jsou ze zvláštní piety jen pro ten hrob určeny. Jako při projevech zbožnosti a piety vůbec všeliká umělkovanost a napohlednost zarážejí a odpuzují: tak zplošťují i ethický a esthetický cit věnce a jiné ozdoby papírové na hrobě rozložené, jimiž přirozené květiny mají se nahraditi. Čím blíže k přírodě, tím krásnější a líbivější jest ozdoba. Růže, nezabudka, pomněnka, jasmín a jim podobné květiny podle krajinného, individuálního pěstění a podle osobní záliby nejlépe zdobívají hroby, a také nejvíce mysl pěstitele zušlechťují.

5. HŘBITOVNÍ NÁHROBKY.

Nejspornějším námětem hřbitovního umění jest úprava náhrobků či *pomníkův*. Pohanský starověk liboval si v pomnících, na nichž znázorněn byl nebožtík v nějakém typickém zaměstnání. Na náhrobcích egyptských faraonů, na sarkofágu Alexandra Velikého a na náhrobku Satrapův (5. stol. př. Kr.) zobrazeny jsou válečné scény z jich života. Na náhrobku Demetria a Pamphile (4. stol. př. Kr.), vykopaném v Kerameiku — hlavním to pohřebišti staroathenském — spatřuje se Demetrius, an sedě na stoličce pohlíží do neznáma a pravou rukou rozkládá, kdežto Pamphile, podržujíc pravicí roucho pod obnaženými prsy, levicí v zápěstí ohnutou na jeden z prsů ukazuje, čímž patrně plodnost v manželství byla vyznačena. Na náhrobku Hegesině vybírá paní skvosty ze skřínky, kterou otrokyně podržuje; na Sidonském náhrobku truchlících žen (4. stol. př. Kr.) osmnácte žen halí se v nezměrný smutek.

V antickém náhrobkovém umění probleskuje všude naturalismus a náboženská nejistota, ba skepse co do života záhrobního. Přejít ke křesťanství byl znenáhly. I v katakombách vyskytují se scény ze všedního života, jako na př. velká lovecká scéna a obraz vinobraní v nedávno (v lednu 1916) objevené katakombě na severo-východní straně Via Appia v Římě z konce 4. a z počátku 5. století.¹⁾ Na rozsáhlém křesťanském nadzemním pohřebišti

¹⁾ Brněnský „Hlas“ 1916, č. 24.

v Saloně u Splitu v Dalmacii ze 6. století spatříš postavy zesnulých v náhrobcích vytesané, ba u jednoho dětského hrobu i genia se zlomenou vyhaslou svící, pohanským to symbolem smrti, jež si křesťanský umělec přivlastnil, ale na rozdíl od pohanského genia přitesáním křídelek andílka z něho vytvořil. Mimo tyto výjimky v křesťanském hřbitovním umění náhrobkovém minulosti všude křesťanská symbolika převahuje.

Moderní náhrobkové umění na křesťanských hřbitovech vrací se namnoze k naturalistickým antickým formám, zapomíná však, že žijeme v jiném prostředí náboženském a ethickém, než pohanský svět, a že křesťanský hřbitov není ani lapidariem ani glyptotekou, ale místem posvátným. Příkladů jest mnoho a nelze jich všech uvést. „Český Svět“ roč. 1915 č. 8. přinesl reprodukci dvou moderních pomníků ze hřbitovů pražských. Na prvním pomníku vytesána z mramoru postava zadumané ženy lepých tvarů, ona sedící na okraji náhrobkového podstavce a majíc nohu koketně svisle nataženou a prsa obnažená, s nakloněnou a levicí podepřenou tváří zírá do dálky — do nekonečna; na druhém pomníku klečící žena v národním kroji s čepečkem na hlavě, jakoby v zoufalství oběma rukoma svírá spánky a do neznáma oči upírá. Na hřbitově olomouckém hned u hlavního vchodu spatřiti lze náhrobek, na němž z kararského mramoru vytesána žena v postoji výkročném, ona pravíci tápe po hladké černé ploše pomníku, a ve spuštěné levici kytici růží třímá; na dalším náhrobku dvě ženy v pokročné póse u rovu stojí, jedna vzpřímená, druhá nakloněná, jakoby něco hledala; posléze v další části hřbitova na rodinné hrobce boháčově trůní na stolci sedící postava ženy s obnaženými velkými prsy v životní velikosti: snad symbol plodnosti, snad věčnosti, ale daleko neslušnější než jest její pohanský prototyp v krajinském museu v Capue: Kult ženy ve hřbitovním umění. Díla jistě umělecká, jenže na křesťanský hřbitov nepatří. Křesťan nepřichází na hřbitov, aby obdivoval se modernímu výtvarnému umění naturalistickému, ale aby duchovně spojil se s milými zesnulými, k čemuž nabádá jej má zesnulého náhrobek, jež k tomu cíli svou ideou i formou spějí. Aniž tápe pravý křesťan v temnotách co do budoucího svého života a co do života zesnulých, nýbrž v pevné důvěře v Krista ukřižovaného a jeho slova těší se na radostné s nimi shledání.

I jest na umělcích a zákaznících, aby tomuto smýšlení věřícího lidu vyhovovali, a na duchovním správci, aby nad posvátností a

účelností hřbitova bděl. Je-li hřbitov posvěcen, náleží tento úkol v pravomoc faráře i podle občanského práva (nález správ. soudu 7. list. 1883, č. 2.556; mor. místodržít. 26. února 1887, č. 36.753), neboť hřbitov pak podléhá jurisdikci faráře ve všech věcech, jež se podle nauky a kázně církevní rozsuzují. Přiléhavě dí dr. Skočdopole; „K jurisdikci faráře také náleží dohled a péče, aby náhrobky (epitaphia) nic na sobě nejevily, co by víře a mravné opravdovosti křesťanské na odpor bylo. Na každém náhrobku i znamení kříže patrně budiž“.¹) Instrukce eichstättská napomíná faráře: „Epitaphia ridicula, absona, insulsa ne admittant, aut posita removeant: náhrobky směšné, nevhodné, neslušné (faráři) ať nepřipouští a postavené ať odstraní“.²) Nový kodex církevního práva předpisuje: „Caveant Ordinarii locorum, parochi ac superiores, ad quos spectat, ne in coemeteriis epitaphia, laudationes funebres ornatusque monumentorum quidquam prae se ferant a catholica religione ac pietate absonum: biskupové, faráři a představení, jichž se týká, nedovoltež, aby na hřbitovech náhrobky, smuteční pochvalné řeči, ozdoby náhrobkův něco obsahovaly, coby odporovalo katolickému náboženství a zbožnosti (pietě) (Can. 1211). Příčinou poblouzení v náhrobkovém hřbitovním umění bývá přechasto nevědomost zákazníků a neumělost výtvarníkův; i jest podle pražského provinciálního sněmu na duchovním správci, aby radou a skutkem ochotně byl nápomocen; ba i před postavením a objednáním náhrobku radou se nabízel.³)

Náhrobková účelnost vyžaduje, aby byl *pomník projevem náboženského přesvědčení, osobních citů zemřelého a pozůstalých*, aby byl uměleckým plodem ducha výtvarníkov, aby byl zařazen do celkového ethicko-estetického vzhledu hřbitova, a aby — o sobě vnímán — ničeho neobsahoval, co by na zbožnou náladu návštěvníkovu u hrobu rušivě působiti mohlo.

Hřbitovní umění — poněvadž je hřbitovní a hřbitov místem posvátným — musí býti nutně uměním náboženským, jež při křesťanském hřbitově tkví ve vyjadřování křesťanských idejí věro- a mravoučných. Vše ostatní jest tomuto nejvyššímu pravidlu podříditi.

Křesťan čerpá naději na budoucí blažený život záchrobní z vykupitelského díla Ježíše Krista. Odtud jest *kříž nejpřiměřenější ná-*

¹) Skočdopole, Příručná kniha past. bohosloví, III. 748.

²) Instr. Eystad. 123.

³) Conc. Prag., tit. V. c. 10., str. 199.

hrobkovou ozdobou. Vyskytuje se již v polovici druhého století na náhrobkové desce sv. Priscilly a na omítce při jednom hrobě v katakombě sv. Domitilly; v druhém století v katakombě sv. Kallista; v třetím století ve velkých rozměrech s Matkou Páně a se sv. Janem na omítce v pravo při vstupu do katakomby sv. Valentina na Via Flaminea v Římě, jakož i v katakombě sv. Anežky nad hrobem biskupa Adeodata.¹⁾ Karel M. Kaufmann napočítal v římských katakombách až do čtvrtého století křížův asi dvacet.²⁾ Kříž byl rovnoramenný (*crux immissa*), jak se až dosud na našich starých hřbitovech, a to buď z pískovce tesaný neb z dubového dřeva řezaný, vyskytuje. Stojí-li kříž na hřbitově o sobě neb na podstavci, neb je-li reliefně vytesán, nescházejž na něm soška Spasitelova. Křížem s postavou Vykupitele jest uvedený kříž v katakombě sv. Valentina z třetího století. Je-li na kříži spodoben Ukřižovaný, pohled na něj vrcholně dojímá. Kříž stal se předmětem náboženské úcty jen pro Ukřižovaného; bez něho jest pouze symbolem utrpení. Četné kříže bez Ukřižovaného na moderních hřbitovech zejí prázdnotou. Na hřbitově možno užiti kříže různých forem. Stejnost forem bývá výrazem jakés uniformity. Na evangelickém hřbitově v Dětvanci na Slovensku jsou jen stejné kříže se stříškami.³⁾ Za hrozná světová válka 1914—1918 vojínové sami hroby svých padlých soudruhů prostými dřevěnými kříži, různé formovanými, označovali. Projevilo se tu všeobecné přesvědčení, že nejpřiměřenějším hřbitovním náhrobkem jest kříž.

Ač kříž nejvhodnějším náhrobkem prohlášen, neomezen tím nikterak tvůrčí vzlet umělcův. Možná ve formách, ve zpracování a seskupení uplatniti umělecký věhlas a vkus nejhojněji. Sochař R. Kabeš vytvořil řadu hrobů padlých vojáků ve světové válce na hřbitově jindřichohradeckém a opatřil je kamennými kříži. Ale jaká tu rozmanitost! Zde kříž nerovnoramenný, u hrobu zasazený; vedle kříž na nízkém osloupěném podstavci; dále kříž rovnoramenný bez stříšky; vedle kříž se stříškou: a tak stálé střídání, k prostým, zelení pokrytým rovům co nejvíce zladěné.⁴⁾ O našem velkém básníku Juliu Zeyerovi napsal prof. Josef Zvěřina ve článku „Ze života Julia Zeyera“ v „Osvětě“ 1916, č. 3. str. 152.: „Nad hrobem svého drahého přítele (malíře Antonína Chittusiho) dal Zeyer vztyčiti starobylý kovaný kříž, který chystal pro sebe. Ve

¹⁾ Dr. Jiří Schmid, *Das unterirdische Rom*, v Brixenu 1908, 87. 172. 251.

²⁾ K. M. Kaufmann, *Handb. der christl. Archaeologie*, 296.

³⁾ E. Edgar, *Tři hřbitovy*, ve „Zvonu“ 1918, č. 16.

⁴⁾ „Český Svět“ 1916, č. 21.

Vodňanech, 17. července 1897 psal o tom do Ronova otci zvěčnělého přítele: „Na 1. máje, den úmrtí, chtěl jsem kříž odhalit; měla se sloužit mše svatá na Vyšehradě, a měli býti pozváni nejvěrnější přátelé nebožtíka, a rozumí se v první řadě rodiče. Ale protáhlo se vše, a byl pak postaven v mé nepřítomnosti. Tím se musím před Vámi omluviti. Mši sv. dám sloužiti, až mi bude možno jet do Prahy; bude to nejspíše příští měsíc. Bude vše v tichosti — tak jakby si to byl nebožtík přál. Píše se mi se všech stran, že kříž krásně vypadl, a že by se Antonínovi líbil. Architekt Fanta s ochotou zvláštní a příkladnou všechny práce obstarával a dohlížel na vše; mladý malíř Klusáček maloval figury svatých, a z piety pro nebožtíka nechtěl ode mne žádný honorář přijmouti“. Ze života Ukřižovaného může umělec různé náměty zvoliti, aby je umělecky zpracoval: Ježíše, kříž nesoucího; Ježíše, pod křížem klesajícího; osoby, jež seskupeny byly kol kříže Kristova. Mile dojímají reliefs zmrtvýchvstání, nanebevstoupení, pohřbu Páně, Spasitele, po snětí s kříže na lůně Matčině odpočívajícího (pieta), buď tesané, buď v kovu tepané.

U prvotních křesťanů v katakombách velmi oblíbená byla postava *Dobrého pastýře*. V katakombě sv. Domitilly lze ji na třech místech spatřiti.¹⁾ Nejkrásnější vzor Dobrého pastýře jest socha mladíka s ovečkou na ramenou a s pastýřskou torbou po boku z počátku 5. století v museu Lateránském. Technika je římsko-klassická, ale nádech jest křesťanský. Jako byla tato postava na pohřebištích starokřesťanských pramenem hojné útěchy, tak by jím býti mohla i na křesťanských hřbitovech novověkých. Totéž lze tvrditi o zobrazení vzkříšení Lazara (v katakombách dvaapadesátkrát) a o vzkříšení dcery Jairovy (jedenkrát).²⁾

Záslužno bylo by uvéstí na křesťanské hřbitovy *starozákonní biblické scény katakombní*, jimiž osvobození duše z pozemského žaláře bylo symbolisováno. Vyskytují se v katakombách: Zachránění Noacha od potopy, Daniele z jámy lvové, tři mladíků z pece ohnivé (17krát), Susanny z rukou žalobců (16krát), Davida z rukou Goliášových (1krát). Jakožto symbol zmrtvýchvstání užívány byly v katakombách obzvláště výjevy ze života proroka Jonáše; obrazy toho druhu sahají až do 2. stol. po Kristu. Závěsti bylo by je ovšem jen tam, kde pro živou víru a znalost dějin

¹⁾ Jiří Schmid, *Das unterirdische Rom*, 283.

²⁾ L. c. 31.

starozákonních pro symboly ty na hřbitově dostatečného bylo by porozumění.

Přístupnějšími i našemu věku jsou *symbols* z říše ptactva a rostlinstva; odtud snaha uvést je opět na posvátná pohřebiště křesťanská. Prvokřesťanům byl symbolem bdělosti a dobře dokonaného životního boje kohout s palmovou větvíčkou v zobanu neb mezi dráčky; vyskytuje se již záhy na náhrobcích; slimák na náhrobku Fischerově ve chrámě sv. Sebalda v Norimberce značí zmrtvýchvstání; motýl na pomnících z doby humanismu značí přeměnu těla v hrobě; pták v kleci vyskytuje se na stěnách katakomb, později i na jiných místech posvátných, jako na př. v mosaice chrámu Sta Maria in Transtevere v Římě z 12. stol., a představuje podle žalmu 123, 7. osvobození duše z osidel vlastních tělesných žádostí skrze smrt; hrdlička s olivovou ratolestí v zobanu a s připojeným slovem „pax“, byla již v prvních dobách křesťanských symbolem míru duše v Bohu; páv nachází se poprvé na obraze „pěti svatých“ v coemeteriu sv. Sotery v Římě ze 3. století, později vyskytuje se na sarkofázích v Ravenně, a jest symbolem plnosti milostí a krásy nebeské; fenix a orel byli symbolem nesmrtelnosti; hrdlička s vavřínovým věncem v zobanu byla symbolem věřící duše, již se dostalo věčné odměny; dva jeleni u pramene vod značovali prvokřesťanům podle Zjev. 21, 6. studnici radostí nebeských. Z říše rostlinstva: Smuteční vrba byla symbolem smrti; dvě palmové větvíčky přes sebe položené a stuhou svázané — nahoře s korunkou dole se třemi hvězdicemi — značily nebeskou blaženost (Zjev. 2, 10; 4, 4); korunu života symbolisoval také věnec kol hlavy mučednickovy, rukou nebeského Otce podávaný, jak zobrazen jest již v 3. stol. po Kr. v San Pietro e Marcellino v Římě; vavřínový věnec býval pro nevaďnoucí listy a svou vůni vždy symbolem nehynoucí odměny nebeské. Mimo symboly rostlinné vyskytují se jakožto symbol života šťastně ukončeného: loďka uprostřed rozbouřeného moře v přístavu, u majáku klidně kotvící; jako symbol života šťastně odváženého: vážky ve spojení s nádobou a kostkami.¹⁾ Dosti tu jistě námětů z křesťanské minulosti pro výzdobu hřbitovních náhrobků, takže není potřebí útočiště bráti k pohanským formám antickým. Symboly bylo by arci ve škole a ve chrámě lidu vysvětliti.

Náhrobek buď projevem povahy zesnulého a pozůstalých; nikoli

¹⁾ Viz Dr. Ondř. Schmid, Christliche Symbole aus alter und neuer Zeit, ve Frýburce 1909, 94–106.

však libovolným výtvořem časového uměleckého směru, jenž nepřihlížeje k náboženskému přesvědčení pochovaného, řídí se nábožensko-filosofickými názory škol neb umělců a uměleckých řemeslníkův. Příkladem jsou staroklassické antické formy, které sice hodily se na hřbitovy pohanské, odpovídající náboženským idejím starých Řeků a Římanů, cizími však jsou hřbitovům a naukám křesťanským. Bývá tu množství zlomených sloupů, převrnutých nádob, popelnicových uren se splývajícími dolů rouškami, různých váz, geniů, lámajících pruty na koleně neb držících zlomenou svíci, obrácenou dolů pochodeň a jiných pohanských symbolův. Směr uplatňoval se zvláště v době renaissance a baroku jakož i v době osvícenské, jak poznati lze na př. z pomníků na opuštěném hřbitově malostranském v Praze.¹⁾ Leč nevyhynul směr ten dosud, poněvadž křesťanská archeologie a liturgika do škol umělecko-průmyslových dosud nepronikla. Pozůstalí nepovažují sice zemřelého za pohana, ale chtějí památku jeho oslaviti něčím hodně nápadným a moderním, neuvažujíce, že návštěvník snadno z pomníku na povahu zesnulého soudí a křivého úsudku o zemřelém dopustiti se může. Památka zesnulého křesťana může jen pomníkem, na němž obraz Vykupitele převládá, a v něhož zesnulý za života doufal, důstojně oslavena býti; jen takový pomník může též návštěvníky k prosbám za zemřelého povzbuzovati a k posvátným vzpomínkovým citům naladovati.

Nevylučují se typické výjevy ze života zesnulého; potřebí však uvésti je v poměr ke kříži neb ke křesťanskému tajemství na pomníku, aby nezaujímaly — jako v antice — místo hlavní, nýbrž podružné, a nutno též, aby výjevy byly pravdivy, charakterisující vskutku život a smýšlení zesnulého formou přirozenou a přiměřenou. Znázorněna-li na olomouckém hřbitově na pomníku ornithologa Talského, starce, vědecká činnost v pozorování života racků, již se proslavil, mladíčkem s dlouhými přistřiženými vlasy, an, zíraje do dálky, let racků pozoruje, a zaujímá-li tento výjev plochu celého pomníku, kdežto drobný secessionistický křížek v levém rohu pomníku postřehu návštěvníkovu zcela mívá: nebyl tu pomníkový problém šťastně vyřešen ani co do úměru ani co do pravdivosti: bylť Talský rozhodným katolíkem, jenž na život ptactva pod zorným úhlem Boží účelnosti v přírodě nazíral a dlouhovlasým mladíčkem nikdo ho neznal, takže plaketa ani smý-

¹⁾ Viz článek Ješka Hofmana: „Na obranu hřbitova Staré Prahy“, Světozor 1916, 23.

šlení zesnulého úměrnou není, ani jasnou, pravdivou a posvátnou vzpomínku na něho u četných přátel nevyvolá.

Křesťanská archeologie neodmítá na náhrobcích podob zesnulých. V coemeteriu sv. Anežky v Římě objevil Wilpert dvě podoby tam pochovaných;¹⁾ r. 1856 nalezeny v coemeteriu sv. Cyriaky dva portréty s vyrytými jmény: „Flavius Julianus a Maria Simplicia Rustica“, pochodící as z r. 388 po Kr.²⁾ S hlediska uměleckého a esthetického nelze arci schvalovati zasazování fotografií zemřelých do náhrobkův. Profesor Baur, historik umění v Tubinkách, nazývá to „šeredným zlovykem“³⁾

City zesnulého a pozůstalých projevuje také *nápis na pomníku*. Nápis budiž stručný a obsažný, projevujž víru, naději a lásku, vděčnost a věrnost; vystříhejž se triviálnosti a směšnosti. Nápis stůjž na výši uměleckého tvoření: tvoř o sobě jednotku, stůjž na příslušném místě, přimykaj se ke slohu pomníku; ke štíhlému pomníku nehodí se nápis tvaru baňatého, k barokovému pomníku nepřiléhá písmo gotické, bílému mramoru nesluší písmo černé; od bílého pomníku obráží se nelibě černá deska s třpytivě zlatým nápisem. Hned při návrhu pomníku budiž nápis brán v úvahu. Pochybeno jest nápisy do hotových již pomníků umísťovati. Litery nebudťež příliš těsně k sobě kladeny, ale v úměrné vzdálenosti. I rozdělení řádků nápisu není bez umělecké důležitosti. Hlavní věcí ovšem jest, aby byl nápis čitelným, jinak nemá účelu. Raději žádný nápis — mimo jméno zesnulého, den a rok narození a úmrtí — než nápis nedůstojný. Nápisy v katakombách jsou velmi utěšující: „Pax tecum, Valeria!“ (coemeterium sv. Priscilly); „Bene merenti in pace“ (tamtéž); „Bonaviae conjugii sanctissimae“ (tamtéž); „Deus omnipotens Agapen in saecula serva“ (tamtéž)⁴⁾; v coemeteriu sv. Cyriaky na Via Tiburtina (4. stol.): „Zosimiane in Deo“ (quiesce); „Sancte Laurenti, susceptum habeto animam eius“, a jiné.⁵⁾ Slova Písma sv., jež se k záhrobnímu životu odnášejí, za nápisy dobře se hodí. I naše: „Odpočinutí věčné dejž mu, ó Pane!“ a nápisy podobné jsou posvátnosti hřbitova zcela přiměřeny. Prostějovská „Archa“ obsahovala r. 1915 sbírku vhodných hřbitovních nápisův. Nápisy: „Ossa et cineres“,

1) Jos. Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms, ve Frýburce 1903, 223.

2) Jiří Schmid, Das unterirdische Rom, 33.

3) Dr. Ludv. Baur, Friedhofsanlage und Friedhofskunst, 56.

4) Jiří Schmid, Das unterirdische Rom, 137, 138, 144.

5) L. c. 177.

„Pokoj jeho popeli“, jsou antické přežitky, na spalování mrtvol upomínající.

Náhrobek musí býti uměleckým plodem ducha výtvarníkov. Raději jednoduchý, prostinký kříž, než šablonovité dílo kamenické. Nedostatek tvůrčí síly hledí řemeslní kameníci nahraditi hlazenou neb balvanovitou hmotou. Čím větší balvan, tím dražší pomník, a tím větší vděčnost a pietu domnívají se pozůstalí prokazovati zesnulému; ale netuší, že by za tutéž cenu byl sochař-umělec pořídil dílo vpravdě umělecké, jež by bylo skutečnou ozdobou hrobu a hřbitova. V tom směru potřebí ještě mnoho poučení a uměleckého výchovu. Jest obzvláště na knězi, strážci hřbitova, aby laiky poučoval a se schopnými architekty, sochaři a kameníky styky navázal, dávaje jim k zpracování nábožensko-mravní náměty obsahové z biblických dějin, z hagiografie, z křesťanské archeologie a symboliky; formu však ponechávaje tvůrčí vloze a vynalézavosti výtvarníkově. Mnoho by po té stránce vykonati mohla pracovní diecesní musea, pořizující si sbírky náhrobkových vzorků a fotografických snímků, jež by občas vystavovala a při pořádání kursů pro hřbitovní umění používala. Umělecký odbor Akademie křesťanské v Praze-II., Národní tř. 6., drahnou dobu již radou a sprostředkováním podporuje hřbitovní umění.

Náhrobek jest zařaditi do celkového, estheticko-uměleckého vzhledu hřbitovního. Aby toho dosaženo bylo, přihlížeti jest při pořizování náhrobků k materiálu, k velikosti a k formě.

Jedná-li se o náhrobek ozdobný a jemného provedení, potřebí voliti *materiál tvrdý*, jednolitý, jakým jest mramor, drobnozrnitý pískovec nebo vápenec. Nákladný přepych je zbytečným. Nejlépe splývají s hřbitovním okolím pomníky z domácího materiálu: z hořického pískovce, ze slivenského vápence, z domácí žuly. Užije-li se mramoru, žuly neb syenitu, jest se vystříhati lesklého hlazení, neboť to hodí se sice dobře do slavnostních dvoran, ale nikoli do volné přírody, kde se střídá déšť se sněhem, slunečno i větrno, a jež vše umělkované odmítá.¹⁾ Zvlášť nesplyne nikdy s přírodou v ladnou symfonii hlazený černý syenit: působí na mysl chladně, až mrazivě. Po stránce umělecké nehodí se na hřbitov pomníky z cementu, z porcelánu, pomníky keramické neb smaltové. Co do *barvy materiálu*, působí rušivě a nelibě na diváka veliké barvové protivy. Bronz a vápenec dobře se snášejí. Původním náhrobkovým materiálem bylo u nás převážně *dřevo*

¹⁾ Srovn. Soldatengräber und Kriegsdenkmale, Ve Vídni 1915 (Schroller), 27.

a *kujné železo*. Hřbitovní zeleň a květena k tomuto materiálu ladně přiléhá; hřbitovy s dřevěnými a železnými kříži různotvárnými ve stínu okrasných stromů a keřů velmi dojmají; i nebylo by účelno, aby dřevěné a železné kříže kamenickým průmyslem ze hřbitovů byly vytlačeny. Dřevo ovšem budiž osekáno nikoli ořezáno; kámen buď otesán nikoli ohlazen; železo buď okováno nikoli opilováno a ohlazen.

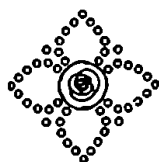
Příliš vysoké, široké a hluboké náhrobky zaviňují nesoulad s náhrobky sousedními, menšími, třeba něžněji a mistrněji provedenými, nedovolující, aby se uplatnily. *Jest tudíž dávatí přednost pomníkům prostředních a menších rozměrů*, což vždy na místě samém navrhovatelem budiž určeno; zpravidla nepřesahujž výška pomníku: 1 1/2 m až 2 m, šířka 3/4 m až 1 m, hloubka: 60 cm.

Forma pomníku jest záležitostí popředně umělcovou. Má vyrůsti z materiálu, býti přizpůsobena místu na hřbitově a okolí hřbitova, jakož i citům zemřelého a pozůstalých. Při kamenných náhrobcích užívá se *plastiky*, která však budiž oduševněna, od umělce a nikoli od řemeslníka pracována, na příslušném místě náhrobku umístěna a slohu pomníku úměrna. Na společných pohřebištích rodin, řeholí, kolegií, bylo by zříditi náhrobek s vynikající plastikou a jednotlivé hroby označiti prostě ornamentovanými mramorovými deskami, křížky, nápisy. *Různotvárností* dřevěných a železných křížů čelí se unavující monotonii. Doporoucejí se *tvary lidové*, jak se v jednotlivých krajích a osadách vyvinuly. Bývají to zavdy skvostné práce zámečnické, stolařské, řezbářské. Dřevěné a železné kříže jest *přiměřeně natřítí*, aby chráněny byly před zhoubným vlivem povětrnosti a nepůsobily oproti svěže barvitě zeleni a květeně estheticky rušivě. Černá barva mysl stísňuje a příliš zesmutňuje. Přiměřeně zladují mysl náhrobky zesnulých dospělých barev temnějších, svobodných a dětí barev světlejších; těchto pomníky barvy bílé neb modré se zlatým lemováním.

Hřbitovní *náhrobky třeba* v původní formě a úměrnosti k okolí *udržovati a opravovati*. Jest to podle nařízení bývalého ministerstva bohopocty a vyučování ze dne 6. září 1905 č. 34.081 příkazem piety k hrobům zemřelých a požadavkem zájmu o domácí umění. Duchovním správcům, jakožto náboženským strážcům hřbitova, přikázáno jest eichstättskou instrukcí, aby pečovali horlivě, by kříže, jež s hrobů se naklonily neb spadly, byly vzpřímeny, ale

nikoli snad šlapány.¹⁾ I dr. Skočdopole dí: „Faráři náleží dbáti, aby sešlé kříže jinými nahrazeny, opraveny, neb odklizeny byly“.²⁾ Odklizeny ovšem na slušné místo neb uchovány v museu jako památníky posvátného umění. Což ovšem není povinností pouze duchovních správců, ale všech, jimž památka zesnulých a krása místa odpočinku jejich těl na srdci leží.

Chrám po stránce ethické a esthetické jest pomníkem víry a obětavosti osady; hřbitov pomníkem vkusu, vděčnosti a piety osadníků.



¹⁾ Instr. Eystad. l. c. 123.

²⁾ Skočdopole l. c. 748.

ABECEDNÍ UKAZATEL JMENNÝ A VĚCNÝ.

- A**bgarský typus Krista 81
 aksamit 148–149
 aksamitový brokát 150
 alba 144
 Angelo Michal 24, 37, 59, 74, 104
 anthropomorfismus ve chrámě 58
 antika na hřbitově 184
 Apoštolů postavy 82
 Aristoteles 17
 Artěl 118
 aquamanile 144
 Augustin sv. 17, 21
Barva v malířství 96–100, v paramentice 154–155
 basilika, pohled 30–31, původ 46
 Baur o hřbitovní bráně 173, o fotografiích na hřbitově 185
 Bellini 87
 beuronská škola 85
 biblické scény na hřbitovech 182–183
 Bílek 65, 69, 78
 Böcklin 87, 167
 bolus v malířství 111
 bordury v paramentice 152
 Boromejský K. sv. 41, 48, 122, 123, 131, 132
 Botticelli 87
 Božetěch 104
 Bramante 37
 Brandl Petr 105
 Braniš 24, 47, 66
 Bracque 91
 brokát, brokatell, brokátek 148
 Brokoff 71
 bronz 56, 134
 Brueghel 102
 Brunellesco 118
 bursa 145
Calta v mosaice 107
 Carducci 81
 Castagna 81, 85
 Césanne 90
 Cimabue 87
 cín 134
 ciselování 135
 Corregio 13, 87
 couchure spirale 157
 Courbet 82
 Cranach 87
Člověk předmětem plastiky 57, 59
Dalmatika 145
 damašek 147
 Damian fra 125
 Deisus v ruském malířství 80
 dessinování 147, 150
 Devogt S. J. 136–137
 dykta v paramentice 146
 dobro mravní 16–19
 dokonalost 13, 57–59
 Donat 10
 Donatello 59
 drahokam 139
 Drinkwelder 57
 dřevo v uměleckém průmyslu, moření 119, 120, 121, a kříž náhrobní 186
 dveře chrámové 126
 Duccio 57
 Dupanloup 131
 Durdík 9, 10, 13, 14, 15, 18, 20, 22, 57, 62, 64, 73, 98, 118
 Dürer 101
Edgar Emil 168, 181
 email jamkový, filigránový 140
 Etgens 105
 enkaustika 109
Fäh 58, 60, 80
 Fanta 182
Feidias 55, 60, 61
 fermež na obrazech 113
 Fiesole 81
 Fichte 17
 filigrán 140
 flor (pavučina) 148
 Foerster Viktor 108
 forma umělecká 95
 Frimmel 93
 frisé (aksamitový, kadeřavý zlatohlav) 150
 Fugel 81
 Führich 81
Gebhardt 82
 Ghiberti 118
 Ghirlandajo 81, 85
 Gietmann 10
 Giotto 81, 87, 104
 Goethe 84
 granátové jablko 153

- Graesser, lesní hřbitov 169–178
 Graus 26, 30, 35, 46, 47, 48
 Gsell 116
 gros de Naples, de Paris 146
 grosgraine 148
 Gurlitt 50, 54
 Gutberlet 73
Handke 105
 Harlas 117, 118
 harmonie 20, barev 98
 Harlem 81
 Heckner 44, 50, 65, 75
 Herbart 18
 Hippolyt sv. (socha) 69
 historická pravda v malířství 74
 hliník v průmyslu 137
 Hogarthova čára 15
 Högg o lesním hřbitově 165
 Holbein 81, 87
 Hostinský 117
 hrob Boží 127, na hřbitově 174, skupinový 175, kopečkový a plochý 176
 humerál 145
 Hüttenrauch o hřbitovní ohradě 171
 hyb v sochařství 66
Champaigne 81
 Chateaubriand 168–169
 Chittussi 181
Impasta 112
 impressionismus 91
 intaglie 139
 intarsie 125
Jasnost (claritas) 22, 23, v sochařství 59, v barvách 97
 Jedlička, malíř 78
 Juan 81
 Jungmann 17, 60
Kaderávek 16
 kadtelnice 143–144
 kalich 140–143
 kameje 139
 kamen, jeho obrábění 128
 kantharus 132
 karikatury ve chrámě 58
 kasein 110
 kasule 145
 Kašpar Jos. 162
 katakombní malby 75, 77
 Kaufmann K. M. 29, 30, 69, 81
 Kaulbach 87
 kazatelna 129–130
 Keppler 86
 Kirstein 14, 15, 19, 62, 74, 138
 klassicismus 51
 klekátka 127
 klenba 27
 klenotnictví 139
 klid v sochařství 66
 klišová barva 110
 Klusáček, malíř 182
 Köhler Jano 92, 105
 Kojata 138
 komposice v malbě 93–96
 konturování 157
 konvičky 134, 144
 korporale 145
 kov, kovolitectví 134
 krásno v umění 9–33
 Krause 17
 Kremser 60
 Kristova postava v katakombách 79
 kropenka 132–133
 křestní mísy 144
 křežník 146
 kříž na hřbitově 174, 180
 křížová cesta ze slitiny 56, Rudlova 73, Bílkova 78
 křížmo sv., nádoby na ně 144
 křtitelnice 130–132
 kubismus 91
 Kubišta 91
 Kulmbach 101
 Kuhn 41, 42, 44, 48, 50, 51, 53, 55, 64, 91
 květiny na hrobech 176–177
Lák při malbách 113
 lanciování při brokátu 148
 Laokoonská skupina 60, 67
 Lasaulx 61
 látky paramentní 146–150
 lavice kůrní 124–125, kostelní 125–126
 lazura 112
 Lehner 31, 58, 72, 80
 lemůvka hrobní 176
 Lenz O. S. B. 85
 Leonardo da Vinci 19, 24, 81, 82, 87, 91, 94, 101, 104, 111
 les, lesní hřbitov 165–169
 Lessing o Laokoonu 59, 60
 Levý V. 69
 Liebscher 88
 Lippi 87
 loď ve chrámě 45, 46
 lodička (navicula) 144
 Lochner 87
 Lorenzetti 81, 87
 Luksorský chrám 25
Mádl 140
 malba, ornamentální 88–99, figurální 90–93, sklomalba 102–103, fresková malba 103–106, mosaiková 106–109, nástěnná temperová a olejomalba 109 až 110, tabulová 110–111
 malíř chrámový, vlastnosti 74
 malířství, jeho podstata 72–73
 mandorla 107
 Manet 91
 manipul 145
 Mantegna 102
 Marucchi 130
 Matějček 51, 91

- materiál pomníkový na hř. 186
 Matka Boží, vyobrazování 86–88
 Max Gabr. 87
 Melicher 104
 melodie barev 98
 Meier 17
 Menčík 138
 mensa oltářní 39–41
 Miksch 106
 místo hřbitova, klidné 165
 modelace 73
 mohyly 176
 Mokr 108
 monstrance 143
 mramor 56
 Murillo 13
 Muther 84
 Nahoty v sochařství 60
 nápisy na náhrobcích 185
 násyp hrobový 176
 nátěr pomníků hřbit. 187
 naturalismus v malířství 91
 naturalistický typ Krista 82
 niello 140
 Nikias 61
 Nioba Skopasova 66
 niti v param. vyšívání 156
 Novotný O. 56
 Obsah v malířství 74
 ocel ve zvonařství 136
 oltář 29, 39–47
 opus anglicum, Coloniense 157
 Overbeck 82
 Paleček, malíř 90
 paleta malířská 101
 palla 145
 pallium 145
 paramentika 144–159
 Pastýř dobrý na hřbitovech 182
 paténa 143
 perspektiva 95–96
 Pettenkofer 115
 Picasso 91
 Pisano 129
 pleinairismus 91
 plastika na hřbitově 187
 pliš 150
 plot, živý, kol hřbitova 173
 pluviál 145
 Podlaha, biskup 65, 69, 87, 137, 150
 pointilismus 91
 polychromie soch 61–62
 poměrnost (proportionalitas) 61–72
 pomníky hřbitovní 178–188
 Poussin 81
 pravdivost, složkou krásna 13–15
 Praxiteles 61, 66
 Preisler 91, 92
 presbytář 39
 primitivismus 85
 Procházka Arnošt 91
 prýmký v paramentice 152
 příklop hrobní 176
 půda při malbě (dřevo, plátno, plotny
 měděné, žištěvé, železné, papír, per-
 gamen) 101–102
 půdování při malbě 110–111
 purifikatorium 145
 purismus slohový 51
 Rafael 37, 81, 87, 94, 104, 115, 118
 Raible 44
 Ranzoni 9, 10, 12, 13, 14, 15, 24, 48,
 53, 56, 59, 64, 74
 Regnald 104
 Reich 16, 88
 Reinhart 78
 relief 58, 71
 Rembrandt 13, 91
 restaurace chrámů 54, soch 62–63, fresek
 106, obrazů 113, paramentů 158, po-
 mníků na hřbitově 187–188
 retuše 113
 Riegel 22, 54
 Rodin 10
 Roselli 81, 85
 Rothés 86, 87
 rozmanitost a jednotnost v umění 20
 Rubens 81
 Rudl Zikmund 73, 82
 Šádrovec 129
 sarkofág Junia Bassa 71
 Sarto 81, 104
 satin 147
 sek zlatý 21, 22, 151
 Seneka 17
 sfumato v malířství 112
 Schaffner 81
 Schelling 17
 Schleiermacher 18
 Schmid 51 79, 183
 Schongauer 81, 87
 schránka na sv. oleje 127
 Signorella 81, 85
 Silvestr, český freskař 104, 124
 Skočdopole 174, 188
 Skopas 66
 skříň na paramenty 127
 skupina plastická 69–71
 sloh, dorský 25–26, jonský 26, korintský
 27, římský 27, basilikový 29–31, ro-
 mánský 31–33, byzantský 33, maurský
 33, gotický 33–37, renaissanční, ba-
 rokni a rokoko 37, empirový 51, mo-
 derní 51
 sloup, toskanský 27, římský (komposita) 28
 smaltovníctví 139
 sochy neumělecké 58
 Solger 17, 18
 souhlas (proportionalitas) 19, 20
 souměrnost v umění 20, 21

- Spasitel, zobrazen jako ukřižovaný 60,
 61, trůnící 80
 starobylost 56, 63, 64, 65, 66
 Staudhammer 69
 steh, řetízkový, rozeklaný 156, příčný,
 atlasový 157, zuzlíčkový či kadeřavý
 a štepový 158
 stromy na hřbitově 167, 172
 Strzygowski 29
 stříbro v průmyslu uměl. 137
 Sušil 166
 svatostánek 42–45
 Swoboda Jindř. 42, 45, 54, 127
 symbolismus 55, 58, 77, 78
 Šalda 10
 šat v sochařství 61
 šeredno v umění 12, 57
 Šima o Urbanovi 92
 Šittler Ed. 24, 143, 147, 150
 štětec malířský 100
 štolá 145
 Táborský Fr. o ruském malířství 80
 technika v malířství 93, 100
 terrakotta v plastice 56
 tělování v malířství 73
 Thorwaldsen 65
 Tintoretto 81
 Tizián 81, 87, 102
 Tomáš Akv. sv. 9, 10, 13, 16, 19, 20, 22,
 23, 24, 57, 59, 60, 116
 Tomáš Štítný 94
 třepení v paramentice 152
 Tumpach o kostelních lavicích 126
 tunicella 144
 Tyrš Miroslav 24, 35, 37
 Ubrusy oltářní 145
 účelnost v architektuře 24
 Uhde 78, 88
 umění, pojem 10, velké, drobné 116,
 aplikované 117
 úměrnost 20, 21
 Urban Fr. 88, 92
 Uprka J. 88
 Václav, kovář 136
 Vajs 42, 146, 155
 varhanový obal 126
 Večeře Páně 80
 velikost složkou krásna 16
 velum 145
 Veneziano 85
 verismus 91
 Verona da 125
 Vignola 37
 Violet le Duc 22, 51
 Vitruvius 37
 vkus umělecký 18
 Vosmík Vinc. 56, 69
 vzorkování v paramentice 152–153
 Vychodil 16
 vyšívání paramentů 151–158
 význačnost v umění 23
 Wilpert 75, 76, 77, 79, 103, 185
 Wirz 77
 Wolff 86
 Würger 85
 Zábradlí kněžištní 122
 zámečnictví 136, 187
 zeď hřbitovní 172
 zeleň na hřbitově 166–167
 Zeising 22
 Zeyer 181
 Zich o barvách 97, 98
 zlatnictví 138–139
 zlato 138
 zpovědnice 122–123
 zřejmost v plastice 59–61
 Zvěřina o Zeyerovi 181
 zvony, zvonařství 135–136
 Železo v uměleckém průmyslu 136, na
 hřbitově 187
 Ženíšek 92
 životnost složkou krásna 15–16



OBSAH.

Úvod

I.

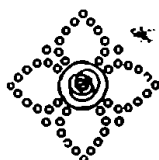
VÝTVARNÉ UMĚNÍ CHRÁMOVÉ:

	Strana
1. Mravní dobro a krásno v umění	9–23
2. Architektura	23–55
3. Plastika	55–72
4. Malba	72–116
5. Umělecký průmysl	116–159

II.

VÝTVARNÉ UMĚNÍ HŘBITOVNÍ:

1. Poloha hřbitova	163–166
2. Hřbitovní plocha	166–171
3. Hřbitovní ohrada	171–173
4. Hřbitovní kříž a hroby	174–178
5. Hřbitovní náhrobky	178–188
Abecední ukazatel jmenný a věcný	189–192



SEZNAM OBRAZŮ:

	Str.
1. Symbolický obraz Daru umění (Jiří Mader)	3
2. Jano Köhler: Návrh omítkového obrazu sv. Cyríla a Metoděje pro štít chrámu Prostějovského 1905	11

ARCHITEKTURA:

3. Basilika sv. Vavřince za hradbami v Římě	32
4. Románský kostel v Řeznovicích na Moravě	34
5. Dómský chrám sv. Václava v Olomouci	36
6. Chrám sv. Mikuláše na Malé Straně v Praze	38
7. Hlavní oltář ve farním chrámě v Dalečíně u Jihlavy na Mor.	43
8. Poutní chrám na Hostýně (Mor.)	49

PLASTIKA:

9. Skupina Laokoonská	68
10. V. Levý: Neposkrvněné Početí	70

MALBA:

11. Večeře Páně od Leonardo da Vinci	83
12. Liebscherova Valašská Madonna (v kapli na Radhošti)	89

UMĚLECKÝ PRŮMYSL:

13. Křtitelnice ve farním chrámě v Horních Kounicích na Mor. z r. 1898	133
14. Vzorek románského kalichu	142
15. Grosgrénová kasule z pokladu Svatovítského v Praze	149

UMĚNÍ HŘBITOVNÍ:

16. Hřbitov ve Střílkách u Zdounek na Mor. z 18. stol.	164
17. Lesní hřbitov v Mnichově (kaple u hřbitovní zdi)	170
18. Venkovský hřbitov (navrhl biskup dr. Podlaha)	177