Spiritualita

Sborník prací Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity,
svazek 200, řada estetickovýchovná č. 6



Žili ve všech dobách lidé, kterým se zdálo, že dosáhnou vznešeného cíle tím, když odvrátí mysl ode všeho, co pomíjející, k tomu jedině, co věčné jest. Dosáhli klidu: zavrhli veškery city a touhy pozemské, zabraňovali každému pohybu duše a učinili z ní nezčeřenou hladinu, v kteréž se volně a jasně nekonečné zrcadliti mohlo.
- Julius Zeyer

Masarykova univerzita
Pedagogická fakulta

Spiritualita

Fenomén spirituality z pohledu filozofie, religionistiky, teologie, literatury, teorie a dějin umění, pedagogiky, sociologie, antropologie, psychologie a výtvarných umělců

Sborník transdisciplinárních esejů s mezinárodní účastí

Editoři:
doc. PaedDr. Hana Babyrádová, Ph.D.
doc. PhDr. Jiří Havlíček

Publikace vychází k příležitosti 60. výročí Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity

Brno 2006

Ediční spolupráce:
Mgr. Marcela Zemanová
Mgr. Ludmila Fidlerová

Recenzenti:
ThMgr. Milan Klapetek
Mgr. Vít Machálek, Dr.

Grafická úprava:
Ing. Martin Mrskoš
Mgr. Ludmila Fidlerová

Foto na obálce:
doc. PaedDr. Hana Babyrádová, Ph.D.

Sazba:
Miroslav Doubek

Publikace neprošla jazykovou úpravou v redakci vydavatele

Vydání se uskutečňuje díky podpoře Katedry výtvarné výchovy a Edičního centra Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity Brno

Obrazové reprodukce poskytnuty autory příspěvků

Copyright © Masarykova univerzita, 2006

ISBN 80-210-4206-0

OBSAH

ÚVOD / 13

Jiří Havlíček: **Úvodní křest …** / 15

Hana Babyrádová: **Původ a přítomnost fenoménu spirituality** / 23

I SPIRITUALITA Z POHLEDU SPOLEČENSKÝCH A HUMANITNÍCH VĚD / 29

Luboš Bělka: **Tibetská náboženská zobrazení a jejich religionistická reflexe: Text—obraz—rituál** / 31

Jakub Havlíček: **Duše věcí — Obřady za vysloužilé předměty v náboženstvích Japonska jako projev animismu** / 47

Jakub Hlaváček: **Hledání materie spirituality. Spiritualita z pohledu tradiční alchymie neboli řeč alchymie dnes** / 67

Aleš Chalupa: **Tichá modlitba v římském náboženství** / 73

Radovan Rybář: **Filozofický pohled na spiritualitu** / 83

Jana Skácelová: **Spiritualita a genius loci** / 91

Ivan O. Štampach: **Nahradila spiritualita náboženství?** / 99

Václav Umlauf: **Fenomenologie spirituální a estetické zkušenosti** / 107

Kenneth G. Hay: **Concrete abstractions and intersemiotic translations: the legacy of Della Volpe** / 117

Kenneth G. Hay: **Konkrétní abstrakce — zkoumání Della Volpeho perspektivy v ateliéru praxe** / 127

Benedict Read: **Statuemania — the British contribution** / 133

II FENOMÉN SPIRITUALITY V DĚJINÁCH A V TEORII UMĚNÍ / 141

D. Ž. Bor: **Tvůrci slovních hříček** / 143

Martin M. Mrskoš: **Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou** / 157

Marcela Zemanová: **Ženskost v umění a spiritualita** / 163

Aleš Navrátil: **Architektura z hlediska spirituality** / 169

OBSAH

Lucie Bartoňková: **Spirituální a pseudospirituální přístup k ikoně** / 177

Blahoslav Rozbořil: **Socioart a spiritualita** / 181

Olga Badalíková: **Motiv zvířete v současné prostorové tvorbě, jako projev polarity mezi oblastí spirituálna a exaktních věd. Futurologické perspektivy** / 189

Jaroslav Krátký: **Středověká spiritualita na příkladu iluminace z titulního listu Gumpoldovy legendy o svatém Václavu** / 195

Pavol Černý: **Ženská spiritualita českého středověku a její projevy ve výtvarném umění** / 219

Jiří Havlíček: **Laboratoř velkých koncepcí** / 237

Chantal Detcherry: **Le Roi de la danse** / 257

Hana Myslivečková: **Portrétní náhrobek — jeden z projevů renesančního humanizmu** / 265

Winfried Schmidt: **Bildende Kunst und Spiritualität** / 273

Harald Naß: **Mystik und Kunst** / 301

III SPIRITUALITA OČIMA TVŮRCŮ / 309

Dana Puchnarová: **Duchovní síla a moc barev. Spirituální kořeny moderního umění, moje práce, hudba a ideály** / 311

Jiří Nečas: **Spirituální povaha mezijazykových kreseb** / 319

Milan Ohnisko: **Otázka spirituality v poezii** / 331

Jan Koblasa: **O spiritualitě. O vzniku vzniku (Andělé)** / 337

Jiří Krtička / 349

Libor Jaroš: **Mystérium barev** / 357

Stanislav Malý: **Údolí Martyrion** / 369

Pavel Panoch: **Poznámky k sochařským objektům Stanislava Malého** / 375

Petr Veselý / 379

Marie Veselá / 389

OBSAH

Inge Kosková / 399

Vladimír Havlík: **SOFT SPIRIT (texty z let 1990–2006)** / 403

Petr Jochmann / 417

Ondřej Michálek: **Nalezenci** / 423

IV SPIRITUÁLNÍ ASPEKTY VE VÝCHOVĚ UMĚNÍM / 433

Jana Hubáčková: **Spiritualita, umění a mravnost** / 435

Hana Babyrádová: **Dílo jako modus sebepoznání a spirituality** / 441

Zdeněk Hosman: **Spirituální kořeny výtvarného vyjadřování** / 453

Jan Slavík: **Spiritualita v arteterapii** / 465

Karel Řepa: **Fragmenty duchovnosti a dekonstrukce v umění** / 477

Jiří David: **Duševní identita z hlediska psychologie** / 483

Jiří David: **Ekologie dětské duše a její pouť labyrinty výchovy (In memoriam Evžena Linaje)** / 489

Evžen Linaj: **Výtvarná pedagogika a ontotvorná metafora srdce** / 495

Ludmila Fidlerová: **Něžný princip aneb Výtvarná výchova jako stav veselé mysli** / 501

Michaela Mach: **Spiritualita ve výchově** / 507

Max Kläger: **Spiritualität bei künstlerisch tätigen geistig behinderten Personen** / 511

Michael Paraskos: **The Curse of King Bomba: Or How Marxism Stole Modernism** / 521

ZÁVĚR / 535

Martin M. Mrskoš: **Alchymie chuti aneb Spiritualita (v) žaludku** / 537

Resume / 539

Summary / 541



Jiří Havlíček, kombinovaná technika

Úvod



Jiří Havlíček, kombinovaná technika

My jako poutníci, alespoň v tomto
sborníku, jsme obrazně dospěli
k zdánlivě bezbřehému oceánu
rozbouřené – spirituality –, možná
i v opačném ohledu – ke skryté
a znečištěné, avšak milé bájné studánce
živé vody, z níž je hanba se napít.

ÚVODNÍ KŘEST…

Jiří Havlíček

Výrok, že i voda má paměť, není pouze volnou esejistickou metaforou užitou v duchu terminologické poetiky analytické psychologie pro doménu skrytých a nevědomých obsahů lidského myšlení.
Animistické nebo polyteistické pojetí spirituality může metaforicky nazírat fenomén takzvaného rozšířeného vědomí jako primární atribut viditelného i neviditelného světa. Vědomí a nevědomí, ať již individuální nebo kolektivní, není vyhrazeno výlučně lidskému živočišnému druhu.
To je ovšem pro mnohé velmi radikální postoj, do značné míry směšující lidskou psychiku se vším, co je bezesporu na ní nezávislé a daleko přesahuje její omezení.
Fakt, že lidé se velice rychle proměňují fysicky i duševně v prostoročase, žijí a působí ve velmi odlišných společenstvích rovněž nestabilních, rodí se, zrají a chátrají, umírají v poměrně krátkém čase, – je obtížně vyvratitelný.
Voda, pokud není podrobena procesu individualizace a individuace, má nesouměrně vyšší prvotní paměťový potenciál, zakládající se přinejmenším na trvanlivosti jejího molekulárního skupenství. Většina lidského hmotného habitu je tvořena právě vodou, odejmeme-li ji lidskému organismu zůstává vysušená mumie, pouhý stín živoucího původního celku.
Relikt, jenž může sloužit i jako uctívaná relikvie v rituálech rozmanitých kultů.
V terminologické poetice proto i fenomén oceánického vědomí v hlubinné lidské psychice může být rozšířením pojmu kolektivního nevědomí zřetelně i do mimolidské sféry kosmické celosti.
Přejděme však z rozkmitané a citlivé půdy analytické, hlubinné, transcendentální a transpersonální psychologie například S. Freuda, C. G. Junga, S. Grofa a dalších – do oblasti, v tomto okamžiku pro změnu úhlu pohledu, aktuálnější.
Slovo – spiritualita – je nesporně pojmovým egregorem a současně terminologickým konstruktem podmíněným sociálním, kulturním i historickým prostředím. V naší evropské civilizaci a kultuře se jeho význam proměňoval zejména ve vztahu k dějinám křesťanství, ale i k judaismu, islámu a obecně pod působením složitého proudění rozmanitých vlivů duchovního klimatu v souřadnicích euroasijského kontinentu a severní Afriky, přičemž nelze pominout intervenci do domorodých kultur po *objevení* Nového Světa. Mentální propojení jednotlivých kulturních okruhů na naší planetě nemusí být výhradně pouhým důsledkem pomíjivých viditelných střetů mezi nimi na pomyslných rozhraních nebo přívěskem mírové výměny hmotných produktů, případně se aktualizovat až v novodobém procesu takzvané globalizace.

V souvislosti s dvaceti stoletími evropské křesťanské tradice, v níž je ukotvena naše evropská kultura, se jeví vymezení významu pojmu spiritualita nesnadným úkolem.
Již na rozhraní mezi světem antiky a křesťanství se setkáváme s gnostickým dělením lidských typů podle dominující orientace: na hyliky (řec. *hylé* – hmota), psychiky (řec. *psyché* – duše) a pneumatiky (řec. *pneuma* – duch). To vyplývá z prvotního členění lidského habitu na triadickou stupnici (řec. sóma tón *hylikón*, sóma tón *psychikón*, sóma tón *pneumatikón* – tělo materielní/hmotné, tělo duševní a tělo duchovní). V judaistické esoterice je známo – světelné/zářící tělo (hebr. *aur/or ter bocher*), které je oním oslaveným tělem života věčného, redukovaným v křesťanské ikonografii na známou auru – svatozář kolem hlav svatých. Základní potíž je však vždy tam, kde neznáme nejen původní jazyk (hebrejština, řečtina atd.), ale snažíme se pochopit, přeložit a vyložit často netlumočitelné významy, podmíněné nejen tradicí, ale i identitou s ní, danou zrozením se v určité kulturní tradici a specifickou výchovou a výukou v ní již od dětských let. Třeba mít stále na paměti, že získaná tradice nás zpětně limituje ve vztahu k jiné, zejména tehdy, když se podstatně liší a je zcela autonomní.
Křesťanský dualismus, vyplývající z latinského termínu pro lidskou či zvířecí, ve středověké tradici i – rostlinnou duši (anima…, – *anima vegetativa*, u Junga navíc i maskulinní animus – doplněk ženské Psýché) vedle vyššího duchovního principu (spiritus, S.S.) dnes vede ke zmatenému proplétání významů nejen u laické veřejnosti, ale často i ve vědecké komunitě, jež se sice pyšní svou otevřeností vůči faktům ověřeným výzkumem, ale je předpojatá často v zatvrzelém lpění na paradigmatech již dávno překonaných.
Zvolme dnes již tradiční vědu o lidské duši – psychologii. Při dešifrování významu názvu vědního oboru tautologicky dospějeme ke zcela konfúznímu významovému hieroglyfu. Psýché, jako z řecké mytologie převzatý symbol vitálního tělesného principu, je doprovázena svým Psychopompem a interpretem Logem. Logos, slovo, jež bylo v řecké křesťanské evangelijní tradici na počátku stvořeného jako iniciující energetický impuls, je do jisté míry tlumočením talmudického hebrejského plurálu *elohim* (od hebr. *el* – bůh).
Slovo bylo u Boha a Jeho Syn je oním Slovem, které se vtělilo do konkrétního těla v prostoročasovém topu (vzpomeňme na Aristotelovy *Topiky*) je tudíž logickou manifestací Otce, Jeho ukazováním se prostřednictvím Synova utrpení a oběti v posvátném procesu Pašijového cyklu… Vrátíme –li se však k významu slova logos v tradici řecké filosofie zjistíme, že jen u Hérakleita z Efesu je možno shledat řadu jiných možných funkčních významů (míra, prvotní oheň).
Důsledkem je, že jsme stále více mateni tím, že doslova vytváříme pojmové kontejnery, které lze naplnit čímkoliv – až do té doby – dokud v procesu socializace se v návaznosti tradice a následné kritické exegezi v odborné komunitě nevytvoří pojmový egregor, živoucí kompakt, jenž nejen v odborně zasvěceneckých kruzích, ale i u laické komunity je přijímán s pochopením smyslu, byť nutně u jedinců odlišným. Přesto však dochází k nespornému ustálení a primární petrifikaci významu pojmového kompaktu, lze na něm stavět rozumění v komunikaci, i když trošku vždy každý mluvíme

ÚVODNÍ KŘEST…

Jiří Havlíček

o něčem jiném, ale to zase tolik nevadí. Může následovat i opětovný spor o výklad, bitka za pomoci slovních argumentů na základě faktografické reinterpretace v lepším případě, v horším konflikt nezvratný s následky jako je exkomunikace a vypovězení války…
Označující slovo psychologie – může mít význam duchovního výkladu lidského, ale i zvířecího duševního, v jiném však, z úhlu pohledu dějin vědy, být i termínem doplňujícím starší družku psychiatrii – v interpretaci: vykladač/interpret doplňuje lékaře (řec. *iatros* – lékař) – a vyplňovat v novověku, zejména v 19. a 20. století, stále více a více se rozevírající stigmatickou propast mezi teologií, původně dominantně pověřenou interpretací fenoménu spirituality, a vědami humanitními – primárně filosofií, sekundárně antropologií, sociologií a tak dále. Pojem spiritualita, v amalgamování významů duševno–duchovno, dostává vzhled a příchuť prázdna, je degradován na pojmový kontejner, jenž možno v procesu sociální komunikace povýšit prostřednictvím konsensu během diskursu – v institucionalizovaný komunikační egregor…
Vraťme se však k lidské psychice z pohledu kognitivní psychologie, jenž je aktuální pro soudobý vědecký výzkum. Na rozdíl od psychoanalytické metody tradiční hlubinné psychologie nejsou vyvolávány a interpretovány skryté obsahy nevědomí.
Vědeckými postupy, založenými na nových znalostech topografie a topologie lidského mozku a jeho aktivit, jsou statisticky vyhodnocovány výsledky výzkumů, konaných na vybraných skupinách pokusných osob ve stavu vědomého rozpoznávání dějů vnějšího světa ve vztahu k jejich ukládání do paměti, vybavování ve vzpomínkách a zpětné aplikaci v poznávacích činnostech životní praxe. Takový vědecký výzkum je důležitý pro řadu dalších vědních oborů, konkrétně pro odborníky, kteří mají vychovávat budoucí učitele, je potřebný pro osvětlení fungování procesů myšlení souvisejících s učením.
Střízlivě vedené vědecké studium lidské mysli v relaci k poznávacím a paměťovým procesům je velmi náročné.
Je to vykročení z limitů behaviorismu (angl. *behave* – reaktivní chování), inspirujícího se filozofií činu – pragmatismem, jenž studoval chování pokusného vzorku osob, reagujících na vnější podněty, přicházející z je obklopujícího prostředí a jeví se dnes jako forma redukcionismu.
V obou uváděných proudech, původem z anglosaské psychologie, vládne metodika statistického výzkumu vybraných vzorků lidské populace. Utilitární hledisko je zřetelné. Bezprostřední aplikace výsledků je hodnotná ve společenské praxi pro poznání a praktické využívání v řízení lidské společnosti i v negativním smyslu, dokonce i pro její mediální skrytou masáž a manipulaci – společnosti založené na konzumu, skrývající se za proklamace o ochraně lidských práv a svobody jedince na sebeurčení – anebo přímo a nezakrytě pro potřeby efektivního jednání armády v konfliktech nejrůznějšího ražení.
Zřejmá je odlišnost od analytické psychologie evropské provenience. Je však obtížné pominout signál, který i laický čtenář lépe informovaný dostane, když ve velké učebnici kognitivní psychologie[1] několikrát narazí na slovní pojem *mentálština*. Z kontextu lze pochopit, že má jít o termín označující kognitivním psychologům unikající

1/ Sternberg, R. J.: Kognitivní psychologie. Portál, Praha 2002, s. 636.

obsah, připomínající těžko ovladatelného džina vypuštěného následkem neopatrné zvědavosti objevitele z hermeticky uzavřené ampule v arabských pohádkách.
Termín se totiž dotýká jádra paměťových struktur, vznikajících v lidské mysli během poznávacích procesů. *Mentálština* je formativním *metajazykem*, jehož projevy jsou sice popsatelné, ale on sám definicím uniká. Lidská mysl jakoby jím obrazně komunikovala sama se sebou v nejspodnější zatím rozpoznatelné vrstvě. Verbální či nonverbální, vizuální, kód tu neplatí nebo až následně a konfúzně.
Je však pravdou, *mentálštině* jako formě nedefinovatelného komunikačního interního systému naší mysli a paměti se můžeme vyhnout. Vždyť co kdyby lidský mozek byl *hologramem* (Pribram), v němž se manifestuje cosi existující mimo něj, například transcendentální rozprostraněné a samoregulující se nadvědomí životního prostředí, jehož je člověk sice aktivní součástí, ale i nepatrným pomíjivým subjektem, včetně egregoru – lidstvo.
Avšak s obdobným údivem můžeme stanout i před prenatálními matricemi v transpersonální psychologii Stanislava Grofa, hlubinnými archetypy C. G. Junga, inspirovanými Platonovou filosofií a alchymií či Freudovými komplexy a pojmy, odvozenými ve svém pojmenování a významech z klasické řecké mytologie.
Ale, jak již v prvním řádku tohoto textu řečeno, terminologická poetika vlastně je licencí v mezích určitého konsensu. Vzniká interakcí mezi konstruktem sociální reality a lidskou mentalitou sice tento konstrukt vytvářející a ovlivňující, současně však i podrobenou jeho dominaci. Básníci a umělci vůbec s touto poetikou volně operují a více méně obratně ji využívají v metaforách a všech významových tvarech uměleckého jazyka. Smysl pro poetiku nelze upřít ani vědeckému poznání a jeho artikulaci odborných termínů.
Ostatně platí to pro všechny jiné oblasti lidské činnosti: výtvarné umění i řemesla, bojová umění i zahrádkářství…
Pokud netrpíme skrupulemi a nebojíme se dát všanc svou nevyvratitelnou serióznost, máme smysl pro sebereflexi vrcholící v úsměvné sebeironizaci, můžeme být vhodnými partnery do kroužku alternativního a pluralitního myšlení. Nakonec musíme přiznat pravdivost všem uváděným i nezmíněným teoriím a metodám, protože většina z nich je plodem lidského úctyhodného úsilí. Zůstává jediná výhrada, jíž je tvrzení, že žádná z nich nesmí být přijata dogmaticky jako výlučně pravdivá.
I kdybychom se v návaznosti na předchozí text obrátili například k biologii, morfogenetice, teorii memů jako paměťových vzorců, kontinuitě trvání organického a nakonec i neorganického jsoucna v prostoročasovém poli v interaktivním vztahu k lidskému bytí a vědomí a tak dále v dalších nekončících možnostech procesu lidského poznání – jedinci se dnes značně vymykajících.
My jako poutníci, alespoň v tomto sborníku, jsme obrazně dospěli k zdánlivě bezbřehému oceánu rozbouřené – spirituality –, možná i v opačném ohledu – ke skryté a znečištěné, avšak milé bájné studánce živé vody, z níž je hanba se dnes napít.
Svůdné jsou vábící Sirény všech možných inter- a transdisciplinárních relací. Za obzorem oceánu již lze tušit sněhobílé plachty bárky holismu, která může mnohé zoufající si trosečníky zachránit před marxistickým Polyfémem či jinými paternalistickými fantomy…

ÚVODNÍ KŘEST…

Jiří Havlíček

Někde v dáli snad lze narazit i na ostrov, kde v zrcadle hladiny studánky spatříme tvář čaroděje Prospera, pokud unikneme z jeho moci nezoufejme – pohostinná náruč velkých tradičních náboženských systémů a politických institucí je stále ještě otevřena, až na některé nezbedné a skrytější či agresivní a nepřátelské vůči nevěřícím.

Brány Nového Věku vedou do mnohých dalších čerstvě se nabízejících komnat a světů, třebas i na onen svět bez zpátečního lístku do tohoto *slzavého údolí*…

Oblast Evropy zvaná námi Střední byla těžce postižena několika desetiletími totalitních režimů s vládnoucími ideologiemi, založenými na propagandistických politických praktikách vyplývajících z hluboké iracionality, hovící si v pokřivených obřadech *hnědočerné či krvavě rudé* magie, přičemž oficiální věda měla blíže k náboženským dogmatům mystického či kvazi materialistického fundamentalismu, kdy v orwellovském newspeaku vědecké pojmy i obyčejná slova měnila svůj význam podle potřeb manipulátorů. Přitom spiritualita a vše neregulovatelné co s ní souviselo – nebyla v mysli mocipánů zrovna v milosti, proto její projevy byly zhusta sledovány bdělým okem cenzorovým či dokonce tajnou politickou policií. Po mocenském převratu u nás v roce 1948 byla postupně do osidel marxistické vědy, podrobené komunistické vulgarizované ideologii, vtažena takřka celá akademická obec. Následovaly šaškovské inkviziční orgie koncilů, exkomunikací, pronásledování, věznění…

Dědictví neblahých časů přetrvává dodnes a nejsme tak naivní, abychom si neuvědomovali, že vulgární materialismus zasáhl i kulturu západní, současně však zpochybňujeme i zjednodušený antagonismus stavějící proti sobě navzájem se pohlcující syzigie: idealismus proti materialismu, racionalismus proti iracionalismu, vědomé proti nevědomému…, třebas i méně pohodlný vážně chápaný kritický spiritualismus, vyžadující ustavičnou bdělou pozornost proti zábavnému spánku globalizovaného konzumerismu.

Pojmové kategorie je potřeba objasňovat v jejich významových odstínech, posunech i proměnách a to neustále. Kritické hodnocení pojmu je první fází rozpravy i výzkumu.

Při analýze termínu spiritualita můžeme zvolit rozmanité metodologické přístupy, přičemž ve smysluplném diskursu musí být akceptován postup kritické skepse. Hledání konsensu je obtížné, někdy se jeví až nemožným, pokud nepřijmeme pluralitní koncept a nesnažíme se o pochopení a uchopení nesourodých a protichůdných názorů. Často se setkáme s odmítavou předpojatostí již na samém počátku, zhusta však i bezvýhradné přitakání a příměs spiritualistického fundamentalismu je skutečnou hrozbou v procesu živého a plodného diskursu.

Redakční kolektiv sborníku, vzhledem k tomu, že je vydáván na akademické půdě Masarykovy univerzity, dával prioritu vědeckému výzkumu, nikoliv však s koňskými klapkami na očích, a to již proto, že sborník má být setkáním vědy a umění. To zhusta vyvolává rozporuplné pocity a apriorní představy o zásnubách mezi racionálním a iracionálním tvůrčím postupem, o riziku hybridizace. Opusťme vyjeté koleje skrupulí primitivní dialektiky, smiřme nesmiřitelné a bez obav se vydejme do pralesních houštin tisíciletého chaosu, vždyť badatel by měl mít mentalitu objevitele

a snad trochu i dobrodruha, a konečně přece již dávno víme, že to, co nazýváme uspořádaností a řádem je jen námi poznanou, pochopenou a uchopenou nepatrnou výsečí celku. Možná i mýtinou, kterou jsme proměnili zprvu v nádhernou geometrickou zahradu, pak však pleli tak zarputile a důkladně – a zapomněli zalévat živou vodou, že se proměnila v bědnou poušť…

Božské bylo vytěsněno, ale zdaleka není mrtvo. Ostatně kdesi na okraji jednoho obrazce, kde je zobrazen spící praotec Jesse s genealogickým stromem rodokmenu Syna Božího vyrůstajícím z jeho beder, čteme pozoruhodný anagram: Člověk je spánkem Boha. Snad i narážka na Goyovy Caprichos, kde psáno na titulním listě, zobrazujícím spícího autora obletovaného příšernými zjevy – *spánek Rozumu plodí monstra*.

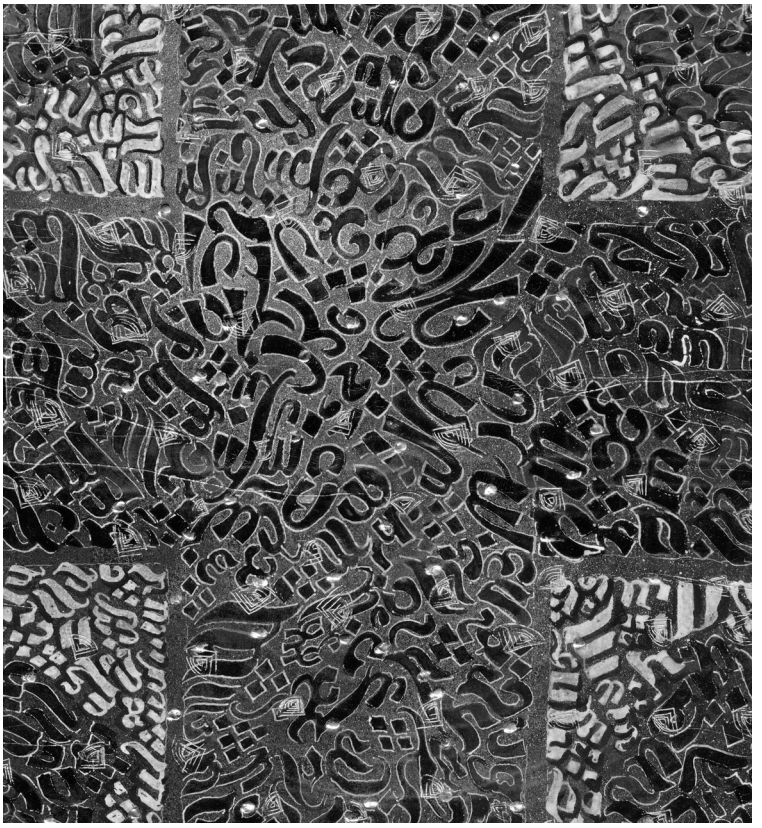
Vzhledem ke zvolené kontroverzní tématice sborníku jsme o spoluúčast požádali například i kolegy z oboru religionistiky a další badatele a myslitele ze zahraničních vysokých škol i z okruhů mimouniverzitních. Jsme rádi, že vedle příspěvků, například kolegů z Velké Británie, které kritice mohou připadat materialistické či marxistické, máme ve sborníku i články autorů výrazně esoterické orientace a posléze i příspěvky těch, kteří tvoří v mimoslovní sféře – výtvarných umělců. Některé texty k tématu zdánlivě málo promlouvají, jiné jakoby termínem spiritualita až plýtvaly. Přesto však většina z nich přináší relevantní informace ať již o viditelném, tak i o neviditelném a nepostižitelném zázemí tohoto duchovního fenoménu v různých oblastech třebas i vzdálených. Sázíme na názorovou pluralitu, nebojíme se tématické nevyhraněnosti a dáváme tak přednost otevřenosti myšlení, snaze navzájem si porozumět i za cenu kompromisů. Mnohé chybí, leccos mohlo být vynecháno – to je podnět pro další diskuzi.

Sborník je však i ve znamení setkávání verbálního a nonverbálního projevu, proto nedílnou a nikoliv druhotnou součástí je jeho obrazová část zahrnující reprodukce různých artefaktů.

Jiří Havlíček, 2006

ÚVODNÍ KŘEST…

Jiří Havlíček



Jiří Havlíček, kombinovaná technika



Hana Babyrádová, fotodokumentace z akce

PŮVOD A PŘÍTOMNOST FENOMÉNU SPIRITUALITY

Hana Babyrádová

Vzdálené obzory viděného otvírají bezednou a beztvarou hlubinu, z níž může vyvstat mnoho jazyků smyslu, mnoho různých světů, a obrysy těchto neznámých a nemyslitelných světů se už chvějí v jejím oparu. Pás dálky, ovíjející svět neproblematických hranic a navyklého smyslu věcí, vyjevuje, že náš svět není ničím jiným víc, než jen jedním z mnoha rozvěcujících se a zase zhasínajících světů, že krystaly věcí by se mohly utvořit jinak – a že by snad mohly vzniknout jiné útvary než věci –, že svět navyklého smyslu je jen nepatrným ostrovem blízkého, obklopeným horizontem lhostejné, ironické, chladné a skvělé dálky, která žije také v nitru věcí, rozsvěcuje jejich smysl, a současně jej rozleptává a stravuje. Jakoby nám pohled umožňoval, abychom se v dálce setkali s praoceánem, z něhož se rodí světy, pevniny věcí, a jenž hrozí, že je zase zaplaví. Vidění ukazuje, že tento praoceán nikdy nevyschl, jen se stáhl k okraji našeho prostoru, ale současně také pracuje v nitru blízkých věcí, tiše v nich zvučí a rozpouští jejich obrysy zevnitř. Proces proměn věcí stále trvá: jeho součástí je vyvstávání světů i jejich rozpad a klesání do beztvarého.
- Michal Ajvaz

Lidé se pravděpodobně nedovedou spokojit s imaginární představou neprůhlednosti záhadné nekonečné řady vzniků a zániků tajemných světů a kladou si nejrůznější otázky o příčinách a původu vzniku těchto světů a o povaze *stvořitele* našeho konkrétního lidského světa a smyslu jeho řádu. Ptají se po hybných silách dynamiky tohoto řádu. Víra v *božský princip* zakládající náš lidský svět a všechny její projevy jsou nazývány *spiritualitou*. Zmíněná víra v božský princip nemusí být nutně spojována s ortodoxním vyznáváním nějakého náboženského kultu, zejména v současné době může mít nejrůznější podoby. Nejčastěji je označována jako víra v osobního boha, nebo jako praxe *individuální religiozity*.
Mnohé konkrétní způsoby praxe takové *individuální religiozity* se nám nezjevují nijak programově, o podstatné části těchto osobních způsobů *religiózní praxe* se nepřímo dozvídáme právě z umění jako například z poezie, beletrie nebo je můžeme spíše vytušit z hudebních kompozic či zahlédnout ve výtvarných dílech. Umění 20. století se vyznačuje spíše spiritualitou latentní, která není demonstrována v dílech obrazy alegorickými, ale spíše tichou symbolikou, k jejímuž *čtení* je třeba spíše intuice než intelektu.
Podíváme-li se na spiritualitu z pohledu encyklopedického výkladu, zjistíme, že ve slovnících jsou obvykle uváděny tři základní druhy spirituality – první pojetí spirituality je platónské či novoplatónské – jde o pojetí hlásající opozitum *ducha* a *těla*. Duchovní život podle tohoto pojetí znamená oddělení spirituálního od praktického. Druhé pojetí je spíše psychologické, kdy duch je chápán jako komplementární pojem k hmotě (zde je spojováno duchovní s duševním). Toto druhé pojetí má řecký původ a je důležitým východiskem pro zkoumání spirituality v současnosti. Třetí pojetí je pak křesťanské, kdy navázání kontaktu s duchovnem je ztotožňováno se splynutím s třetí božskou osobou – Duchem svatým (Duch působí v člověku).
Spiritualita nebývá ovšem v praxi vymezována pouze v těchto výše zmíněných intencích, je často také ztotožňována se zbožností, religiozitou, niterností, svatostí, náboženským citem, vnitřním

duchovním životem, mystickou zkušeností, usebraností, sjednocením se s Bohem atd.
Humanitní vědy vymezují pojem spirituality, zejména v dnešní době, nejednoznačně. Pokud zvolíme určitý význam tohoto pojmu a směřujeme zkoumání spirituality v jeho intencích, nalezneme i v tomto jediném směru bohatou škálu možností interpretace *spirituálního*, jehož případné definice nebo spíše pokusy o definování mají otevřený konec.
Samotné užívání pojmu spiritualita se objevuje systematicky teprve v 16. století ve Španělsku. Běžně se užívá označení spiritualita ale daleko později – a to na přelomu 19. a 20. století, kdy je spirituálno spojováno výhradně s teologickou reflexí duchovního života.
Definice spirituality z hlediska křesťanství praví jednoznačně, že *spiritualita je životní syntéza Kristova tajemství vytvořená pod vlivem Ducha svatého tak, že uspořádává jeho jednotlivé prvky kolem konkrétního stavebního principu, jiné pak charakterizuje jako celkový projev (De Fiores a Tullo Goffi, 1999, s. 906).* Ve skutečném životě pak *životní syntéza Kristova tajemství* znamená realizaci víry v Boha v propojení životních hodnot jako jsou kontemplace, apoštolát, motlitba, inkarnacionismus. Odlišná pojetí spirituality pak představuje *praktická hereze*.
V křesťanské praxi se pak objevují různá pojetí spirituality, která se od sebe navzájem liší podle povahy společenství praktikujících specifické druhy křesťanské religiozity.
Spiritualita současnosti je velmi různorodá. Smyslem této rozsáhlé monografie není vyčerpat veškeré charakteristiky projevů spirituality v dobách minulých a systematicky analyzovat projevy současné spirituality. Záměrem editorů bylo spíše naznačit cesty k duchovnímu vnímání a prožívání duchovních obsahů každodenní životní praxe a umění a zamyslet se i na problémem, proč se dnešní doba jeví snad pouze zdánlivě jako doba od duchovních obsahů oproštěná. Tento náš pokus považujeme za užitečný zvláště ve vztahu k umělecké výchově a k výchově vůbec (iniciátoři publikace působí jako docenti či doktorandi na katedře výtvarné výchovy PdF Masarykovy univerzity v Brně).
Vzhledem ke zkoumání fenoménu spirituality si klademe otázku, zda je třeba hledat nadále duchovno ve spojení s náboženstvím. Naše doba je poznamenaná dokonce úvahami o zániku náboženství. Jaká náboženství však zanikají? Nelze tvrdit, že by náboženství zanikala, spíše je pro tuto dobu charakteristické, že lidé se odklánějí každodenní ortodoxní praxe určitých vymezených náboženských kultů, protože je tyto kulty svazují a vzhledem k rozporuplném rolím církve v dějinách lidstva považují náboženské nauky za učení rozcházející se s praxí skutečně cítěného duchovního života. Nově vznikají nejrůznější duchovní hnutí. Spiritualita bývá často nahrazována *mystikou*, oživením magie, astrologií, okultismem, východní meditací, pospolitými náboženstvími a individuální citlivostí pro transcendenci. Fenomén spirituality byl zejména od počátku 20. století zkoumán v humanitních vědách z nových úhlů pohledu a v posledních desetiletích se mu věnovaly dokonce i některé osobnosti z přírodních věd. Jednou z objevných studií vztahu živé hmoty a ducha, studií, jež byla vydána už v roce 1912 je kniha Henriho Bergsona *Duchovní energie*. Zkoumá mimo jiné především vztah mozkové činnosti k duševním aktivitám: *Vztah mozku k myšlení*

PŮVOD A PŘÍTOMNOST FENOMÉNU SPIRITUALITY

Hana Babyrádová

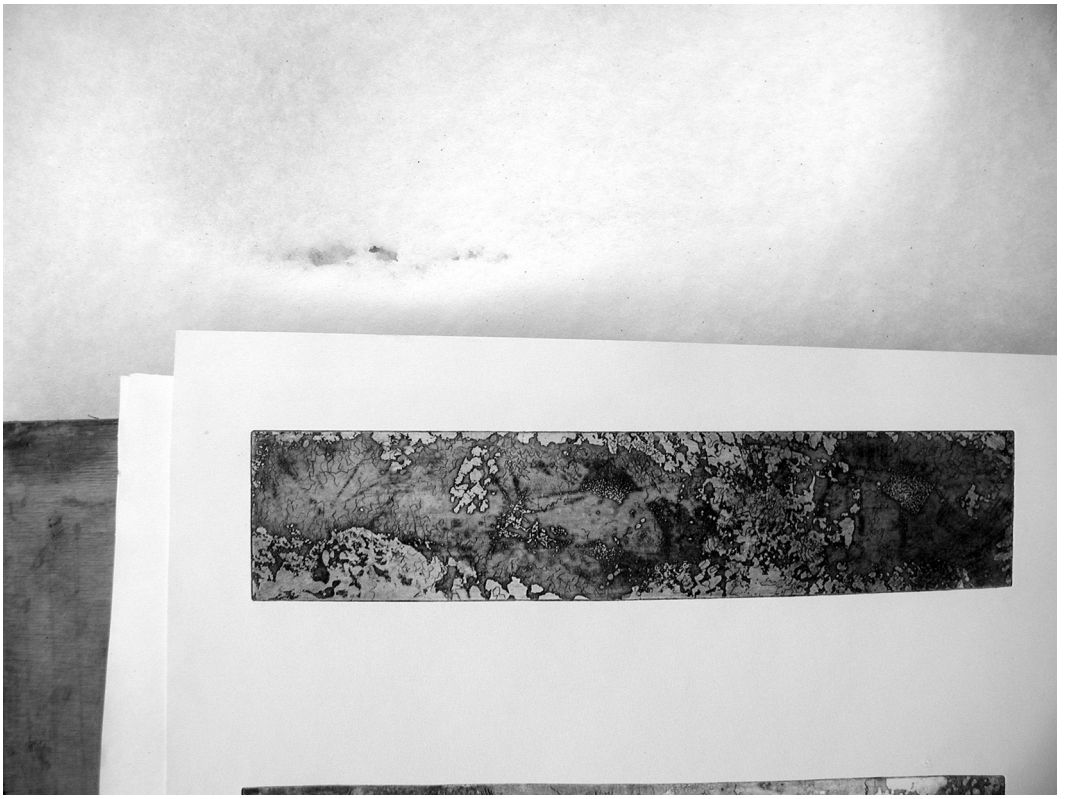
je složitý a subtilní. Pokud byste po mně žádali jednoduchou formulaci, která tento vztah vysvětluje nutně pouze v krutých obrysech, pak bych řekl, že mozek je orgánem pantomimy a ničeho dalšího. Jeho role spočívá v imitaci duševních situací, jimž se má duch přizpůsobovat. Mozková činnost se má k duševní činnosti jako pohyby dirigentovy taktovky k symfonii. Symfonie ve všech směrech přesahuje pohyby, které udávají rytmus, stejně jako duševní život překračuje život mozkový (Bergson, 2002, s. 67).

To, co současného člověka zajímá v souvislosti s praxí jeho duchovního života, je patrně otázka vztahu spirituality a kultury. Chápeme-li kulturu jako určitou množinu složenou z podmnožin jako je poznání, víra, umění, morálka a zákony, pak také můžeme předpokládat, že duchovní obsahy se budou nacházet vždy ve specifické formě v té či oné kulturní sféře a že se budou v celém komplexu kulturního dění navzájem prolínat a doplňovat. Také vzdělávání a výchovu, které akceptují kulturu jako celek, je tedy nutno naplňovat duchovním poselstvím, protože nerespektování duchovního obsahu by mělo za následek jednostranný pragmatismus, který by zpětně oslaboval samotnou existenci kultury. Kultura by totiž měla být žitá a nikoliv pouze reflektovaná v intelektuálně koncipovaných komentářích. Průnik spirituality do kultury ale i naopak kultury do spirituality je možno nazvat *inkulturací spirituality*. V souvislosti s praktikováním spirituálních obsahů kultury vyvstává také otázka prostupnosti víry a kultury. Zatímco víra bývá spojována s praxí svátečního, je kultura předmětem každodenní praxe.

Zosobňování spirituality je důsledkem symbolického myšlení člověka. Lidé odpradávna hledali konkrétní symboly spirituální kosmologické zkušenosti. Dnes by bylo pošetilé tvrdit, že profánní a sakrální stojí v protikladu. Snad by se v této souvislosti dalo hovořit i o *světské spiritualitě*, představující určité mody prožívání, uctívání i tvoření duchovních obsahů jaksi přímo skrze život sám. Naskýtá se tedy otázka existence světské spirituality v dnešním poněkud chaotickém světě. Ať už je povaha této existence jakákoliv, autoři textů uvedených v tomto sborníku se nezávisle na sobě (tedy nesystematicky, ale skrytě přece jen jaksi spřízněně) vyslovili k tématu spirituality jednak z pozice svých oborů a jednak z pozice obecného, vnitřně prožívaného lidství, v němž je odedávna fenomén posvátna hluboce zakotven.

Hana Babyrádová, listopad 2006

Prameny
Ajvaz, M: Světelný prales. Oikoymenh. Praha 2003.
Sterano de Fiores–Tullo Goffi: Slovník spirituality. Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 1999.
Bergson, H.: Duchovní energie. Vyšehrad. 2002.



Hana Babyrádová, lept

PŮVOD A PŘÍTOMNOST FENOMÉNU SPIRITUALITY

Hana Babyrádová



Hana Babyrádová, lept

I Spiritualita z pohledu společenských a humanitních věd



Hana Babyrádová, kresba

TIBETSKÁ NÁBOŽENSKÁ ZOBRAZENÍ A JEJICH RELIGIONISTICKÁ REFLEXE: TEXT – OBRAZ – RITUÁL

Luboš Bělka

Tento text vznikl s podporou Grantové agentury České republiky, projekt Obraz a text v buddhismu: Tibetská a mongolská ikonografie, *č. 401/05/2744 (2005–2007). Poděkování patří taktéž Náprstkovu muzeu asijských, afrických a amerických kultur v Praze, které poskytlo svolení k publikaci dvou thanegk Pekingského Santalového Buddhy.*

Jedním z nejdůležitějších rituálů
prováděných v souvislosti se zobrazeními
je konsekrační obřad rabnä,
během kterého se obraz či socha oživuje a stává se tím,
co předtím jen představuje.

Tento text se zamýšlí jak nad tím, co vlastně tibetské náboženské artefakty znamenají, co představují, jakou roli v tibetském buddhismu hrají, tak také nad tím, jak obtížně se všechny tyto záležitosti akademicky studují. Pojednává o tom, jak nesamozřejmý a nejednoduchý je přístup religionistický, tj. přístup vědecký.
Na začátek však bude vhodné zmínit rozmanité přístupy k tomu, co někdy nazývá *tibetské náboženské umění* nebo dokonce *lamaistické umění* a poté se zaměřit na specifika akademického, v našem případě religionistického přístupu. Pro lepší názornost a čtenářskou přitažlivost je celý tento záměr předveden na zcela konkrétním případě jednoho významného buddhistického zobrazení, svým způsobem archetypálního portrétu Buddhy Šákjamuniho, totiž Udajanova zobrazení, neboli Santalového Buddhy, konkrétně Pekingského Santalového Buddhy, v sibiřském buddhistickém Burjatsku známého jako Zandan Žú.
Nejprve tedy pár poznámek o možných přístupech k buddhistickým zobrazením: K tibetské *thangce* (malovanému či tištěnému obrazu na plátně či kůži, tedy svinovacímu obrazu božstev a postav panteonu), soše, *ccha-ccha* (pálené či nepálené hliněné předměty zachycující božstva, postavy panteonu, ale také například sakrální stavby, jako je třeba *stúpa*), vlastně ke každému předmětu ikonografického studia, čili artefaktu s náboženským významem, lze přistupovat bezpočtem způsobů a pro ilustraci je možné zmínit několik:
Přístup *vyhledat a zničit* se dá vyjádřit heslem *vyhledat a zničit tu feudální veteš, která sloužila k ohlupování lidu opiem lamaismu*. Tak to je například přístup ruských, burjatských a mongolských bolševiků (sami se v sovětském Rusku nazývali *militantní ateisté*, neboli *Vojinstvujuščije bezbožniki*) ve třicátých letech minulého století; stejně se chovali čínští a tibetští příslušníci Rudých gardistů během tzv. Kulturní revoluce v letech 1966–1976. Hlavním smyslem jejich činnosti bylo, že poté, co přišli do klášterů, chrámů atp., vykonali zde dílo zkázy. A platilo, že co se nezničí rovnou, se může buď oficiálně, či pod rukou načerno prodat do zahraničí. Další variantou, jak naložit s tímto zbytkem, je předat ho do příslušných muzeí vědeckého ateismu, kde bude sloužit k odbornému studiu s cílem prokázat škodlivost, zpátečnictví a vůbec historickou překonanost všech forem náboženství, buddhismus nevyjímaje. Dlužno podotknout, že obě poslední zmíněné varianty představují daleko lepší řešení než první zmíněná (*materiál* se díky výprodeji do ciziny či deponování v muzeích alespoň částečně neztratí a je k dispozici následujícím generacím).
Určitým způsobem podobným, nikoliv však tak zhoubným, je přístup *vyhledat a prodat*, tedy přístup obchodníka, vyjádřitelný ve zkratce jako *vyhledat, propašovat na Západ a prodat*. Často se jednalo, a vlastně dodnes jedná, o sprosté krádeže, nikoliv nepodobné přístupu prvnímu *vyhledej a znič*; nicméně věc má i odvrácenou tvář a záležitost

má ambivalentní povahu – západní export asijských náboženských artefaktů (řekněme *ikonografického materiálu*) občas představoval záchranu *sui generis*. Například to, co se z kambodžského Angkor Vatu v sedmdesátých letech minulého století *zachránilo* legálním či nelegálním odvozem na Západ, už Pol Pot a jeho Rudí Khmerové nemohli zničit.
Dalším možným přístupem je *v posvátné úctě padnout na kolena*, který by se opět ve zkratce dal vyjádřit jako: *padnout na kolena a penězi a jinými obětinami si uctít burchana* (burjatský termín pro Buddhu či božstvo buddhistického panteonu). Tak to je typický postoj prostých vesničanů, laiků, přicházejících do klášterů, chrámů atp., aby zde vykonali náboženské úkony. Taktéž je vhodné finančně a materiálně podporovat tvůrce náboženských zobrazení, občas nějaké koupit a umístit ho buď v chrámu, nebo na domácím oltáři. Díky tomuto přístupu se nejenom uchovalo mnoho kulturních a náboženských památek v Tibetu, Mongolsku a Burjatsku, ale taktéž se po oněch hrůzných dobách přístupu prvního (*vyhledat a zničit*) zahájila obnova náboženského života včetně vytváření obrazů a soch. Prostí věřící často navzdory hrozbám uvěznění, vyhnanství či ještě horších trestů buddhistické artefakty schovávali a poté, co ateistický režim padl, je zase navraceli do chrámů, klášterů, na poutní místa atp.
Dalším způsobem, jak se lze postavit k buddhistickým náboženským artefaktům, je primární vědecký přístup, nazvaný řekněme *zařadit do depozitáře*, vyjádřitelný opět ve zkratce: *popsat, katalogizovat, zařadit do depozitáře muzea a jednou za čas udělat například tématickou expozici tibetského buddhistického výtvarného umění, vydat k tomu i patřičný katalog*. Jedná se tedy o přístup umělecko-historický, muzeologický, začasto vědecký a předcházející přístupu poslednímu, totiž: přístupu *zařadit do kontextu religionistického*, neboli popsat, zařadit do kontextu náboženského, historického, komparovat atp., zkrátka využití metody religionistické, nikoliv vyznavačské, bojovně ateistické, obchodnické či čistě kunsthistorické.
Religionistická reflexe náboženských artefaktů vychází z několika prvků, se kterými může – a má-li příslušný badatel ambici skutečně vědeckou, pak i musí *pracovat*:

1. *Texty* – primární náboženské, tj., sádhany, legendy, mýty, ikonografické manuály, ale také třeba i cestopisy atp. Texty je tudíž možné (a vhodné) dělit na primární (*prameny*) a sekundární. Mezi podstatné pramenné texty patří rozmanité panteony, které zpravidla kombinují text a ilustraci.

2. *Obrazy* – zobrazení, která buď nějakým způsobem vycházející z textů, ať již zapsaných či nepsaných, či z literatury bezprostředně nevycházející (např. výplody lidové představivosti atp. I tato zobrazení konec konců vycházejí z textů, ale ty se dají dohledat zpravidla velmi obtížně; důležité však je si uvědomit, že obojí představuje stejně relevantní materiál).

3. *Rituály* – praktické úkony vykonávané zpravidla v sakrálním prostředí zpravidla náboženskými profesionály, méně častěji pak laiky a mimo sakrální prostory. Rituály probíhají na základě předem stanoveného a tradičního pořádku – *liturgie* – a mají úzkou vazbu

TIBETSKÁ NÁBOŽENSKÁ ZOBRAZENÍ A JEJICH RELIGIONISTICKÁ REFLEXE: TEXT – OBRAZ – RITUÁL

Luboš Bělka

na náboženské kalendářní svátky, slavnostní obřady atp. Jedním z nejdůležitějších rituálů prováděných v souvislosti se zobrazeními (thangky, sochy atp.) je konsekrační obřad rabnä (tib., */rab gnas/*), během kterého se obraz či socha *oživuje* a stává se tím, co předtím jen představuje.[1]

Jak již bylo řečeno, rozmanitá zobrazení a texty z oblasti tibetského buddhismu bývají předmětem akademického zájmu historiků umění, uměnovědců, tibetologů a religionistů. Díky tomu existuje velké množství konkrétních studií zabývajících se vztahem mezi textem a obrazem; rozmanité studie nahlížejí tento vztah z různých úhlů zmíněných disciplín. Pokusíme-li se však najít nějakou obecnější typizaci reflektující specifickou roli jednotlivých textů i obrazů uvnitř dané náboženské tradice i jejich vzájemný vztah, zjistíme, že takové studie nejsou dosud publikovány. Dosud nebylo vytvořeno takové obecnější porozumění, které chápe text, obraz i rituál jako jisté body pomyslného trojúhelníku, systému, ve kterém se odráží minulá i současná, zaniklá i živá náboženská tradice tibetského buddhismu.

Výtvarné předměty náboženské povahy, někdy nazývané *náboženské umění* lze jen stěží posuzovat odděleně od jejich významů a to jak pro věřící laiky, tak i náboženské specialisty, profesionály. Tato teze ve zvýšené míře platí pro umění tibetského buddhismu, někdy nesprávně a dnes již zastarale nazývaného *lamaismus*,[2] kde uctívání náboženských zobrazení a textů bývá často jen rozšířením jejich primárnější funkce coby pomůcky pro určitou specifickou nauku. Výtvarná zobrazení božstev slouží jako meditační pomůcky usnadňující zapamatování detailů obrazu daného božstva atp. Tato zobrazení pak často nacházejí využití přímo během náboženských obřadů. K porozumění této zásadní funkci zobrazení v rámci tibetského buddhismu lze užít bohaté, leč obtížné primární textové materiály dotýkající se dané nauky. Ale i tyto textové materiály však zůstávají v očích tibetských buddhistů pouhou pomůckou. Nauka nachází své uplatnění v *konání*, tedy zejména meditaci či meditacemi prostoupeném rituálu. To je vlastním jádrem náboženského úsilí vyznavačů tibetského buddhismu. Zobrazení i text jsou tedy prostředky napomáhajícími aktualizaci dané nauky z různých stran. Zároveň se však v nich odráží ona potence dovést danou nauku k završení a to je i jedním z důvodů uctívání textů a zobrazení.

Jedním z nejdůležitějších *literárních žánrů* vztahujících se k buddhistickým zobrazením jsou *sádhany* (skrt., tib. *grub thabs*, doslova *způsob provedení*, odvozeno ze sanskrtského *sádh* – dosáhnout cíle). Sádhana je rituální text zachycující jak *vizuální* podobu rozmanitých božstev a postav buddhistického panteonu, tak i meditační návod související s těmito božstvy:

Tantrická sádhana je text určený pro meditační techniku vizualizace, jehož uskutečněním se buddhisté pokoušejí ztotožnit buď s Buddhou Šákjamunim nebo s jinými buddhy, bódhisattvy či ostatními probuzenými božstvy tantrického buddhistického panteonu.[3]

Sádhana jako text představuje tedy pouze základní prvek náboženské praxe vyvolávání si představ božstev, vizualizace v tibetském buddhismu.[4] Pro praktické využití sádhany, její uskutečnění, je nutné *zasvěcení* a adept musí obdržet souhlas od svého mistra-učitele, k tomu, aby mohl text číst a provádět ho, *pracovat* s ním, tedy aby

1/ Viz např. Bentor, Y.: Consecration of Images and Stupas in Indo-Tibetan Tantric Buddhism. Leiden–New York–Köln, E. J. Brill, 1996.

2/ Na vznik tohoto pojmu a termínu upozorňuje například tibetský autor Loden Š. Dagyab: *Někteří autoři knih o Tibetu, bez toho, že by do hloubky studovali náboženské zvyklosti Tibeťanů, pozorovali obřady a slavnosti – jež jsou v očích cizinců tak zvláštní a barvité – a pak na základě povrchního dojmu prohlásili, že buddhismus praktikovaný Tibeťany je něčím zcela jiným než buddhismus v Indii a dokonce k tomuto účelu vytvořili zvláštní pojmenování: lamaismus.* Dagyab, L. S.: Tibetan Religious Art. Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1977, Vol. I., s. 35.

3/ Gyatso, J.: An Avalokitesvara Sadhana, in: Lopez, Donald S., Jr., (ed.), Religions of Tibet in Practice. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1997, s. 266.

mohl podle rituálních textů a návodů meditovat a vizualizovat si božstvo. Teprve po absolvování tohoto rituálu přechodu (skrt. *abhišéka*, tib. wang */dbang/*), po *obdržení zmocnění* dostává adept také slabičnou mantru spojenou s jeho osobním božstvem, jidamem.
Lze říci, že sádhana se provádí, nikoliv jenom čte: pouhá četba sádhan je výsadou akademických buddhologů, buddhisté k těmto textům přistupují jinak. Takový postoj, řekněme vyznavačský, ne-akademický, vyjadřuje například následující myšlenka Roberta Beera:
Početný panteon buddhistických božstev a jejich symbolických atributů je čistě vizuálním vyjádřením hínajány, mahájány a vadžrajány. Skutečně jim lze porozumět pouze skrze pochopení těchto učení, což vyžaduje dlouhodobé praktikování, učení a zdokonalování. Domněnka, že je lze pochopit z historických, psychologických nebo srovnávacích výkladů, je zcela nepřípustná. Buddhismus je živoucí učení, jehož kořeny sahají dva a půl tisíce let do historie, a jemuž tisíce proslulých učenců, filozofů a věřících zasvětily celé životy a existenci.[5]
S tímto názorem lze polemizovat: akademické studium rozmanitých náboženství (religionistika) nepředpokládá *vnitřní zapojenost* badatele do předmětu zkoumání, jinými slovy pro vědecké uchopení a vědecké porozumění buddhismu není nutné být buddhistou, stejně jako například k akademickému uchopení satanismu není nutné (a snad ani záhodné) být aktivním vyznavačem tohoto svébytného nového náboženského hnutí.
Vlastní uskutečnění sádhany sestává ze tří částí, fází. *Realizace* sádhany, její provedení, uskutečnění je rituální akt a představuje tak třetí bod již zmíněného pomyslného trojúhelníku *text – obraz – rituál*. První fáze uskutečnění sádhany je fáze přípravná, druhá pak prováděcí a poslední je závěrečná. Základem první fáze je přijetí útočiště (tib. kjabdo */skjabs ´gro/*), což představuje rituální akt utíkání se ke třem klenotům buddhismu: k Buddhovi, společenství mnichů, mnišek, laiků a laiček (skrt. *sangha*, tib. gendün */dge ´dun/*) a učení (skrt. dharma, tib. čhö */čhos/*). Výsledkem první fáze je vyvinutí *mysli k probuzení* nebo *probuzené mysli* (skrt. *bódhičitta*, tib. čhangčhubkji sem */bjang čhub kji sems/*), tedy rozhodnutí dosáhnout probuzení, cíle náboženského usilování buddhistů. Druhá fáze sestává ze dvou kroků, totiž vytváření a ničení, či budování na bourání. Poslední, třetí fáze je tvořená z rozmanitých formulací požehnání, proseb, přání, průpovědí atp.
Nyní, po alespoň částečném objasnění některých základních termínů a pojmů, se lze podívat na příklad práce religionisty, podívat se na to, jak taková religionistická reflexe artefaktů či ikonografického materiálu tibetského buddhismu vlastně vypadá. Tento přístup lze například vyjádřit následující čtyřmi kroky:

1. *Popis* obrázku, tj. primární deskripce omezující se pouze na to, co je vidět, bez interpretace a kontextu.
2. *Komparace*, tj. využití dalších obrázků, zařazení do kontextu tibetských buddhistických panteonů, sledování a studium proměn zobrazení v času a prostoru.
3. Přiřazení k textu či textům; *literární kontext*, zde zpravidla přicházejí první zpochybnění a problematizace, zapříčiněná rozmanitými texty. Konkrétně se může jednat o dva typy textů (a tudíž i dva typy problematizace interpretace zobrazení).

4/ Jako zajímavý příklad použití sádhany, včetně jejího překladu a komentáře viz Berounský, D.: Tibetská sádhana tantrického božstva Vadžrabhairavy, Studia Orientalia Slovaca 2006, 5/1, v tisku; viz též Beyer, S.: The Cult of Tara: Magic and Ritual in Tibet. Berkeley, University of California Press, 1978.

5/ Beer, R.: Symboly tibetského buddhismu. Praha, BB/art s.r.o., 2005, s. 19.

3.1. Reinterpretace obrázku vzhledem k mytologickému kontextu (tj. další zpochybňování a problematizace vzhledem k rozmanitým textům).
3.2. Reinterpretace obrázku vzhledem k historickému kontextu (tj. další zpochybňování a problematizace vzhledem k historickým záznamům).
4. Spojení popisu, komparace, interpretací a vytvoření vlastní religionistické reflexe zkoumaného zobrazení, závěr práce.
Uvedené fáze, či kroky jsou spíše idealizovaným typem než skutečností, tj. ne vždy probíhají tak jasně a odděleně a ne vždy v pořadí jak jsou uvedené. Jedná se tedy spíše o ideál než o skutečnost, či na praxi zaměřený algoritmus. Navíc vycházejí z jedné konkrétní badatelské situace, kdy k dispozici je pouze *výtvarný materiál, dvourozměrné artefakty*, tj. sbírka tibetských, mongolských a burjatských a thanegk a miniatur z Náprstkova muzea asijských, afrických a amerických kultur v Praze. Chybí bohužel další kontext, tj. okolnosti získání či bližší určení thanegk. Pokud má badatel bezprostředně k dispozici vedle zobrazení i příslušné texty, jako tomu bylo například u zpracování jednoho konkrétního buddhistického panteonu u Martina Willsona a Martina Brauena,[6] je situace daleko výhodnější a příznivější. Následná konkretizace, či lépe řečeno *exemplifikace* uvedeného pracovního postupu religionisty zabývajícího se tibetskými buddhistickými zobrazeními (náboženskými artefakty, ikonografickým materiálem...) vychází ze zobrazení Buddhy, nazývaného *Udajanovo zobrazení*, což představuje původní, zda legendární či skutečné se dnes už asi nedá zjistit, zobrazení, tj. sochu Santalového Buddhy. Zbývá ještě dodat, že *Pekingský Santalový Buddha* je konkrétní dřevěná socha Buddhy Šákjamuniho Udajanova typu, umístěná v různých pekingských chrámech, jejíž historie je datovaná do roku 1900, kdy socha během potlačení Boxerského povstání zmizela, či shořela. Žádná fotografie této sochy není k dispozici, existuje však množství jejích malovaných, kreslených a tištěných podob. Podle současných a nedávných burjatských legend se sochu podařilo zachránit, následně převézt do Burjatska, kde se nyní nachází v Egitském klášteře Jeravinského ajmaku Republiky Burjatsko v Ruské Federaci. Této soše se tam říká Zandan Žú (odvozeno z tib. Cendän Džowo /*can dan džo bo*/).
Ad 1. *Popis obrázku*: Již první popis obrazu vyžaduje znalosti z normativní ikonografie, obeznámenost se strukturou tibetského buddhistického panteonu a symboliky, což představuje například schopnost určit, o jakou postavu se na zkoumaném zobrazení jedná. Někdy má badatel tento úkol ulehčen, neboť na některých zobrazeních, na líci či rubu thangky, případně na soklu sochy či sošky lze nalézt *popisky* (tj. jméno božstva či postavy panteonu) v tibetštině, mongolštině, sanskrtu aj. Někdy lze k identifikaci využít i manter, tj. zpravidla krátkých textů, vztahujících se k danému zobrazení. K identifikaci postav se používá *klíčů k určování*, nikoliv nepodobných těm, které se používají například v entomologii, botanice, ichtyologii atp.[7] K popisu obrazu je vhodné nejprve použít odbornou literaturu a zjistit, co již v minulosti bylo popsáno a která zobrazení byla publikovaná a z těchto zpráv vyjít – v případě Pekingského Santalového Buddhy se jedná především o ruskou literaturu a nejdůležitější je v tomto ohledu *Ikonografija Vadžrajany*, kde jsou

6/ Willson, M.–Brauen, M.: Deities of Tibetan Buddhism: The Zürich Paintings of the Icons Worthwhile to See. Boston, Wisdom Publication, 2000.

7/ Viz např. Těrentěv, A. A.: Opredělitěl′ buddijskich izobraženij / Buddhist Iconography Identification Guide. Sankt-Petěrburg, Nartang, 2004; viz též Bunce, F. W.: An Encyclopaedia of Buddhist Deities, Demigods, Godlings, Saints and Demons. With Special Focus on Iconographic Attributes. Volume 1, 2. New Delhi, D. K. Printworld, 1994; viz též klasická práce Getty, A.: The Gods of Northern Buddhism: Their History, Iconography and Progressive Evolution Thorough the Northern Buddhist Countries. Oxford, Clarendon Press, 1914.

celkem dvě popsaná zobrazení Santalového Buddhy, neboli Zandan Žú.[8]

Kompozici thangky tvoří ústřední stojící postava Buddhy, doprovázená jeho předními žáky Maudgaljájanou a Šáriputrou, představovanými dvěma pobočnými menšími postavami stojících mnichů. K ústřední postavě se vztahují jak obětiny umístěné na míse dole, tak i červeno-modro-zelený slunečník nad ní. Všechny tři postavy mají okolo hlavy zelenou auru, ústřední postava má navíc okolo těla modrou a zlatou mandorlu.

Santalový Buddha má pravou ruku pozdviženou zhruba na úroveň ramene či krku a drží ji od těla dlaní dopředu, prsty jsou natažené. Poloha pravé ruky není náhodná, naopak představuje charakteristický znak tohoto typu portrétu Buddhy Šákjamuniho. Nejčastěji je toto gesto interpretováno jako gesto ochrany, či nebojácnosti (skrt. *abhaja-mudra*, tib. midžigpä čhaggja */mi ´džigs pa´i phjag rgja/*); toto gesto popisuje a vysvětluje Robert Beer následujícím způsobem:

Toto gesto obvykle činí pravá ruka způsobu. Dlaň stejně jako natažené nebo mírně prohnuté prsty směřuje vzhůru (...) Abhaja-mudra odkazuje na Buddhovu ochranu všech živých bytostí před všemi strachy z koloběhu zrozování. (...) V raném buddhistickém umění se gesto ochrany běžně objevuje u Buddhových soch, které znázorňují jeho moc a ochranné požehnání. V raném křesťanském umění se lze setkat s tímto gestem u Ježíše Krista a nazývá se magna manus, velká ruka.[9]

Levá ruka je pak v gestu laskavosti (skrt. *varada-mudra*, tib. čhogčhingji čhaggja */mčhog sbjin gji phjag rgja/*):

Při gestu laskavosti nebo velkorysosti, případně gestu ‚splněných slibů' či gestu darování je dlaň obrácená od těla a směřuje dolů se všemi prsty natažnými nebo mírně pokrčenými. Symbolizuje ‚otevřenou ruku', štědrost a velkorysost jako charitu nebo splnění přání a obvykle je tato mudra činěna pravou rukou způsobu. Tato mudra je velmi obvyklá u pokojných božstev, zejména pak u těch, která jsou spojena se zklidněním a obohacením.[10]

Důležitou součástí kompozice je i soubor obětin nacházející se ve spodní části obrazu. V popředí, částečně zakrývající disk na kterém stojí Santalový Buddha, se nachází mísa (skrt. *pátraka*, tib. nö */snod/*) s pěti obětinami. Mísu s obětinami drží na thangkách zpravidla v rukou nějaká postava, v tomto případě je ovšem volně položena u Buddhových nohou. Jedná se o obětiny smyslových vněmů či prožitků: (1) obětina tvaru (skrt. *rúpa*, tib. zug */gzugs/*), představující smysl zraku a zde symbolizovaná jako zlaté kruhovité zrcadlo v červeném zdobeném rámu (skrt. *darpana*, *ádarša*, tib. melong */me long/*); (2) obětina zvuku (skrt. *šabda*, tib. da */sgra/*), představující sluchový smysl a zde symbolizovaná jako loutna (skrt. *vína*, tib. piwang */pi wang/*); (3) obětina vůně (skrt. *gandha*, tib. di */dri/*), představující smysl čichu a zde symbolizovaná jako bílá ulita naplněná bleděmodrým vonným obsahem; (4) obětina chutě (skrt. *rasa*, tib. ro */ro/*) představující smysl chutě a zde symbolizovaná jako narůžovělé ovoce se zelenými listy nahoře; (5) obětina hmatu (skrt. *sparša*, tib. regčha */reg bja/*), představující smysl hmatu a zde symbolizovaná jako červený hedvábný pruh, stuha. Není jasné, zdali tuto obětinu představuje červený pruh pod zrcadlem splývající dolů z mísy napravo a nalevo od něj, či zda se jedná o štůček stejné barvy napravo od zrcadla.

8/ Badmažapov, C. B., ed.: Ikonografija Vadžrajany. Moskva, Dizajn – Informacija – Kartografija, 2003, s. 9–12.

9/ Beer, R.: Symboly tibetského buddhismu. Praha, BB/art s.r.o., 2005, s. 231; viz též Bunce, F. W.: An Encyclopaedia of Buddhist Deities,Demigods, Godlings, Saints and Demons. With Special Focus on Iconographic Attributes. Volume 1, 2. New Delhi, D. K. Printworld, 1994, s. 1027, fig. 285.

10/ Beer, R.: Symboly tibetského buddhismu. Praha, BB/art s.r.o., 2005, s. 230–231; viz též Frédéric, L.: Buddhism. Flammarion Iconographic Guide. Paris, New York, Flammarion, 1995, s. 40–41, který dává do souvislosti tuto mudru s pradávným způsobem, jak vyjádřit neozbrojenou rukou gesto přátelství; Viz též Bunce, F. W.: An Encyclopaedia of Buddhist Deities, Demigods, Godlings, Saints and Demons. With Special Focus on Iconographic Attributes. Volume 1, 2. New Delhi, D. K. Printworld, 1994, s. 1 019, fig. 264 a fig. 265.

Celý výjev na popisovaném obrazu je zasazen do krajiny tvořené zelenými loukami a horami v pozadí, růžovými květy se zelenými listy v horní části zobrazení, jakož i modrou oblohou zcela nahoře. Obraz je červeně malovaně orámován, není nikterak adjustován a je proveden minerálními barvami na plátně; jeho velikost je: šířka 18,2 cm a výška 25,6 cm. Takto stručná, nekontextuální a nekomparativní deskripce obrázku představuje první krok, na jehož základě lze přistoupit ke kroku druhému:

Ad 2. *Komparace*: Vytvoření podrobné, přesné a komplexní deskripce zobrazení je nutné a vedle *technického* pozorování samotného předmětu je třeba taktéž pracovat s texty, které byly na dané téma publikovány, zkrátka znalost veškeré sekundární, zejména pak ikonologické a ikonografické literatury zaměřené na zkoumané zobrazení je *conditio sine qua non*. Komparativní krok tedy sestává ze srovnání zkoumaného zobrazení s dosud publikovanými a popsanými zobrazeními, ale také s ostatními obdobnými či podobnými zobrazeními, bez ohledu na to, zda byly publikovány či nikoliv. Při komparativním studiu mohou být nápomocné takové vědní disciplíny, jako jsou dějiny umění, neboť mohou přispět k určení chronologie daného zobrazení a případně i k okolnostem jeho vzniku. Nejprve k těm již publikovaným – thangka Pekingského Santalového Buddhy, kompozičně a stylově obdobná našemu zobrazení (viz Obr. 1) byla doposud publikována nejméně třikrát, nicméně pouze v případě nedávno vydané Badmažapovovy knihy lze u reprodukce thangky nalézt její dostatečně podrobný a kvalifikovaný popis. Vzhledem k tomu, že v tomto textu není prostor pro reprodukci a srovnání naší zkoumané thangky s onou ze zmíněné knihy, omezíme se na velmi stručnou komparaci dvou zobrazení pocházejících ze sbírek Náprstkova muzea v Praze (viz Obr. 1 a Obr. 2).

Ze srovnání thangky Pekingského Santalového Buddhy (Obr. 1) a cakli (Obr. 2) vyplývá, že jedno toto zobrazení je hrubé, někdo by třeba mohl říci primitivní provedení toho, co je na thangce dominantní, totiž Pekingský Santalový Buddha. To je sice pravda, ale vysvětlení oné *hrubosti* zobrazení cakli je dáno prostě tím, že se jedná o víceméně *lidový výtvor*, nikoliv práci školeného a zkušeného burjatského, mongolského či tibetského ikonopisce. Ona hrubost provedení však z hlediska funkčnosti daného zobrazení nehrála žádnou roli. Co nás opravňuje k takovému názoru? Studiem tibetských textů lze zjistit, že mezi nesprávné jednání a myšlení buddhisty v souvislosti se zobrazeními patří rozlišování mezi dobrým a špatným provedením. Například v *Uvedení v příchod k útočišti* od Ngawang Lozang Čhödena se praví:

Jestliže nebudeš říkat, že zobrazení Buddhova těla je špatné, ať již je jeho provedení dobré, nebo špatné, jestliže ho nebudeš neuctivě pokládat na nedůstojná místa, dávat ho do zástavy a špatně s ním zacházet, poznáš zemi skutečné úcty k Buddhovi.[11]

Lze předpokládat, že pro prostého věřícího, řekněme kočujícího Mongola či Burjata konce devatenáctého století, byla právě ta miniatura dostupná. Mohl si nechat zhotovit na zakázku, nebo si rovnou koupit malou thangku, cakli, oproštěnou od detailů. Pořízení takového malého obrázku bylo jistě běžnou záležitostí a věřící si ho pak umístil buď do náhrdelníkového škapulíře (tib. gau), anebo na čestné místo v domácím oltářku (tib. *rten sgam*) tak,

11/ Berounský, D.: Příchod k útočišti jako vyznání víry tibetského buddhismu, Religio 9/2, 2001, s. 174.

aby ho měl každodenně na očích. Dobře věděl, co na tom obrázku je, mniši mu sdělili, že je to Pekingský Santalový Buddha, kterému v Burjatsku říkali Zandan Žú, slyšel o něm vyprávět od poutníků, kteří se za ním vypravili až do dalekého Pekingu, odkud přivezli další zobrazení Santalového Buddhy, jako je například xylografická thangka (viz Obr. 3). Na tomto zobrazení je dokonce i text v tibetštině vysvětlující, oč se jedná. Ostatně sám mohl na vlastní oči Pekingského Santalového Buddhu spatřit v několika burjatských klášterech, kde byly jeho kopie, a od roku 1901 v Egitském klášteře.[12]

Ad 3. *Literární kontext*: Po komparaci lze přistoupit k dalšímu kroku, tj. zařazení zkoumaného zobrazení do literárního, přesněji řečeno, jak mytologického, tak i historického kontextu. Ke každému, či téměř každému figurálnímu zobrazení z tibetského buddhistického panteonu lze přiřadit, dohledat příslušný *příběh*. Vlastně je to naopak – *příběh* je primární, na počátku je příběh, legenda, báje, mýtus atp. a teprve následně vzniká jeho vizuální ztvárnění, ať už se jedná o dvoj či trojrozměrný artefakt.

Součástí jak dějin náboženství, tak i náboženských dějin jsou (také) příběhy artefaktů, které měly či mají náboženský význam. Dějiny náboženství se více zaměřují na historické události, sledují historické linie vyprávění, zatímco náboženské dějiny, či dějiny vykládané z pozic určitého náboženství sledují spíše linii mytologickou než historickou. Tuto tezi lze dobře dokumentovat na konkrétním případu dvou a půl tisíciletého putování sochy Santalového Buddhy. Konkrétní socha Zandan Žú (tedy recentní ztvárnění sochy Santalového Buddhy nacházející se od roku 1901 v Burjatsku) má z hlediska náboženských dějin dobře vystopovatelný či rekonstruovatelný původ až k Udajanově soše v Indii za Buddhova života; variant mytologického či legendárního příběhu bylo a je v Burjatsku známo více, jednotlivé rozdíly mezi nimi však nenarušují základní náboženskou interpretaci putování sochy v prostoru a času z Indie přes Peking až na jihovýchodní Sibiř. Z hlediska dějin náboženství je situace daleko složitější a stanovit přesný a doložitelný původ Zandan Žú v současnosti zřejmě nelze.

Ad 4. *Závěr*: Vedle dvou zobrazení Pekingského Santalového Buddhy (viz Obr. 1 a Obr. 2) již bylo zmíněno i zobrazení třetí (viz Obr. 3), tj. xylografická (z dřevěné matrice tištěná, tj. nemalovaná, pouze někdy dodatečně ručně kolorovaná) thangka. Představuje další typ zobrazení Pekingského Santalového Buddhy, který je vlastně ze všech nejzajímavější, neboť zahrnuje v jednom obrazu to, oč v tomto textu jde především: obsahuje totiž všechny tři složky pomyslného trojúhelníku *text – obraz – rituál* pohromadě.

Text na xylografické thangce sestává z citátu z jedné knihy od 3. čangkji chutagta Rolpä Dordžeho[13] (1717–1786), tedy text *nekanonický*, nicméně na *kanonické texty* navazující a z nich vycházející.[14] Je to vyprávění, které se zabývá vznikem prvních zobrazení Buddhy Šákjamuniho, nejprve thangky a poté i sochy, která vstoupila do dějin buddhismu pod názvem Santalový Buddha. Text nese název *Girlanda drahocenností: stručná historie Santalového Pána a pojednání o prospěchu plynoucího z určeného počtu [jeho a chrámů] obcházení* a jeho poslední inovovaná, a vzhledem k burjatské současnosti aktualizovaná verze je k dispozici v ruském překladu.[15] Mezi *nekanonické* texty zabývající se dějinami sochy Pekingského

12/ Bělka, L.: Tibetský buddhismus v Burjatsku. Brno, Masarykova universita, 2001, s. 215, obr. 57.

13/ [Rolpä, Dordže, 3. čangkja]: Can dan džo bo´i lo rgjus skor cchad phan jon mdor bsdus rin po če´i phreng ba [Girlanda drahocenností: stručná historie Santalového Pána a pojednání o prospěchu plynoucího z určeného počtu [jeho a chrámů] obcházení]. In: gsung ´bum [sebrané spisy], díl 7, Peking, n. p., n. d.

14/ Hovořit v tibetském kontextu o *kanonických* a *nekanonických* textech je obtížné, neboť neexistuje jeden systém, který by byl pro všechny tradice a školy jednotný a univerzální. Obecně k pramenným textům a legendám vztahujícím se k raným fázím vývoje zobrazení Santalového Buddhy viz např. Carter, M. L.: The Mystery of the Udayana Buddha. Napoli, Istituto Universitario Orientale, Supplemento n. 64 agli ANNALI – vol. 50, 1990, fasc. 3; Dagyab, L. S.: Tibetan Religious Art, Part I: Texts. Wiesbaden, Otto Harrassowitz 1977, s. 20–21; Soper, A. C.: Literary Evidence for Early Buddhist Art in China. Ascona, Switzerland, Artibus Asiae Publishers, 1959.

15/ Viz Sutra po imeni Dragocennaja girljanda obobščajuščaja legenda o Zandan Žuu, o pol´ze i blage ot počitanija etoj svjatyni, Legšed.

Santalového Buddhy lze zařadit i jednu významnou práci od Damčhö Gjamccho Dharmatály;[16] typickým *kanonickým* textem je pak *Vyprávění o tom, jak do čínské země přibylo santalové zobrazení [Buddhy]* a nachází se v Tandžuru (díl 85, fol. 154a–155a).[17]

Obraz, druhý vrchol onoho zmíněného trojúhelníku, představuje na xylografické thangce zobrazení sochy Pekingského Santalového Buddhy; jedná se vlastně o zachycení interiéru chrámu Santalového Buddhy v Pekingu (Čan-tchan-s´), takto to v něm vypadalo až do roku 1900, kdy v létě během Boxerského povstání celý chrámový komplex lehl popelem.[18]

Je vhodné si uvědomit, že obecně tím *obrazem* jakožto jedním z vrcholů onoho pomyslného trojúhelníku může být buď socha Santalového Buddhy představující trojrozměrný artefakt, zobrazení Buddhy Šákjamuniho, nebo jím může být zobrazení této sochy v dvourozměrném formátu na thangkách, a to buď velkých malovaných, či malých, cakli či dokonce xylografických. V tomto druhém případě se jedná buď o obraz, který zachycuje sochu v konkrétním chrámovém interiéru (viz Obr. 3), nebo obraz této sochy umístěný mimo chrámový kontext, například v plenéru (viz Obr. 1 a Obr. 2).

Za základní *rituál*, či rituály lze zřejmě považovat ty obřady a slavnosti, které probíhaly v chrámu Santalového Buddhy v Pekingu, kam tuto sochu nechal v roce 1676[19] umístit významný příznivec tibetského buddhismu čínský císař Kchang-si. Bohužel však o původním rituálu toho víme poměrně málo, respektive lze zřejmě jen s obtížemi rekonstruovat podobu, průběh a periodicitu rituálu v chrámu Pekingského Santalového Buddhy; nicméně lze studovat, dokumentovat a interpretovat soudobý rituál uctívání sochy Zandan Žú probíhající v burjatském Egitském klášteře, kde se socha po navrácení z ulan-udského (původně protináboženského) muzea v roce 1992 nachází. Otázkou ovšem je, do jaké míry se ten současný rituál podobá původnímu pekingskému: to, že mniši převzali sochu, ještě automaticky neznamená, že převzali i příslušný rituál. Pro rekonstrukci rituálu je velmi nápomocné zobrazení obětin a vůbec kompozice chrámového interiéru na xylografické thangce. Pozoruhodné je, že srovnáním několika thanegk tištěných z rozmanitých matric[20] lze zjistit, že všechny zachycují interiér shodně, rozdíly jsou minimální a jsou dány pouze technikou provedení jednotlivých thanegk.

Religionistická reflexe buddhistických zobrazení, například zde traktovaných thanegk není totéž, co umělecko-historická *hodnotící recenze* tohoto artefaktu. Tím hlavním rozdílem v přístupu je chápání zobrazení nikoliv jako *uměleckého díla*, ale jako artefaktu, který není samotnými *uživateli*, tj. buddhisty, takto posuzován, není jimi totiž chápán jako *umělecké dílo*. Religionista se soustřeďuje na to, jak se zobrazeními zacházejí věřící, studuje zobrazení v konkrétním historickém a náboženském kontextu. Přesto však fundovaně zpracovaná *recenze* může sloužit a často i slouží jako vysoce ceněný materiál, hodnotná informace, která je dobře využitelná v religionistické práci vycházející ze základní premisy, že thangka se stává thangkou teprve v určitém náboženském kontextu, do té doby je to jenom *obraz* bez příslušného textu a rituálu.

Další důležitou premisou je skutečnost, že každý textový a obrazový

TIBETSKÁ NÁBOŽENSKÁ ZOBRAZENÍ A JEJICH RELIGIONISTICKÁ REFLEXE: TEXT – OBRAZ – RITUÁL

Luboš Bělka

Buddijskij naučno-populjarnyj al´manach. Priloženije No 2, 2004, s. 3–6.

16/ Dharmatála, D. G.: Rosary of White Lotuses, Being the Clear Account of How the Precious Teaching of Buddha Appeared and Spread in the Great Hor Country. Transl. by Piotr Klafkowski, Asiatische Forschungen, vol. 95, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1987.

17/ Montlevič, V. M.: Sandalovoj Budda, Garuda 5/2, 1996, s. 59.

18/ Podrobnosti zániku chrámu viz např. Berger, P.: Empire of Emptiness: Buddhist Art and Political Authority in Quing China. Honolulu, University of Hawaii Press, 2003, s. 164; viz též Naquin, S.: Peking: Temples and City Life, 1400–1900. Berkeley, University of California Press, 2000, s. 343.

19/ Podrobnosti viz např. Favier, A.: Peking, Histoire et Description. Peking, Imprimerie des Lazaristes au Pei-Tang, 1897, s. 357–358; viz též McNair, A.: Sandalwood

materiál vznikal v konkrétním historickém, politickém a náboženském prostředí a nelze ho z něj vyabstrahovat, nelze od těchto okolností vzniku odhlížet – naopak při jeho zpracování je právě historicko-náboženský kontext podstatný.
A religionista s oběma premisami nakládá tak, že si je na jedné straně vědom zmíněných kontextů, tj. jak náboženského (pomyslný trojúhelník *text–obraz–rituál*), tak i historicko-politického a na druhé straně si uvědomuje, že čas od času od nich musí metodologicky odhlédnout. Důvod k takovému přístupu spočívá v tom, že ne vždy je k dispozici celý kontext daného zobrazení, například thangky, ne vždy jsou známy všechny okolnosti jejího vzniku.

Auspicious Image. In: Weidner, M., ed.: Latter Days of the Law: Images of Chinese Buddhism: 850-1850. Lawrence, Kansas, Spencer Museum of Art and Honolulu, University of Hawai´i Press, 1994, s. 221–225.

20/ Známé a publikované jsou: Badmažapov, C. B., ed.: Ikonografija Vadžrajany. Moskva, Dizajn – Informacija – Kartografija, 2003, s. 10–11, fig. 1; Bělka, L.: Tibetský buddhismus v Burjatsku. Brno, Masarykova universita, 2001, s. 217, fig. 58; Viz též Legšed. Buddijskij naučno-populjarnyj al´manach. Priloženije No 2, 2004.

Obrázek 1. Thangka Pekingského Santalového Buddhy, Tibet – Mongolsko, asi 19. století, minerální barvy na plátně, velikost: šířka 18,2 cm, výška 25,6 cm. (Publikováno s laskavým souhlasem Náprstkova muzea asijských, afrických a amerických kultur v Praze, č. A 16 334).



Obrázek 2. Miniatura Pekingského Santalového Buddhy, Tibet – Mongolsko, asi 19. století, minerální barvy na plátně, velikost: šířka 7 cm, výška 8 cm. (Publikováno s laskavým souhlasem Náprstkova muzea asijských, afrických a amerických kultur v Praze, č. A 17224).

TIBETSKÁ NÁBOŽENSKÁ ZOBRAZENÍ A JEJICH RELIGIONISTICKÁ REFLEXE: TEXT – OBRAZ – RITUÁL

Luboš Bělka



doc. Luboš Bělka
narozen 31. března 1958, Vimperk.
Religionista, působí na Ústavu religionistiky Filosofické fakulty Masarykovy university, A. Nováka 1, 602 00 Brno.
Zabývá se buddhismem ve Vnitřní Asii, napsal knihy *Tibetský buddhismus v Burjatsku* (2001) a *Buddhistická eschatologie: Šambhalský mýtus* (2004); publikoval v USA, Itálii, Rusku, Polsku, Francii, Slovensku, Estonsku a Velké Británii; je spolueditorem sborníku *Normativní a žité náboženství* (1999).
belka@phil.muni.cz

Obrázek 3. Xylografická thangka Pekingského Santalového Buddhy, Čína – Mongolsko, asi 19. století, černý tisk na plátně, velikost: šířka 39,4 cm, výška 60 cm. (Soukromá sbírka, Sankt-Petěrburg, Rusko, publikováno s laskavým souhlasem), poprvé publikováno v: Bělka, Luboš: Tibetský buddhismus v Burjatsku. Brno, Masarykova universita, 2001, s. 217, fig. 58.





Jiří Nečas, knižní objekt

DUŠE VĚCÍ – OBŘADY ZA VYSLOUŽILÉ PŘEDMĚTY V NÁBOŽENSTVÍCH JAPONSKA JAKO PROJEV ANIMISMU

Jakub Havlíček

Panenky jsou v Japonsku neobyčejným objektem, kterému se za určitých okolností přisuzuje duše nebo duch. Proto není možné starou nebo nechtěnou panenku jen tak vzít a vyhodit spolu s odpadky.

Každý, kdo se zajímá o bohatou japonskou kulturu, dobře ví, jak důležitou roli v ní hrají esteticky působivé umělecké předměty.[1] Japonci s nimi zacházejí s obřadnou úctou, často svázanou striktními pravidly. Zájemci o japonská bojová umění vědí, jak přísné rituální regule určují nakládání s japonskými meči. Navštívíme-li japonský čajový obřad, máme na paměti, že musíme pomalu otočit miskou s čajem, obdivujíce tak její jednoduchou krásu. Přitom se můžeme v Japonsku setkat s řadou případů, kdy se úcta prokazuje i předmětům, které nemají z našeho pohledu žádnou estetickou hodnotu, např. brýlím, jehlám nebo metličkám na čaj a možná nás překvapí, že se pro tyto předměty dokonce pořádají zvláštní náboženské obřady. A právě na takové případy se zaměří tento článek. Obřady za vysloužilé předměty, kterým se budeme věnovat, jsou živou součástí japonských náboženských tradic a analýza tohoto fenoménu přináší zajímavé poznatky o formách spirituality v moderní, na první pohled sekularizované společnosti. Obsahem této krátké studie je shrnutí a kritické zhodnocení teoreticko-metodologických východisek a závěrů odborných prací k problematice rituálního zacházení s vysloužilými věcmi v náboženstvích Japonska. Nejprve si stručně povšimneme obřadů *kujó* za neživé předměty, budeme se ale zabývat i dalšími případy, kdy se s vysloužilými neživými objekty zachází v náboženském kontextu rituálním způsobem, a dále těmi případy, kdy se předměty rituálně ničí. Naším cílem přitom bude odpovědět na otázku, zda může religionistický pohled na tento fenomén pomoci k upřesnění a rozvoji metodologických přístupů k náboženským tradicím Japonska. Přitom se zaměříme na zobecňující charakteristiky, kdy se japonské náboženské tradice označují jako *animistické* a pokusíme se ukázat, proč jsou takové generalizující přístupy k náboženstvím v Japonsku nepřesné a zavádějící. Výchozím předpokladem je, že případy obřadní likvidace neživých věcí poskytují dobrý základ ke kritickému pohledu na odborné práce, které spatřují v animismu jednu z obecných charakteristik náboženství v Japonsku. Koncepce duše (*tamašii*), ducha (*rei, reikon*) a božstva (*kami*) necháme stranou, protože výklad na toto téma by překročil rozsah studie a zavedl by nás na pole složitých náboženstvo-filosofických interpretací, které z hlediska žitého náboženství nehrají podstatnou roli.

Co určuje vztah Japonců k předmětům, k neživým věcem? Je jejich vztah k věcem skutečně podbarven animismem a přisuzují proto předmětům vlastní *duši*, jak se můžeme dočíst u některých antropologů? Odpověď můžeme hledat v interpretaci zvláštního buddhistického obřadu zvaného *kujó*, který je určen vysloužilým čajovým metličkám. Pojďme se podívat, jak obřad probíhá.

V chladném únorovém dopoledni stojí na nádvoří chrámu Taiheidži v Ósace skupina žen ve slavnostních pestrobarevných kimonech.[2]

1/ K hmotné kultuře Japonska viz např. Boháčková, L., Winkelhöferová, V.: Vějíř a meč. Kapitoly z dějin japonské kultury. Panorama, Praha 1987.

2/ V odborné terminologii se buddhistický svatostánek označuje jako *chrám* – tomu odpovídá anglický termín *temple* a japonský termín *tera* (*otera*). Svatostánek *šintó* se nazývá *svatyně*, čemuž odpovídá anglické *shrine* a japonské *džindža.*

3/ Obecný úvod do problematiky pohřebních obřadů v Japonsku podává stať Kenney, E. G., Edmund T.: Mortuary Rites in Japan. Editors' Introduction. In: Japanese Journal of Religious Studies, 2000, 27/3–4, s. 163–178.

4/ Popisovaná ceremonie *časen kujó* se konala 8. února 2004 v buddhistickém chrámu Taiheidži ve čtvrti Tennódži v Ósace. Stejného dne zde proběhly také ceremonie *hari kujó* pro jehly a *fude kujó* pro štětce.

5/ Informace vycházejí z neformálních rozhovorů, které autor článku vedl s několika účastníky popsaného *časen kujó.*

Čekají na začátek ceremonie *časen kujó*, buddhistického obřadu za vysloužilé bambusové metličky, užívané při tradičním čajovém obřadu. Chrámová hala je zcela zaplněna lidmi, většinou ženami středního věku, sedícími na rohožích *tatami* kolem oltáře. Přichází skupina kněží a starší muž v tmavém oděvu, který před oltářem provede čajový obřad. Připravený čaj v misce předá kněžím, kteří jej položí na oltář a obětují buddhistickému božstvu chrámu Taiheidži, bódhisattvovi Kokúzó. Za pomalé, rytmické recitace kněží koluje mezi lidmi malá krabička, naplněná žhavými uhlíky a kadidlem. Lidé si krabičku obřadně předávají, každý usype na uhlíky trochu kadidla a sepne ruce v gestu modlitby. Taková oběť vonné substance, zvaná *šókó*, je typickou součástí pohřebních obřadů japonského buddhismu.[3] Poté se účastníci ceremonie odeberou na chrámové nádvoří. Před kamennou stélou, která nese nápis *časenzuka, mohyla/památník (pro) čajové metličky*, je na stolku připraven podnos se starými metličkami. Na stolku je i svícen, kytice čerstvých květů, krabička naplněná kadidlem a žhavými uhlíky a také vonné tyčinky. U stolku je umístěna i velká kovová mísa, v níž chrámoví pomocníci rozdělají oheň. Kněží se ukloní před stélou a stolkem s metličkami a za doprovodu bubínku, činelů a zvonků započnou s recitacemi súter. Přicházejí řadoví účastníci obřadu, usypou špetku kadidla na žhavé uhlíky v krabičce na stolku, přitom mnozí z nich nesou v sepjatých rukách buddhistický růženec *džuzu*. Po modlitbě berou připravené čajové metličky, vhodí je do ohně v kovové míse před kamennou stélou, znovu skloní hlavu a sepnou ruce v modlitebním gestu. Obřad končí ve chvíli, kdy je spálena poslední metlička.[4]

Na dotaz po významu této ceremonie účastníci odpovídají, že chtějí vyjádřit vděk předmětům, které jim dobře posloužily, ale již překročily dobu své životnosti. Někteří říkají, že tímto obřadem prosí o dosažení dokonalosti při provádění čajového obřadu – účastníci jsou vesměs žáky školy čajového obřadu.[5]

Obřad *kujó* je v náboženstvích Japonska obvyklou rituální praktikou, s níž se lze setkat zejména v japonském buddhismu, méně často se *kujó* provádějí i ve svatyních *šintó*. Obecně lze říci, že se jedná o buddhistický obřad za mrtvé a výraz *kujó* se také do angličtiny překládá jako *vzpomínkový obřad za mrtvé*.[6] V tomto kontextu je *kujó* chápáno jako součást obřadů za předky, resp. za zesnulé. Setkáváme se však s řadou dalších forem *kujó,* kdy se tyto obřady konají za neživé předměty, jako jsou panenky, plyšová zvířátka, jehly, vějíře, brýle, hřebeny, štětce nebo dokonce osobní počítače.[7] Samotné japonské slovo *kujó* je pak ekvivalentem sanskrtského *púdža* nebo *púdžaná*, což znamená *akt uctívání* nebo *přinášet obětiny* a tomuto původnímu významu slova *kujó* odpovídají i sinojaponské znaky, kterými se v japonštině toto slovo zapisuje – význam prvního z nich lze vyložit jako *obětovat*, druhý znak pak odpovídá významu *předložit*, *pozvednout*, *pěstovat*.[8]

Kujó se provádějí nejen za zesnulé, ale rovněž za uhynulé domácí mazlíčky (*petto kujó*), nebo také za úhoře nebo velryby, tedy zvířata, jejichž život skončil vinou lidské činnosti.[9] Zvláštním typem obřadů *kujó,* který v posledních desetiletích doznal mimořádného rozšíření, jsou obřady za potracené lidské plody a zemřelé novorozence (*mizuko kujó*) a odborné práce, které se zabývají problematikou *kujó,* se zaměřují v první řadě právě na *mizuko kujó*.[10] Popularita *mizuko*

6/ *Memorial service for dead* – viz např. Harrison, E. G.: Strands of Complexity: The Emergence of Mizuko Kuyō in Postwar Japan, s. 769. In: Journal of the American Academy of Religion, 1999, 67/4, s. 769–796.

7/ Srov. Kretschmer, A.: Mortuary Rites for Inanimate Objects. In: Japanese Journal of Religious Studies, 2000, 27/3–4, str. 379–404.

8/ Tentýž: Kuyô in Contemporary Japan. Religious Rites in the Lives of Laypeople. Cuvillier Verlag, Göttingen, 2000, s. 1.

9/ Srov. údaje, které uvádí Hoshino, E. T., Dōshō: Indebtedness and Comfort: The Undercurrents of Mizuko Kuyō in Contemporary Japan. In: Japanese Journal of Religious Studies, 1987, 14/4, s. 305–320.

10/ Problematice *mizuko kujó* se věnuje řada badatelů. Viz zejména monografie Hardacre, H.: Marketing the Menacing Fetus in Japan. University of California Press, London, Berkeley, Los Angeles, 1997. La Fleur, W.: Liquid Life. Abortion and Buddhism in Japan. Princeton University Press, Princeton, 1992.

11/ O *boomu* v souvislosti s obřady *kujó* se zmiňuje např. Harrison, Elizabeth G.: cit. d., s. 769–770.

12/ La Fleur, W.: cit. d., s. 143–147.

DUŠE VĚCÍ – OBŘADY ZA VYSLOUŽILÉ PŘEDMĚTY V NÁBOŽENSTVÍCH JAPONSKA JAKO PROJEV ANIMISMU

Jakub Havlíček

kujó dosáhla v posledních desetiletích takové míry, že se dokonce hovoří o *kujó boomu* v moderním Japonsku.[11] Svědčí o tom i fakt, že ve většině japonských buddhistických chrámů najdeme místo vyhrazené památce *mizuko*, kam lidé přinášejí jako obětní dary plyšová zvířátka, plastové větrníčky a další hračky, a kde stavějí malé sošky bódhisattvy Džizóa, oblíbeného buddhistického božstva, ochránce zemřelých.

Zajímavé je, že již u samotných překladů slova *kujó* do západních jazyků se setkáme s problémem, který přesahuje do teoreticko--metodologické roviny. Nalezneme totiž případy, kdy se slovo *kujó* překládá jako *pohřeb*. Např. William LaFleur píše o *hari kujó* jako o *funerals for needles*, *pohřbech jehel*.[12] Zájemce o náboženské obřady v Japonsku se v internetových turistických upoutávkách často setká s výrazem *rekviem – requiem service for broken needles*,[13] *obřad rekviem za zlomené jehly*, a jak ve své studii upozorňuje Angelika Kretschmer, se stejným termínem, *rekviem*, se můžeme setkat i v odborné literatuře, která dokonce neváhá pro překlad slova *kujó* používat termín *mše*. [14] Podobné užívání terminologie spojené s židovsko-křesťanským náboženským prostředím k překladu cizojazyčných termínů jiných náboženských systémů není v západní odborné literatuře ničím neobvyklým a jsou případy, kdy je vhodné k zavedené terminologii sáhnout. Takové zacházení s terminologií je samozřejmě možné omluvit snahou přiblížit západnímu čtenáři realitu *jiné* kultury, v našem případě japonské. Na druhé straně je tu vážné nebezpečí, že podobné překlady původních pojmů výrazně zkreslí či dokonce zcela zastíní význam původního výrazu, protože jsou v naší představě příliš úzce spojeny s nám dobře známým kontextem, který potom může, byť na podvědomé úrovni, ovlivnit představu o daném fenoménu *jiného* kulturního prostředí. Je na odpovědnosti autora, zda k zavedeným pojmům sáhne či zda najde jiné východisko. Právě v případě obřadů *kujó* se použitím termínů jako *rekviem* nebo *pohřeb* čtenáři vlastně vnucuje nepřesná interpretace, že se jedná o *zádušní* obřad, že se předmětům přisuzuje *duše*, která *smrtí* předmětu odchází a za niž se koná obřad *kujó.* Jak uvidíme dále, je použití slov jako *mše* nebo *rekviem* pro překlad výrazu *kujó* velmi zavádějící a tudíž nevhodné.

Z pohledu člověka odchovaného západními kulturními tradicemi nejsou obřady za zesnulé nijak zvláštní. Nakonec nepřekvapí ani pohřební obřady za uhynulé domácí mazlíčky – konečně *hřbitovy zvířátek* je možné nalézt i v Evropě. Nezasvěceného návštěvníka Japonska zřejmě překvapí existence obřadů *kujó* za věci, v nichž z našeho pohledu nikdy nebyla ani kapka života, a který, když pomine, by stál za rituální připomínku. Jak již bylo řečeno, můžeme se stát svědky *kujó* za metličky na čaj, jídelní hůlky, za jehly, panenky a loutky, nože, hřebeny, vějíře, brýle, kaligrafické a malířské štětce, ale také za počítače.[15] Jak ukazuje poslední případ, je teoreticky možné provést *kujó* za kohokoli nebo za cokoli a není vyloučeno, že se objeví zcela nové formy *kujó*, které odpovídají potřebám moderní společnosti – neudivil by např. vznik *kujó* za vysloužilé mobilní telefony.[16]

Oblibu a obecnou rozšířenost obřadů *kujó* za předměty v současném Japonsku ilustruje i reklamní plakát, který bylo možné v jarním období roku 2006 spatřit snad na každé stanici železniční společnosti

13/ Viz např. http://www.kamakura-excursion.blogspot.com/2006_02_01_kamakura-excursion_archive.html (dostupné k 7. 6. 2006). Z hlediska komparativní religionistiky je pozoruhodný případ uložení jehel do stúpy (původně buddhistického pohřebního monumentu) v burjatském Aginském klášteře. Jehly na šití, které byly uloženy do této stúpy se měly stát zbraněmi v eschatologické bitvě o Šambhalu, mýtické buddhistické království (Bělka, L.: Buddhistická eschatologie. Šambhalský mýtus. Masarykova univerzita, Brno, 2004 s. 75, 77).

14/ Různé překlady slova *kujó* viz Kretschmer, A.: Mortuary Rites for Inanimate Objects, s. 380.

15/ K poslednímu případu *kujó* za osobní počítače (*pasokon kujó*) viz např. webové stránky buddhistického chrámu Banšódži v Nagoji – http://www.banshoji.or.jp/event_kuyo.html (dostupné k 7. 6. 2006).

16/ Srov. Petřicová, J.: Women, Mobiles and Religious Change in Contemporary Japan. Příspěvek ke konferenci CERES Religious

Hankjú, provozující dopravu v oblasti Kansai v okolí Ósaky a Kjóta. Na plakátu se inzerovalo *kujó* pro panenky a loutky (*ningjó*) jako výraz díků *tvé drahocenné panence*. Obřad se měl odehrát 19. listopadu 2006 v buddhistickém chrámu Mondojakudžin, poblíž stejnojmenné stanice na dráze Hankjú Imazu, přičemž vedle panenek mělo být *kujó* určeno i plyšovým zvířátkům.[17]

Zde můžeme připomenout, že panenky jsou v Japonsku neobyčejným objektem, kterému se za určitých okolností přisuzuje *duše* nebo *duch*.[18] Proto není možné starou nebo nechtěnou panenku jen tak vzít a vyhodit spolu s odpadky.[19] Pokud se jí majitel chce z nějakého důvodu zbavit, může tak učinit v chrámu nebo svatyni právě pomocí ceremonie *ningjó kujó,* spojené s rituální likvidací panenek, které se většinou spálí nebo pustí po vodě. Angelika Kretschmer cituje ve svém článku o *posmrtných* rituálech pro neživé předměty slova jednoho z kněží *šintó*, který uvádí jako vysvětlení pro obřad za panenky obavu lidí, že jim panenka může přinést *zlo* a dodává, že zacházet s panenkou jako s pouhým odpadkem je *velmi kruté*.[20]

V japonských náboženských tradicích se lze také setkat s mnoha případy, kdy panenky nebo loutky slouží jako náhrada lidského jedince, zejména při očistných rituálech, a také v komunikaci s božstvy a předky.[21] Přitom existují i případy, kdy je panenka médiem, do nějž vstupuje *duše* nebo *duch* zemřelého. To se děje např. u symbolických svateb, kdy se panenka stává *partnerem* osoby zemřelé předtím, než uzavřela sňatek, často v mladém věku a za tragických okolností. Zemřelý nebo zemřelá si prostřednictvím média, obvykle šamanky, vyžádá manžela či manželku, kterou pak zastupuje právě panenka. Ta se při zvláštním svatebním obřadu *ožení* či *provdá* za zemřelou osobu a je umístěna spolu s fotografií mrtvého či mrtvé do zvláštní prosklené skříňky, která se uloží v chrámu. V buddhistickém kontextu je taková svatební panenka ztotožněna s bódhisattvou Džizóem, průvodcem a pomocníkem zemřelých. Zároveň se skrze panenku projevuje i samotný zemřelý. Rituál totiž funguje správně jen tehdy, když pozůstalí začínají v původně neosobní tváři sériově vyráběné panenky rozpoznávat tvář zemřelého. Svatební panenka umožňuje pozůstalým komunikaci se světem mrtvých, přičemž dovoluje symbolické dokončení životního cyklu, který byl přerušen tragickými okolnostmi. Po určité době je skříňka s panenkou rituálně spálena a *duchu* zemřelého se tak otevírá cesta k další formě existence, k buddhovství či stavu rodinného předka.[22]

Jak již bylo řečeno, můžeme v Japonsku pozorovat řadu případů, kdy se s vysloužilými, k likvidaci určenými předměty nakládá v náboženském kontextu rituálním způsobem, a to nejen v rámci rituálů *kujó*. Jsou to např. rituální likvidace amuletů *omamori*, které mají většinou podobu malého vyšívaného látkového pytlíčku, zavázaného ozdobným uzlem. Do pytlíčku je vložen papírek s náboženským textem, jménem svatyně, chrámu nebo božstva a *omamori* je pak *aktivováno* zvláštním rituálem. Tak se *omamori* stane manifestací božstva, respektive *síly* nebo *moci* božstva svatyně nebo chrámu, kde bylo zakoupeno. Tyto amulety jsou oblíbeným artiklem, jejž lze koupit téměř v každé svatyni *šintó* či buddhistickém chrámě. Liší se podle účinku, který mají vyvolat, přičemž jejich základní funkcí je *chránit* (*mamoru*) svého nositele před neštěstím a nehodami. Existují specializovaná *omamori*, která mají přinést úspěch ve studiu, jiná

Change, Bratislava, 23. až 25. října 2006. Rukopis určený k publikaci ve sborníku z konference

17/ Srov. webové stránky chrámu Mondojakudžin: http://www.mondoyakujin.or.jp/ningyo.html (dostupné k 7. 6. 2006).

18/ K panenkám v japonské kultuře viz Gerbert, E.: Dolls in Japan. In: Journal of Popular Culture, Academic Research Library, 2001, 35/3, s. 59–89. K rituálnímu využití loutek viz Law, J. M.: The Puppet as Body Substitute. Ningyō in the Japanese Shiki Sanbasō Performance. In: tentýž (ed.), Religious Reflections on the Human Body. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1995, s. 251–288. O *symbolických svatbách* s panenkami viz Schattschneider, E.: Buy Me a Bride: Death and Exchange in Northern Japanese Bride-Doll Marriage. In: American Ethnologist, 2001, 28/4, s. 854–880. Ke stejnému tématu viz tentýž: Family Resemblances. Memorial Images and the Face of Kinship. In: Japanese Journal of Religious Studies, 2004, 31/1, s. 141–162. Srovnej tentýž: The Bloodstained Doll: Violence and the Gift in Wartime Japan. Journal of Japanese Studies, 2005, 31/2, s. 329–356.

19/ V srpnu roku 2005 si autor tohoto článku během své návštěvy buddhistického chrámu Naritasan v Ósace povšiml, že na místě vyhrazeném k odkládání předmětů určených k rituální likvidaci jsou

zas mají chránit zdraví svého nositele, další jsou určena k ochraně mezilidských vztahů a mimořádně oblíbená jsou *omamori*, která chrání vozidlo a osoby v něm před nehodami v silničním provozu.[23] Jak upozorňují instrukce, které kupující obvykle obdrží spolu s *omamori*, je účinnost amuletu omezena na jeden rok. Pak je nutné se vysloužilého amuletu zbavit a před vlastníkem stojí otázka, jak to správně provést, protože je vyloučeno zacházet s *omamori* jako s obyčejným odpadkem (*gomi*). Tím, že amulet vrátí k rituální likvidaci do svatyně nebo chrámu, vyjadřuje vlastník vděk za jeho blahodárné působení.[24] Proto jsou ve svatyních a chrámech obvykle vyhrazena zvláštní místa, kam se podobné předměty odkládají. Samotná likvidace proběhne obvykle spálením, a to nejčastěji v období kolem Nového roku, kdy mají Japonci ve zvyku přinést staré amulety a talismany do chrámů a svatyní, v nichž si zakoupí nové. Proslulá je např. ceremonie pálení talismanů, amuletů a novoročních dekorací na obří hranici ve svatyni Jošida v Kjótu, která se provádí o jarním svátku *secubun* počátkem února. V buddhistických chrámech se pak staré amulety likvidují mj. během rituálů *goma*, kdy slouží jako palivo v rituální hranici.

Před badatelem nyní stojí otázka, jak toto rituální zacházení s vysloužilými předměty interpretovat a v odborné literatuře se objevuje názor, že existence tohoto fenoménu je úzce spojena s animistickou povahou náboženství v Japonsku.[25] O animismu jako o jednom z hlavních rysů japonské religiozity se přitom zmiňují zejména japonští antropologové a etnologové. Antropolog Hiročika Nakamaki užívá k popisu japonského náboženství dvou termínů, které nazývá *klíčovými slovy*: charakterizuje japonské náboženství jako *polyteistické* – termín odvozuje z religionistiky, a *animistické* – tento termín zas podle Nakamakiho vystihuje antropologickou perspektivu.[26] Dobrým příkladem toho, jak soudobé práce o Japonsku a jeho náboženských tradicích zacházejí s koncepcí animismu, je vlivná práce *An Introduction to Japanese Society*, jejímž autorem je Jošio Sugimoto. Uvádí, že *šintó*, které je podle něj nejpůvodnějším japonským náboženstvím, obsahuje animistický element, který se projevuje v *uctívání duchů, o nichž se věří, že sídlí v lidech a ne-lidských bytostech, jako jsou stromy a skály*[27] – tato animistická tendence v japonském myšlení se projevuje při ceremoniálních příležitostech. Sugimoto také píše, že animismus je často doprovázen *pověrou*, přesto jsou animistické tradice podle některých ekologů a environmentalistů hodny výzkumu a *selektivní revitalizace* jako systém hodnot sloužící ochraně přírodního prostředí ohroženého vědeckým industrialismem.[28]

Označování jakýchkoli náboženských jevů jako *pověr* (*superstition*) má samozřejmě daleko ke snaze o objektivní pohled na daný jev. Zkusme však nyní zdůvodnit, proč je užívání teorie animismu k interpretaci japonských náboženských tradic zavádějící, ať už je animismus aplikován na konkrétní jev, jako jsou obřady za použité předměty, nebo na náboženské tradice Japonska jako celek.

Při použití teorie animismu k interpretaci obřadů za vysloužilé předměty narazíme na zásadní obtíž ve chvíli, kdy zkoumáme motivy těch, kteří tyto obřady provozují. Z perspektivy kněží může být motivem *poděkování* předmětu za službu, kterou pro člověka vykonal a také se tu může odrážet buddhistická nauka o *buddhovství*

uloženy i plastové modely lidských hlav, pravděpodobně pocházející z krejčovských panen.

20/ Kretschmer, A.: Mortuary Rites for Inanimate Objects, s. 382–383.

21/ Srov. Havlíček, J.: Reprezentace lidského těla v náboženstvích Japonska. In: Náboženství a tělo – Religion and the Body. Sborník 3. mezinárodní konference CERES, FF MU Brno, 11. až 12. října 2005. V tisku, vyjde ve druhé polovině roku 2006. K problematice rituálního využití panenek a loutek viz také Gerbert, E.: cit. d. Viz rovněž Law, J. M., cit. d. a Schattschneider, E.: Buy Me a Bride: Death and Exchange in Northern Japanese Bride-Doll Marriage. Srov. tentýž: Family Resemblances. Memorial Images and the Face of Kinship.

22/ Schattschneider, E.: Buy Me a Bride: Death and Exchange in Northern Japanese Bride-Doll Marriage. Srov. tentýž: Family Resemblances. Memorial Images and the Face of Kinship

23/ Viz Reader, I.: Religion in Contemporary Japan. Macmillan Press Ltd., London, 1991. Srov. Reader,

věcí, neboli *sómoku džóbucu, probuzení travin a stromů*.[29] Angelika Kretschmer ovšem ve studiích na téma *kujó* za neživé předměty zdůrazňuje, že pro účastníky těchto ceremonií hraje podstatnou úlohu koncept tzv. *genze rijaku*, spočívající v získání *světského prospěchu*, respektive *užitku a prospěchu již na tomto světě*, který je důležitým faktorem žitých náboženství současného Japonska.[30] Koncept *světského prospěchu*, čili *genze rijaku* (*this-worldly benefits*), se odráží v tom, že pro účastníky *kujó* je motivem dosažení větší zručnosti při zacházení s rituálně likvidovaným předmětem nebo úspěchy v podnikání spojeném s daným předmětem. V této souvislosti není bez významu, že podle zjištění Angeliky Kretschmer obvykle pořádají *kujó* za předměty profesní skupiny nebo podniky, které jsou s daným předmětem existenčně spojeny – *kujó* za jehly pořádá škola šití nebo sdružení krejčích, *kujó* za čajové metličky zas škola čajového obřadu. Vedle toho se samozřejmě lze setkat i s dalšími motivy, jako je citová vazba k předmětu, kterou lze předpokládat u panenek, fotografií nebo plyšových zvířátek. Obava z negativního působení blíže těžko definovatelné *duše* nebo *ducha* v likvidovaném předmětu nehraje v celé řadě případů roli.[31]

Můžeme snad vyslovit hypotézu, že likvidovaný předmět slouží v mnoha případech spíše jako komunikační médium s božstvem nebo božstvy svatyně, kde k rituálnímu ničení daného předmětu dochází. Lidé přicházejí obřad provést zejména proto, aby dosáhli materiálního nebo *světského* prospěchu (*genze rijaku*), který se dostavuje jako výsledek rituálu. V případě rituální likvidace talismanů a amuletů může zase jít primárně o výraz díků danému božstvu za propůjčenou *blahodárnou sílu*, kterou v sobě talisman nebo amulet nesl, spíše než o *víru* v *duši* amuletu nebo talismanu. Samozřejmě ani toto vysvětlení není použitelné univerzálně – v případě panenek, fotografií nebo plyšových zvířátek může hrát představa *duše* nebo *ducha* v nich naopak podstatnou úlohu.[32]

Je přesto možné vysvětlit rituální zacházení s vysloužilými předměty v japonských náboženských tradicích na základě animismu, který je pro tyto tradice podle řady autorů charakteristický? Podívejme se na samotnou teorii, jak ji formuloval E. B. Tylor. Pokusíme-li se o stručnou definici animismu, jak ji shrnuje sekundární literatura pojednávající o Tylorově díle, můžeme říci, že se jedná o víru v existenci duší nebo duchů, existujících odděleně od materiálního těla a majících určité schopnosti, které jim umožňují působit na materiální svět a ovlivňovat život člověka. Z toho pak vychází i Tylorova proslulá *minimální definice náboženství* jako víry v duchovní bytosti.[33]

Je obecně známým faktem, že řada autorů kritizovala slabiny Tylorových teorií, poukazujíce zejména na evolucionismus, hledající *nejjednodušší*, počáteční vývojovou fázi náboženství a na intelektualismus, kdy se *primitivům* a *domorodcům* přisuzuje motiv potřeby *vysvětlit* jevy, jako sny, smrt, trans, atp.[34]

Přesto se i v nedávné době objevují práce, které znovu podrobně rozebírají Tylorovo dílo a konstatují, že některé Tylerovy závěry jsou dodnes platné, na svou dobu velmi moderní a inspirativní.[35] Tyto práce docházejí k závěru, že dřívější Tylorovi kritikové vycházeli v mnoha případech z chybného pochopení Tylerových textů a že uváděli jeho ideje do souvislostí, které Tylor sám vůbec

I. Tanabe, George J. Jr.: Practically Religious. Worldly Benefits and the Common Religion of Japan. University of Hawaii Press, Honolulu, 1998.

24/ Viz Reader, I. T., George J. Jr.: cit. d.

25/ Viz např. Hoshino, E. T., Dōshō: cit. d. Další příklady prací, které spojují fenomén *kujó* za předměty s animismem, uvádí Kretschmer, A.: Kuyô in Contemporary Japan. Religious Rites in the Lives of Laypeople. Srov. tentýž: Mortuary Rites for Inanimate Objects.

26/ Nakamaki, H. Japanese Religions at Home and Abroad. Anthropological perspectives. Routledge Curzon, New York, 2003, s. 1.

27/ Sugimoto, J.: An Introduction to Japanese Society. Cambridge University Press, Cambridge, 2003, s. 256.

28/ Tamtéž.

29/ Viz Kretschmer, A.: Kuyô in Contemporary Japan. Religious Rites in the Lives of Laypeople. Tentýž: Mortuary Rites for Inanimate Objects.

30/ Tamtéž. Ke konceptu *genze rijaku* viz Reader, I. T., George J. Jr.: cit. d.

31/ Srov. Kretschmer, A.: Kuyô in Contemporary Japan. Religious Rites in the Lives of Laypeople. Tentýž: Mortuary Rites for Inanimate Objects.

32/ Srov. tamtéž.

nezamýšlel.[36] Z celé diskuze o animismu vyplývá, že jde v podstatě o nejednoznačný pojem, který sám Tylor ponechal flexibilní, když animismus přesněji nedefinoval. Přitom se s animismem často zachází jako se zřetelně vymezenou teorií, jakoby se význam slova *animismus* rozuměl *sám sebou* a jako kdyby již nebylo ani třeba se teoreticky zabývat obsahem a dalšími souvislostmi samotného termínu.[37] Pro nás je zajímavé i zjištění, že Tylor neuvádí žádnou přesnou definici *duše*, *ducha*, respektive *duchovní bytosti* a ponechává bez vymezení i pojem *víra*, který je součástí jeho minimální definice náboženství. [38]

V této souvislosti krátce připomeňme, že používání obecné kategorie *víry* (jap. *šinkó*; *věřit* – *šindžiru*) k popisu a analýze náboženské praxe v Japonsku se jeví jako do značné míry problematické a samotní Japonci, kteří se věnují té které náboženské praxi, často odmítají, že *věří* v její účinnost, označujíce své chování jako tradici nebo zvyk.[39] Obecně lze říci, že v žitém náboženství Japonska má akce, respektive *náboženské chování*, primární roli a otázky víry a doktríny jsou druhotné.[40] Přístup Japonců k *víře* lze interpretovat zavedením kategorie iracionální, *citové* nebo *emoční víry* (*affective belief*), jež je v žitých náboženstvích Japonska prvořadá a jíž nelze v mnoha případech vyvodit z rozumové, *vědomé* nebo *kognitivní víry* (*cognitive belief*), která je příznačná pro teologické nebo filosofické myšlení.[41] Vrátíme-li se k minimální definici náboženství, je zřejmé, že charakterizovat japonské náboženské tradice jako *víru v* duchovní bytosti, předky, božstva, atp. je příliš zjednodušující a zavádějící. Vidíme, že je přinejmenším nepřesné vysvětlovat *kujó* za předměty a další případy rituálního zacházení s vysloužilými předměty v japonských náboženských tradicích jako projev animismu, zejména proto, že obsah termínu *animismus* není jednoznačně definován. Zdá se, že v případě *kujó* za zesnulé nebo za zvířata by animismus, chápaný jako *víra* v *duchovní bytosti* resp. *duchy* nebo *duše*, mající vliv na *materiální* svět, mohl snad sloužit jako interpretační rámec. V případě obřadů za vysloužilé předměty jsou však podstatné zcela jiné motivy. Pro účastníky není důležitá *víra* v *duši* předmětu – spatřují-li v něm vůbec něco takového – hlavní je dosažení materiálních výhod díky provedení rituálu. U předmětů, jako jsou panenky, bychom možná motiv *duše* ve věci našli, v jiných případech by však aplikace animismu byla velmi násilná. Zdá se, že zvolené měřítko v tomto případě vytváří samotný jev, místo aby bylo funkčním nástrojem k jeho interpretaci. Z těchto důvodů je zavádějící i tvrzení, že animismus je jednou z klíčových charakteristik japonských náboženských tradic. Podíváme-li se blíže na rituální zacházení s vysloužilými předměty, které lze pozorovat v japonských náboženstvích a postavíme-li interpretaci tohoto jevu na teorii animismu, zjistíme, že se jedná o vratkou konstrukci, schématickou a nepřesnou mapu, která díky zvolenému měřítku opomíjí tolik závažných skutečností, že se stává nepoužitelnou. Na příkladu *kujó* za neživé předměty můžeme ilustrovat přínos religionistického pohledu na fenomény japonských náboženských tradic. Religionistika nahlíží *náboženské* fenomény v celém jejich kontextu, a proto si všímá mnoha různých faktorů, s nimiž zkoumaný jev souvisí a kterými je ovlivňován a které jej spoluvytvářejí – ať už jde o faktory ekonomické, sociální,

DUŠE VĚCÍ – OBŘADY ZA VYSLOUŽILÉ PŘEDMĚTY V NÁBOŽENSTVÍCH JAPONSKA JAKO PROJEV ANIMISMU

Jakub Havlíček

33/ K teoriím E. B. Tylora viz práce Horyna, B.: Úvod do religionistiky. ISE – Oikúmené, Praha, 1994. Kanovský, M.: Kultúrna a sociálna antropológia. Osobnosti a teórie. Chronos, Bratislava, 2004. Lambek, Michael (ed.): A Reader in the Anthropology of Religions. Blackwell Publishing Ltd., Oxford, Melbourne, Berlin, 2002.

34/ Srov. Murphy, Robert F.: Úvod do sociální a kulturní antropologie. Slon, Praha, 2006.

35/ Např. Stringer, Martin D.: Rethinking Animism: Thoughts from the Infancy of our Discipline. In: The Journal of the Royal Anthropological Institute, 1999, 5, 4, s. 541–555.

36/ Viz tamtéž.

37/ Srov. Bird-David, N.: Animism Revisited. Personhood, Environment, and Relational Epistemology. In: Current Anthropology, 1999, 40, Supplement: Special Issue: Culture. A Second Chance?, s. S67–S91.

38/ Viz Stringer, Martin D.: cit. d.

39/ Srov. polemické články Anderson, Richard W.: What Constitutes Religious

politické nebo historické. Daný jev přitom není nahlížen pouze v redukcionistické kategorii *vztahu* k obtížně definovatelnému *posvátnu*, *duchům* nebo *božstvům*, ale v nejširším možném kontextu.[42] V případě *kujó* se pak ukazuje, že není možné bez dalšího vzít a aplikovat obecný termín *animismus* jako by šlo o etablovanou a plně použitelnou teorii a vysvětlit s její pomocí tento komplexní fenomén. Je důležité si uvědomit, že problémem není užívání samotného termínu *animismus*, ale spíše fakt, že se s ním zachází jako s pevně stanoveným a definovaným pojmem, kterým není třeba se již dále teoreticky zabývat. Řešením není koncepci animismu *a-priori* odmítnout, vždyť věda se nemůže bez popisných pojmů a obecných termínů obejít. Pokusme se však do budoucna tento termín naplnit jasně definovaným obsahem, který by lépe odpovídal kritériím současného vědeckého diskurzu, a který by byl aplikovatelný na konkrétní případy, s nimiž se v japonských náboženských tradicích setkáváme.

Activity? (I). In: Japanese Journal of Religious Studies, 1991, 18/4, s. 369–372. Reader, I.: What Constitutes Religious Activity? (II). In: Japanese Journal of Religious Studies, 1991, 18/4, s. 373–376.

40/ Srov. Reader, I. T., George J. Jr.: cit. d.

41/ Tamtéž, s. 129–131.

42/ Srov. Paden, William E.: Bádání o posvátnu. Náboženství ve spektru interpertací. Masarykova univerzita, Brno, 2002.

Obrázek 1. Památník čajovým metličkám časenzuka v chrámu Taiheidži v Ósace. Před památníkem leží staré metličky k rituálnímu spálení při časen kujó (foto autor, únor 2004).

DUŠE VĚCÍ – OBŘADY ZA VYSLOUŽILÉ PŘEDMĚTY V NÁBOŽENSTVÍCH JAPONSKA JAKO PROJEV ANIMISMU

Jakub Havlíček



Obrázek 2. Pálení starých štětců před *pomníkem štětců fudezuka*. Obřad *fude kujó* v chrámu Taihediži v Ósace (foto autor, únor 2004).

DUŠE VĚCÍ – OBŘADY ZA VYSLOUŽILÉ PŘEDMĚTY V NÁBOŽENSTVÍCH JAPONSKA JAKO PROJEV ANIMISMU

Jakub Havlíček



Obrázek 3. Obřad *hari kujó* pro staré jehly a špendlíky v chrámu Taiheidži v Ósace (foto autor, únor 2004).

DUŠE VĚCÍ – OBŘADY ZA VYSLOUŽILÉ PŘEDMĚTY V NÁBOŽENSTVÍCH JAPONSKA JAKO PROJEV ANIMISMU

Jakub Havlíček



Obrázek 4. Plakát inzerující *ningjó kujó*, obřad rituální likvidace panenek v chrámu Mondojakudžin. Stanice Hankjú Ibaraki (foto autor, duben 2006).

DUŠE VĚCÍ – OBŘADY ZA VYSLOUŽILÉ PŘEDMĚTY V NÁBOŽENSTVÍCH JAPONSKA JAKO PROJEV ANIMISMU

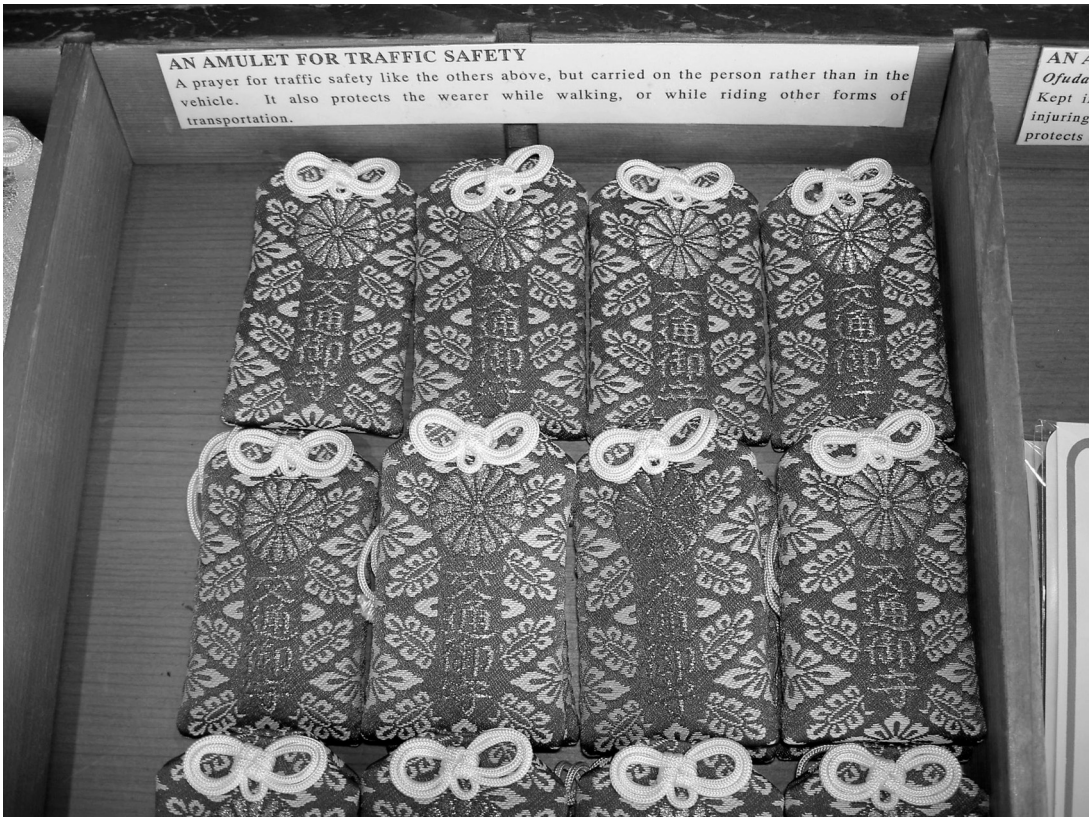
Jakub Havlíček



Obrázek 5. Amulety *omamori*. Svatyně Meidži, Tokio (foto autor, duben 2004).

DUŠE VĚCÍ – OBŘADY ZA VYSLOUŽILÉ PŘEDMĚTY V NÁBOŽENSTVÍCH JAPONSKA JAKO PROJEV ANIMISMU

Jakub Havlíček



Mgr. Jakub Havlíček
narozen 3. června 1978, Brno. Religionista, interní doktorand Ústavu religionistiky Filosofické fakulty Masarykovy univerzity. Zabývá se aktuální náboženskou situací v Japonsku, zaměřuje se na přetrvávání a transformaci prvků tradiční religiozity v podmínkách moderní japonské společnosti; v současné době pracuje na disertaci věnované případu kontroverzní svatyně Jasukuni v Tokiu.
ashitaka@centrum.cz

Obrázek 6. Místo určené k odkládání vysloužilých talismanů *ofuda* a dalších předmětů k rituální likvidaci ve svatyni Kitano Tenmangú v Kjótu. Menší schránka vpravo je vyhrazena pro předměty z plastických hmot (foto autor, srpen 2005).

DUŠE VĚCÍ – OBŘADY ZA VYSLOUŽILÉ PŘEDMĚTY V NÁBOŽENSTVÍCH JAPONSKA JAKO PROJEV ANIMISMU

Jakub Havlíček





Stanislav Malý, skulptura

HLEDÁNÍ MATERIE SPIRITUALITY. SPIRITUALITA Z POHLEDU TRADIČNÍ ALCHYMIE NEBOLI ŘEČ ALCHYMIE DNES

Jakub Hlaváček

Je-li tradiční zasvěcení ať tak či onak vždy spojeno s průchodem smrtí, změnou stavu, o to víc by měla být tato smrt vyžadována na člověku dnes, kdy se nás přirozená smrt jako v jakési pervertované epikurejské extázi netýká, kdy z lidského života zmizel úběžník a smrt pak všude propuká ve zpola zvířecích a zpola manických formách.

Úvodem

Předmětem této črty bude jedno z možných pojetí *spirituality*, což je slovo zdánlivě zažívající konjunkturu, jež je však pouze spolehlivým příznakem jejího úpadku a devalvace. Budeme však o ní pojednávat pouze nepřímo, neboť, přiznejme si, šat či *žánr spiritualitě* nejbližší či snad dokonce vlastní představuje daleko spíše vize, sen, proroctví či zjevení případně alegorie či báseň, než *vědecké pojednání*. Téma tohoto sborníku si navíc přímo říká o pluralitu pohledů, jíž by měla přináležet i pluralita zvolených přístupů či forem, jež ono předporozumění ztělesní, provázená vědomím, že každý pokus o jakoukoli fixaci tohoto *subjektu* či tématu, je předem odkázán k nezdaru, neboť náš *subjekt* si z Boží prozřetelnosti vane kam chce.

Samotné slovo spiritualita si alespoň v něčem stále udržuje svůj starobylý charakter, které ji odlišuje na jedné straně od náboženství a na straně druhé od psychologie. V latině existují pro duši tři slova: *anima*, *animus* a *spiritus*. Původně se výraz *anima* blížil spíše výrazu *spiritus* a označoval představu univerzálního oživujícího vanutí-dechu, kdežto *animus* byla duše vlastní pouze člověku, ta, jíž se odlišoval od zvířat. Cicero výraz *animus* používá jak pro duši (PSYCHÉ), tak i pro platónský výraz NÚS (MYSL), pro nějž však někdy také používá výraz *mens*. Tento rozvrh pak následuje i latinská novoplatónská filosofie, jež výraz *spiritus* obvykle nahradila výrazem *animus* a k jeho významu coby mysli (jakožto vůdčí části člověka) připojila atributy stoického výrazu PNEUMA, jak to dokumentuje např. Macrobius v Komentáři ke Scipionovu snu: *Vlastní význam výrazu duch (animus) je zde samozřejmě mysl (mens), nikdo přece nepochybuje, že je více božská než duše (anima)… Když tedy praví [Cicero], že* lidem byl dán duch *(animus)* od věčných ohňů, *máme to chápat jako mysl, jíž jedině máme společnou s nebem a hvězdami. Když říká, že lidé mají* udržovat svého ducha (anima) v poutech těla, *pak hovoří o duši, jež je spoutána tělem, jemuž božská mysl nepodléhá.*[1] Podobné (stoické) vyjádření sounáležitosti lidského s božským skrze spoluúčast na božském ohnivém principu nacházíme i u Seneky: *Zda je pravda to, čím se nejvíce dokazuje, že lidé náležejí k božskému duchu, totiž že jsou součástí a jakoby jiskrami božského <ohně>, které odskočily na zem a uvázly na cizím místě.*[2]

V rámci zástupného používání pojmů *animus* a *spiritus* se také běžně ztotožňuje duch světa (*spiritus mundi*) s duší světa (*anima mundi*, poukazující k dialogu Timaios), a to nejčastěji s odvoláním na dialog Asclepius[3], který byl ve 12. století velmi oblíbený a hojně citovaný a tato duše světa je pak v křesťanském prostředí

1/ *Animus enim proprie mens est, quam divinorem anima nemo dubitavit. (…) Cum ergo dicit, hisque animus datus est ex illis sempiternis ignibus, mentem praestat intellegi, quae nobis proprie cumcaelo sideribusque communis est, cum vero ait, retinendus animus est in custodia corporis, ipsam tunc animam nominat, quae vincitur custodia corporali, cui mens divina non subditur.* ComSS 1, 14, 3–4. V českém překladu vyznačeny Macrobiovy citace Cicerona.

2/ Seneca, De otio, V, 5.

3/ Cituje jej i Thierry ze Chartres: *Hermés v knize zvané Trismegistos nazývá tuto sílu duch: ‚Byl bůh a HYLÉ, která pro nás Řeky znamená svět. A svět provázel duch či ve světě byl duch.‘* A o kousek dále: *Duchovní bůh, který je označován jako nejvyšší, řídí a spravuje svého smyslového boha, jenž v sobě zahrnuje všechno místo, všechnu substanci věcí a veškerou látku rodícího a tvořícího i všechno, ať je to cokoli a jakkoli velké. Duch však uvádí do pohybu či řídí všechny druhy věcí na světě, každou podle její přirozenosti, jakou od boha*

ztotožněna s Duchem svatým (synodou v Sens r. 1140 byla tato představa odmítnuta a později byla *oficiálně* opuštěna)[4].
Toto stoické pojetí ducha (spiritus) jako božského vanutí (ať již má ohnivou či éternou povahu), které zároveň hmotu oživuje a zároveň je její nedílnou součástí, pak zůstane víceméně neměnnou, ale neustále živou součástí alchymické tradice od antiky po současnost.[5]

Stokrát odhalovaná alchymie

Tato alchymisty proklamovaná jednota ducha a těla či božského a látkového principu, jež vychází ze stoického pojetí (ačkoli je také reliktem archaické mentality), je pro alchymii možná ještě typičtější než představa proměny živlových kvalit a od ní se odvíjející víra v transmutaci kovů (navazující na archaickou představu zrání kovů v děloze Země). Chalcidius pojmenovává tuto provázanost následovně: *Stoici praví, že Bůh je totéž co látka, nebo dokonce, že Bůh je kvalita od látky neoddělitelná a prochází jí, jako prochází semeno pohlavními orgány.*[6] Třebaže in potentia jde o dva principy (činný a trpný, Bůh a látka, příp. Síra a Merkur, Apollón a Diana, oheň a voda), ve svém projevu v kosmu jsou neoddělitelně propojené a tvoří jednotu. Tuto jednotu v alchymii symbolizuje rebis (*dvojvěc*), hermafroditní subjekt alchymického Velkého díla. V alchymii má však toto souručenství principů i širší význam, uvážíme-li, že základním a bezprostředním cílem alchymie není výroba zlata, nýbrž dosažení osvícení, stavu prozření, je zřejmé, že cesta k němu vede skrze božství působící a projevené v látce. Současný historik alchymie René Alleau to výstižně formuluje těmito slovy: *I když Hermés-Logos není člověku pochopitelný, je přesto poznatelný v té míře, v níž si* srdce, *ačkoli představuje jen bod na nekonečné linii, udržuje schopnost poznání svou ústřední konsubstanciální totožností s* prvotním světlem. *Tak se i jiskra podílí na přirozenosti ohně, aniž by měla být směšována s ohněm, jako takovým.* Vyslovené slovo, *které je osou srdce vzhledem ke* vnitřnímu Slovu Principu, *jež se ukazuje být* osou původního světla, *zůstává jako slovo totožné s nejvyšším Logem, v projevené formě je však od něj odděleno propastí, již překonává osamocený, tichý a temný paprsek* Vůle principu, *která je tvorstvem vnímána ve svém podvojném aspektu Lásky a Zákona, jejichž dvě kola se otáčejí okolo pólů* manifestovaného světla, *tedy Slunce, a* formy *neboli Měsíce.*[7]
Výsostné a jedinečné postavení alchymie v rámci jiných *duchovních* či mystických cest je dáno tím, že alchymistův vývoj se zrcadlí ve hmotě, v látce s níž pracuje a naopak; tato *práce* byla u antických alchymických autorů často nazývána řeckým slovem POIÉSIS, představující tvorbu v nejširším slova smyslu. Předpokladem pro toto dialektické působení látky a ducha je alchymistova *vnitřní chymická svatba*, jež se na rozdíl od psychologizujícího pojetí neodehrává v lidském egu, ale v lidském srdci, jež je průsečíkem kříže, kde horizontální osa je tvořena dvěma opačnými projevenými póly (muž a žena, *animus* a *anima*) a osa vertikální je prostředím božího působení na svět. Vnitřní spojení *mužského a ženského principu* je tak obětováním vlastního ega božskému Duchu, mysterijním průchodem smrtí, transformací omezeného vědomí a jeho přípravě k osvícení a zároveň ovšem stvrzením sňatku látky a Ducha,

dostala. HYLÉ čili svět pak pojímá všechno a je pohybem a zmnožováním všeho, jak to bůh vládce dopřává všem věcem, kolik jich jedna každá potřebuje. Duch pak všechno naplňuje podle toho, jaká je přirozená povaha jednotlivých věcí. (Thierry ze Chartres: Tractatus de sex dierum operibus (O stvoření světa), překlad Lenka Karfíková, Praha, OIKOYMENH 2000, p. 91; v pozn. 32 zmiňuje L. Karfíková odlišnosti od vlastního textu dialogu Asclepius).

4/ Ke stoickému pozadí alchymie viz Matton, Sylvain: Alchimie et stoicisme: à propos des récentes recherches. In: Chrysopoeia (Revue publiée par la Société d´Étude de l´histoire de l´Alchimie), V, Paříž, S.É.H.A; Milán, ARCHE 1992–1996, pp. 7–144.

5/ Stoická představa tvůrčího ohně (*ignis artifex*, PYR TECHNIKON) byla rozvíjena ve 12. století také chartreskou školou. Thierry ze Chartres např.: *Oheň je tedy jakoby umělcem a působící příčinou…* Thierry ze Chartres: *Tractatus de sex dierum operibus (O stvoření světa)*, přel. Lenka Karfíková, Praha, OIKOYMENH 2000, p. 79.

6/ Stoici deum scilicet hoc esse quod silava sit vel etiam qualitatem inseparabilem deum silvae, eundemque per silvam meare, velut semen per membra genitalia. (Chalcidius, In Tim. 294).

HLEDÁNÍ MATERIE SPIRITUALITY. SPIRITUALITA Z POHLEDU TRADIČNÍ ALCHYMIE NEBOLI ŘEČ ALCHYMIE DNES

Jakub Hlaváček

propojením horního a dolního v bodě zvratu, jehož dynamika drží celý nám známý kosmos pohromadě (a jehož vzdálenou analogií je možná dialektika vědomí a nevědomí).
Je-li cílem alchymie pozdvižení (či navrácení) člověka (a skrze něj ovšem celé přírody) k Bohu skrze získání léku (Elixíru, Filosofického kamene)[8], v jehož základech stojí daleko spíše experimentální metafyzika, jež nemá nejmenší zájem na systematizaci či *logizaci* v úzkém smyslu racionalizace, než vědecké či filosofické zájmy, pak se jistě alchymie může stát předmětem výzkumů zabývajících se dějinami ducha či formami mýtického myšlení (a to daleko spíše než dějinami chemie), nicméně prostředky jejich zkoumání nejsou naprosto adekvátní vlastním cílům a prostředkům alchymie samotné a lze se navzdory všem klamným zdáním důvodně domnívat, že alchymie bude coby zasvěcovací nauka žít dál nerušeně a neodvisle od pokusů humanitních věd o její uchopení. Jak to tradičním příměrem vyjádřil Titus Burckhardt: zrcadlem si na Slunce neposvítíme[9]. Pro skutečnou vzájemnou inspiraci obou *myšlenkových světů* by bylo zapotřebí, jak upozorňoval René Alleau, aby si humanitní vědy uvědomily svou subjektivitu a to, *že stupeň relativní objektivity, kterého mohou dosáhnout naopak závisí na jasném a upřímném uznání této základní subjektivity*[10], neboť v nich je pozorovatel sám součástí systému, jenž pozoruje a jeho postoj je v mnoha směrech podmíněný. Ani tato vzájemná inspirace se však nemůže přenést přes skutečnost, že základem vědeckého poznání duchovní skutečnosti či zkušenosti je diskursivní rozum, kdežto základem zasvěcení do posvátné vědy (či veselé vědy, jak bývá alchymie také nazývána) je nastavení takových podmínek, jež umožní náhlé a bezprostřední poznání, v němž hraje základní úlohu intuice, a které je jako takové ve svém komplexním působení nepředatelné. Jak by pravil básník René Daumal: tyto banality je třeba stále znovu říkat jasně.
Přesto však lze, a pro historiky alchymie to zůstává platnou výzvou, pokusit se o zmapování symbolického vesmíru alchymie, o jejíž metodologii se pokusil již zmíněný René Alleau. Tato *obecná symbolika* stojí na předpokladech, jež představují i obecný myšlenkový rámec alchymie, jimiž jsou výskyt jistého řádu v kosmu a pravděpodobnost analogií či homologií mezi dílčím a celkovým řádem. Nelze si ovšem činit nároky na vybudování obecně platného symbolismu (jak by chtěl například C. G. Jung), vždy budou v rámci určitých *myšlenkových řezů* existovat jednotlivé symbolické skupiny, jež mohou či nemusí být více či méně analogické s jinými. Symbol sám je totiž založen na polyvalenci smyslu a je bytostně závislý na mýtickém a rituálním kontextu (podobně jako je hudební motiv závislý na kontextu rytmickém, akustickém, nástrojovém apod.). Právě tato symbolická mnohoznačnost je základem obrovského množství alchymických textů při jejichž četbě nám právem připadá, že jeden autor přímo popírá tvrzení druhého (což často může, ale ovšem nemusí být záměrné). Opakovaná četba alchymických traktátů (doplněná laborací či *kontemplací hmoty*) je totiž vedle osobního sdělení (jež vždy nebývá možné) základním prostředkem k zasvěcení (a plní podobnou úlohu jako v zenu kóan), jak to vyjadřuje alchymická deviza obsažená ve čtrnácti vyobrazeních jednoho z klasických děl alchymie Mutus Liber: *Lege, lege, lege,*

7/ Alleau, R.: Aspekty tradiční alchymie, Merkuryáš, Praha 1993, s. 44. Překlad Ivo Purš.

8/ Známý filosof a alchymista Stefanos Alexandrijský (7. století po Kristu) definuje filosofii jako *připodobnění Bohu natolik, nakolik je to pro člověka možné*.

9/ Burckhardt, T.: Alchymie. Tradiční věda o kosmu a duši. Malvern, Praha 2003.

10/ Alleau, R.: Aspekty tradiční alchymie, Merkuryáš, Praha 1993, s. 75. Překlad Ivo Purš

relege, ora et invenies (čti, čti, čti, znovu čti, modli se a nalezneš). Rozvoj knihtisku jistě zavdal příčinu k obrovské konjunktuře a snad i do jisté míry rozmělnění alchymických spisů, jež dokumentuje Michael Maier v díle, v němž popisuje na své poměry velmi otevřeně svou vlastní alchymickou laboraci a které nechal v Praze vytisknout nákladem pouhých několika kusů, aby je věnoval pár svým přátelům *synům vědy*, (kteří snad představovali v jeho očích osoby *zasvětitelné*, neboť si smysl jeho nevyloží a priori, čímž by si z hlediska alchymie uzavřeli bránu k jakémukoli poznání):
V naší době se objevuje tak velké množství bezcenných knih, že můžeme být na pochybách, zdali jich každý rok nevyjde více, než se urodí obilí. Ponechám-li stranou literaturu věnovanou náboženství, filosofii a umění, vydává se tolik knih o skrytých lékařských a chemických vědách, až se zdá, že si již není možné dále přát nic, co by přispělo k jejich odhalení. Přesto je třeba si přiznat, že i když dávní autoři velmi přesně a obezřetně popsali mnoho věcí, přece zanechali následujícím staletím ještě mnoho záležitostí, jež je třeba popsat ještě přesněji a pečlivěji, neboť kniha Přírody je natolik rozsáhlá a nejasná, že nikdy nebude dostatečně probádána a odhalena. I dnes vycházejí nové a dříve neznámé věci, buď proto, že jsou ty staré, jež nebyly dostatečně probádány, censorskou hůlkou opravovány, anebo jsou ty, jimž nebylo porozuměno, vysvětlovány obsáhlejšími komentáři. Jako vše, čeho je příliš, škodí umírněnému a dobrému člověku, tak i tato masa spisovatelů zastírá a umlčuje pravdu, která je prostě a stručně vyjádřena v jednotlivých uměních a vědách, především těch lékařsko-chemických a již ti nejmoudřejší lidé vyrvali ze studny temnot a nevědomosti a vynesli na světlo, jak to přísluší filosofu.[11]
Alchymické texty zároveň zahalují i odhalují. Působí až zarážejícím dojmem, jak značné množství názvů alchymických či paraalchymických knih má *odhalování* dokonce v názvu. Každé *odhalení* je totiž zahaleným svědectvím osobního procesu autora a výzvou k dobrodružství odhalování vlastního. Ba, odhalování bývá často (jako tomu bývá – ovšem obvykle z jiných důvodů – i jinde:) právě zastíráním, poeticky hravým matením, iniciačním *nasvěcováním*.
Jinak řečeno a pro alchymii to platí vrchovatě: jako ty zdánlivě nejlehčí kroky bývají těmi nejtěžšími, tak i ty nejhlubší *pravdy* se možná často skrývají v tak průzračně *naivním* šatě, že si jich ani nevšimneme. V tomto smyslu je ostatně v dějinách alchymie zřetelné stálé napětí mezi akademickým postojem a *lidovým empirismem* a lze se snadno nadít banálního pozorování, že vesnická mastičkářka či dobrý řemeslník může mít svým trpělivým a láskyplným postojem ke světu a zklidněnou prací s *hmotou či přírodou* k alchymii daleko blíže než člověk, co o ní celý život přednáší a píše články.

Život za smrt: Hra věčně stejně vysoká

Práci alchymisty lze jistě právem přirovnat k práci básníka, hledače kvintesence slov, neboť i ten se spoléhá na jejich duchovní a zasvěcovací potenci, kterou z nich ovšem musí básník nejprve vydobýt, přičemž nejdůvěryhodnějším (a řekněme rovnou jediným možným) postupem k tomuto cíli je práce sama na sobě, vyhlášení vnitřní *Svaté války*.[12] Ideální stav básně je ten, jenž způsobí přerod či

11/ Maier, M.: De Medicina Regia et vere heroica, Coelidonia, Praha, 1609. Ineditní překlad autora.

12/ Na tuto paralelu bylo samozřejmě již mnohokrát poukázáno. Z rozsáhlého počtu studií upozorněme alespoň na jedinou, která doposud zůstává tou nejucelenější: Bonardel, F.: Philosophie de l´alchimie, Presses Universitaires de France, 1993.

13/ Tato báseň, jež je zahrnutá v sebraném díle René Daumala, je součástí fiktivní antologie básníků 25. století, v jejímž úvodu mimo jiné stojí: *Pro bližší* představu *obtíží, jež vznikají při porozumění jednoho období jinému, připomínáme, že do roku 2440 jsme se smáli humoru a paradoxům, než profesor Henifle prohlásil, že v 19. a 20. století se vůbec nepředpokládalo, že poezie může a má být založena na osvědčené znalosti člověka a jazyka – že se tedy básník domníval, že se nemusí naučit žádné* vnitřní práci *–, že neexistovalo žádné poetické vyučování, že poezie byla pokládána za spojení tajemného* talentu *s určitou vnější zručností a že titul* básník *mohl být přiřknut každému zmatenému intelektuálu, opilci, mluvkovi či ctižádostivci. Profesor Henifle se přeci opíral o dobové dokumenty, před nimiž musíme ustoupit. Je však také pravda, že pokud básníci v 25. století zamýšleli pracovat podle vnitřní vědy a techniky vyslovování a vynášení významu, pak často zůstávalo u pouhého úmyslu, neboť zde většinou*

obrácení autora a má (alespoň do jisté míry) tingující moc i na ostatní *příjemce*, tedy posluchače. Je-li tradiční zasvěcení ať tak či onak vždy spojeno s průchodem smrtí, změnou stavu, o to víc by měla být tato smrt vyžadována na člověku dnes, kdy se nás *přirozená* smrt jako v jakési pervertované epikurejské extázi netýká, kdy z lidského života zmizel úběžník a smrt pak všude propuká ve zpola zvířecích a zpola manických formách. Změna stavu se pak civilizovanému člověku nabízí na každém rohu a přirozeně se tak stala svým opakem: nástrojem zvěcnění a zobecnění všeho specificky lidského. V tradičním učení alchymie, v němž navazuje na dávnou praxi mystérií není smrt odměnou či definitivním cílem, nýbrž průchodem a transformací, jejíž kvalita závisí na předchozí přípravě, která je samozřejmě kulturně i individuálně podmíněná, ale jež je teprve počátkem další práce, pro niž máme k dispozici nové, jemnější nástroje (ať již se jedná o slova či oheň).
Jedině z této cesty ke smrti, resp. k novému životu, vzchází skutečná moc poezie, jež nás dosud svým uměním pozdvihuje a způsobuje naši náhlou transformaci. Abych ukončil přítrž tápajícímu přešlapování slov, nechám závěrem zaznít pevnému kroku básníka:

Narodil jsem se a neznal jsem jediné slovo,
v patnácti letech jsem jich znal deset tisíc,
ale nebyl jsem o nic zralejší.

Ve dvaceti jsem jich znal sto tisíc,
ale nerozuměl jsem ničemu,
jen křiku.

Ve třiceti letech jsem se naučil řvát,
když jsem se cítil rozdělený,
ale stále celý.

Ve čtyřiceti letech,
jsem se díky trpělivosti mých učitelů
naučil vyslovit několik slov.

V šedesáti jsem se obklopil
hradbou z řečí,
abych ochránil své mlčení.

V osmdesáti letech
jsem svým osmdesáti malým dětem
vyprávěl šest set čtyřicet tisíc příběhů.

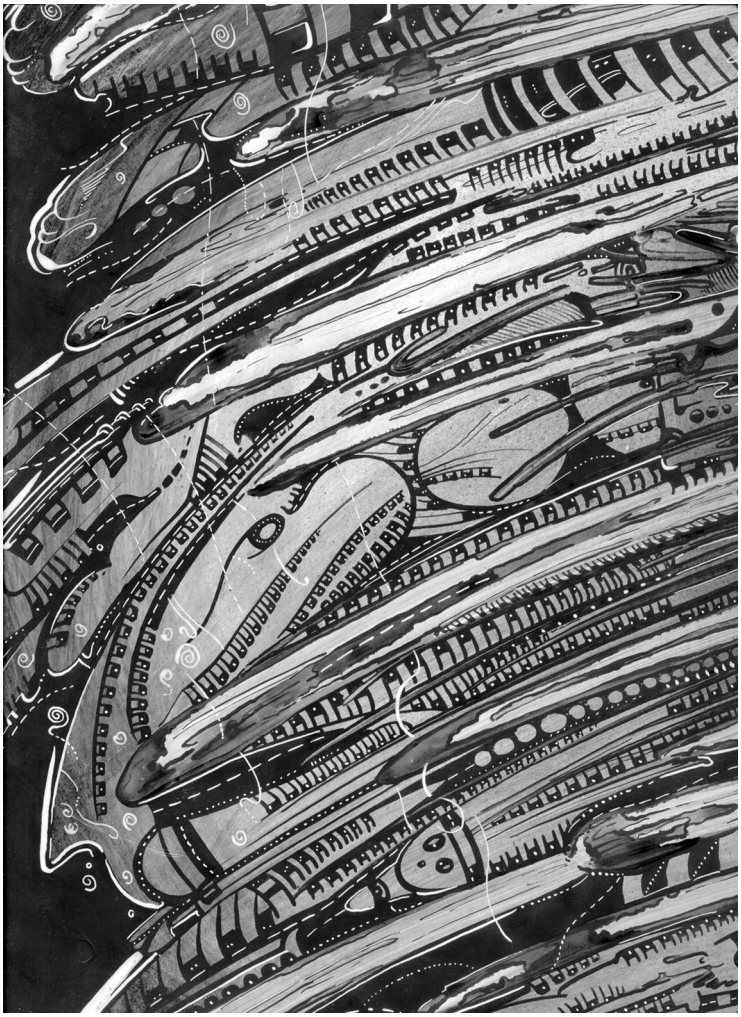
Ve sto letech jsem si sbalil kufry,
položil klíč pod rohožku
a pravil jsem: dobrý večer vespolek.[13]

HLEDÁNÍ MATERIE SPIRITUALITY. SPIRITUALITA Z POHLEDU TRADIČNÍ ALCHYMIE NEBOLI ŘEČ ALCHYMIE DNES

Jakub Hlaváček

zela hluboká propast mezi teorií a činem, jak se ostatně lze domyslet z několika následujících příkladů. (Daumal, R.: Les pouvoirs de la parole, Essais et notes II, Gallimard 1993).

Mgr. Jakub Hlaváček
narozen 22. 4. 1975. Religionista a nakladatel (nakl. Malvern), postgraduální student na Katedře Filosofie a historie přírodních věd PřF UK. Věnuje se především vztahu mezi alchymií a filosofií, alchymií a náboženstvím a překládá (M. Maier, G. Bruno, B. Roger, R. Daumal aj.); s prof. Z. Neubauerem je spoluautorem knihy *Slabikář hermetické symboliky a čítanka tarotu.*
jakub.hlavacek@volny.cz



Jiří Havlíček, kombinovaná technika

TICHÁ MODLITBA V ŘÍMSKÉM NÁBOŽENSTVÍ

Aleš Chalupa

Římský zvyk pronášet ve veřejném kontextu modlitby nahlas vycházel ze snahy o důslednou sociální kontrolu lidské komunikace s bohy a z omezené míry schopností, které jim Římané připisovali.

Antropomorfismus, *hloupí bohové* a lidská kognice

V antickém světě byly modlitby v naprosté většině případů pronášeny nahlas. Šlo o všeobecnou zvyklost, která byla porušována jen zřídka. Přestože informace o této skutečnosti čerpáme především z literárního líčení procedurálního kontextu řeckých a římských modliteb, které nemusí zcela přesně odrážet faktický způsob jejich průběhu, existují i jiné nepřímé indicie, které tento závěr podporují. Některá z vyobrazení antických božstev mají jako doplňkový motiv ušní lalůčky v nadživotní velikosti (obr. 1), které patrně poukazovaly na schopnost bohů *vyslyšet* jim určené modlitby.[1] Mnohé z nápisů, které obsahují znění konkrétních modliteb, pak také výslovně uvádí, že byly určeny *uším božstva*,[2] a výrazy *epékoos*, *hypékoos* nebo *audiens* (*naslouchající*) patří mezi časté a běžně se vyskytující božská epiteta.[3]

Modlitba byla rovněž mnohem více svázána s rituálem, než je tomu například v dnešním křesťanství. Modlitba bez patřičného rituálního doprovodu, byť zcela rudimentární povahy, většinou postrádala smysl.[4] Byla však velmi důležitá, protože ani rituál bez patřičného slovního doplňku nebyl obvykle pokládán za účinný.[5] Slova byla navíc v antickém kontextu chápána performativně. Rituál bylo možné v případě procesního pochybení zopakovat, modlitbu nikoli, protože to, co bylo jednou vyřčeno, již nebylo možné vrátit zpět. Aby nedocházelo ke znehodnocení rituálů užitím chybných formulací, byla v rámci státního kultu náležitá slova tomu, kdo jej jménem komunity vykonával (nejčastěji některý ze státních úředníků), předříkávána přítomným knězem (*praeire in verbis*; *verba praeire*), který nad jeho prováděním dohlížel.[6] Ostatní přihlížející byli před započetím rituálu vyzváni k naprosté tichosti (*favete linguis*), aby jejich hlasité projevy nerušily slova předříkávané modlitby. Odfiltrování nežádoucích hlasů mohlo být rovněž zajištěno hudebním doprovodem (obr. 2), který rituální aktivitu nezřídka doprovázel.[7]

Podmínky domácího kultu, o kterém toho ale víme mnohem méně než o kultu státním, byly patrně o poznání volnější, i když i zde měla většina náboženské aktivity komunitní charakter. Domácí kult představoval jednu z nejběžnějších, nejstabilnějších a nejvytrvalejších forem starověké náboženské aktivity.[8] *Pater familias*, otec rodiny, který vykonával většinu rituálů v domácím kontextu, při jejich průběhu užíval i modliteb.[9] Jejich

1/ Viz např. Van Straten, F. T.: Gifts for the Gods. In: Versnel, H. S., (ed.): Faith, Hope and Worship. Aspects of Religious Mentality in the Ancient World. E. J. Brill, Leiden, 1981, s. 65–151: s. 83 a obr. 11 a 12.

2/ Viz např. Versnel, H. S.: Religious Mentality in Ancient Prayer. In: Versnel, H. S., (ed.): Faith, Hope and Worship. Aspects of Religious Mentality in the Ancient World. E. J. Brill, Leiden, 1981, s. 1–64: s. 36; srov. též AE, 1983, č. 798; CIL, VIII.11269; V.759; III.986; Seneca, *Epistulae*, XLI.1.

3/ Versnel, H. S.: cit.d., s. 34–35; pro detailnější rozbor těchto termínů, viz Weinreich, O.: *Theoi Epékooi*. In: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung, 37, 1912, s. 1–68 (postarší, ale stále nepostradatelná studie).

4/ Viz např. Burkert, W.: Greek Religion. Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1985, s. 73; Zaidman Bruit, L.– Schmitt Pantel, P.: Religion in the ancient Greek city. Cambridge University Press, Cambridge, 1992, s. 41–42; Scheid, J.: An Introduction to Roman Religion. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2003, s. 97–98.

5/ Tuto skutečnost výslovně zmiňuje Plinius Starší, *Naturalis Historia*, XXVIII.10; *quippe victimas caedi sine precatione non videtur referre aut deos rite consuli*.

6/ Tamtéž, XXVIII.11; *videmusque certis precationibus obsecrasse summos magistratus et, ne quod verborum praetereatur aut praeposterum dicatur, de scripto praeire aliquem rursusque alium custodem dari qui adtendat*. Tímto úkolem byl nejčastěji pověřen jeden z *pontifices*, v jejichž držení se nacházela tzv. *indigitamenta*, tedy správné slovní formulace, které měly být pronášeny v průběhu oběti nebo jiné rituální činnosti; více na toto téma viz Szemler, G. J.: The Priests of the Roman Republic. A Study of Interactions Between Priesthoods and Magistracies. Collection Latomus, Bruxelles, 1972, s. 22.

formulace byly ustálené a každý *pater familias* se je naučil (stejně jako jednotlivé rituální úkony) od svého otce nebo děda.[10] Nicméně i zde bylo hlasité odříkávání modlitby obvyklou zvyklostí a platnou normou.[11]

Přesto nebyla tichá modlitba v antickém světě zcela neznámým fenoménem.[12] Modlitby pronášené šeptem nebo *naprázdno*, tedy mlčky s pouze pohybujícími se rty, se ale obvykle objevovaly pouze za situací, které byly v mnoha ohledech anomální nebo výjimečné. V některých případech mohla být skutečnost, že modlitba byla pronesena ztišeným hlasem nebo dokonce pouze v duchu, způsobena vnějšími okolnostmi. Tonoucí Odysseus, kterého strhla z lodi do moře obrovská vlna, se modlí *kata thymon* (*ve svém srdci*), protože běsnění zuřící bouře hlasitou modlitbu evidentně znemožňovalo.[13] Tyto případy ale byly velmi vzácné. Pokud se tedy v antické literatuře objevuje popis modlitby pronášené v duchu nebo šeptem, děje se tak většinou ze čtyř následujících příčin.[14]

1. Z důvodu opatrnosti, aby modlitba nemohla být vyslyšena nepřáteli a *znehodnocena* silnější, účinnější protimodlitbou. Tichá modlitba se proto nejčastěji objevuje v kontextu vojenském, kde by její hlasité proslovení mohlo vést k prozrazení záměrů jedné z bojujících stran, případně k upoutání pozornosti nepřítele k již probíhající aktivitě.[15]
2. Byla-li modlitba určena božstvům vyznačujícím se ambivalentní nebo zlovolnou povahou. Hlasité vyslovení jejich jména by za těchto okolností mohlo být nebezpečné a přinést tomu, kdo modlitbu pronesl, zlověstné následky.[16] Motlitba k podsvětním božstvům je tak obvykle líčena jako tichá, případně pronášená šeptem.[17] Erínye, typické představitelky těchto ambivalentních božstev, jsou z tohoto důvodu spíše než svým pravým jménem často vzývány jako *Mlčenlivé*.[18]
3. Když modlící se člověk pociťoval rozpaky nad obsahem své modlitby, která by mohla být v případě, že by byla vyslechnuta nepovolanou osobou, pokládána za nepatřičnou a nevhodnou. Modlitby tohoto typu se objevují především v kontextu milostné elegie. Jejich obsahem je nejčastěji žádost o pomoc v záležitostech lásky, většinou nenaplněné.[19] Rovněž modlitby žádající o pomoc při nalezení ztracených (případně odcizených) věcí nebo požadující potrestání drobných příkoří byly líčeny jako tiché. Filosof Seneca hovoří o této praxi v jednom ze svých listů: *Jak pošetilí jsou lidé! Šeptají bohům ta nejnižší přání, ale jen co se někdo přiblíží na doslech, hned ztichnou. To, o čem nechtějí, aby věděli ostatní lidé, vyprávi bohu.*[20] Přestože tyto modlitby byly antickými intelektuály pokládány za směšný projev nevhodné a nerozumné náboženské aktivity, byly patrně běžnou a vcelku tolerovanou součástí antického světa.

7/ Plinius Starší, *Naturalis Historia*, XXVIII.11; *alium vero praeponi qui favere linguis iubeat, tibicinem canere, ne quid aliud exaudiatur, utraque mem inisigni, quotiens ipsae dirae obstrepentes nocuerint quotiensve precatio erraverit*.

8/ Wachsmuth, D.: Aspekte des antiken mediterranen Hauskults. In: Numen, 27, 1980, s. 24–75: s. 34.

9/ Viz např. Harmon, D. P.: The Family Festivals of Rome. In: Aufstieg und Niedergang der römischen Welt, II.16.2, 1978, s. 1592–1603; Orr, D. G.: Roman Domestic Religion. In: Aufstieg und Niedergang der römischen Welt, II.16.2, 1978, s. 1557–1591.

10/ Vzhledem k absenci institucionální náboženské výuky byla takto získaná znalost čistě performativní povahy: znát rituál znamenalo vědět, jak jej vykonávat; více na toto téma Feeney, D.: Literature and religion at Rome: Cultures, contexts, and beliefs. Cambridge University Press, Cambridge, 1998, s. 138–139.

11/ Cato Starší, *De agricultura*, CXLI, poskytuje velmi barvitý popis rituálu konaného v domácím kontextu, který udává přesné znění jedné z modliteb, uvedené výslovným pokynem *a takto mluv* (*sic dicito*).

12/ Van der Horst, P. W.: Silent Prayer in Antiquity. In: Numen, 41, 1994, s. 1–25: s. 1–2.

13/ Homér, *Odysseia*, V.444; toto vysvětlení poskytují některá antická *scholia* týkají se tohoto místa.

14/ Van der Horst, Pieter W.: cit. d., s. 2–12.

15/ Homér, *Ílias*, VII.191–196; Ajax vyzývá své spolubojovníky, aby se během jeho přípravy na boj s Hektorem modlili za jeho vítězství, ale *v tichosti* (*sigé*). – Poutavou obdobu této situace obsahuje i Starý zákon: Júdita *se postavila vedle Holofernova lože a v duchu se modlila*, předtím než mu mečem setnula jeho hlavu (Júd 13:4; citováno dle ekumenického překladu). Zde je motivem tiché modlitby snaha neprobudit spícího protivníka.

16/ Burkert, W.: cit. d., s. 73.

17/ Aischylos, *Eumenides*, 1035–1039; týž, *Choéforoi*, 95–96; Sofoklés, *Oedipous epi Kolónó*, 124–133, 489.

4. Pokud se modlitba vyznačovala společensky nepřijatelnou nebo dokonce kriminální povahou. Tyto modlitby spadají především do kontextu antické magie. V antické společnosti se tichá modlitba postupem času stala prakticky synonymem magické aktivity. Apuleius ve své řeči, kterou se sám bránil proti nařčení z magické praxe, kritizuje několik dobových myšlenkových stereotypů, mezi nimiž rovněž uvádí: *Potichu ses modlil: jsi tedy mág? Nebo za co ses modlil?*[21] Přestože Apuleiova výtka může být do značné míry poznamenána rétorickou nadsázkou, antická literatura vytrvale popisuje magickou modlitbu jako tichou nebo alespoň šeptanou. Literární líčení magie se ale vyznačuje i mnoha dalšími *topoi*, které reálnou podobu magické praxe patrně do značné míry zkreslují. Přesto je z nálezů některých proklínacích tabulek zcela zřejmé, že na nich zachycené modlitby mohly být jen stěží pronášeny ve veřejném kontextu a nahlas.[22] Po stránce strukturální a formální se však magická modlitba nijak podstatně nelišila od modlitby běžné.[23] Rozdíly se objevují spíše v rituálním kontextu, který magickou modlitbu doprovázel a který se vyznačoval odlišnou sociální dimenzí (respektive její nepřítomností), než ve formální odlišnosti modlitby nebo v rozdílných předpokladech její funkčnosti.[24]

Jednou z hlavních motivací, která vedla k zachovávání zvyklosti užívat hlasitou modlitbu, byla bezesporu snaha o veřejnou kontrolu prováděných rituálů a slibů. Ty měly přinést prospěch zúčastněné náboženské komunitě jako celku a za žádných okolností neměly vést k jejímu ohrožení. Přestože v určitém kontextu mohlo být užívání tiché modlitby ospravedlnitelné, tichá modlitba byla vždy chápána jako pouhý doplněk, který sám o sobě nemohl plně nahradit modlitbu proslovenou nahlas. Pronesení tiché modlitby se tak dalo, podle většinového pohledu antického světa, vykládat v lepším případě jako její nepřítomnost, v horším případě jako důkaz podezřelé nebo rovnou protispolečenské činnosti. Soukromá doména, ve které nacházela své nejčastější uplatnění, totiž nebyla pokládána za plnohodnotný prostor k uskutečňování náboženské praxe.[25] I z tohoto důvodu se valná část antické náboženské aktivity, které bychom dnes označili za *soukromou*, odehrávala v prostoru, který bychom chápali spíše jako *veřejný*.[26]

Co však bylo příčinou tohoto lpění na mluveném slově jako na jednom z hlavních prostředků lidské komunikace se světem bohů? A lze tento fakt pokládat za důkaz existence odlišné spirituality antického člověka, která byla zprvu narušena a posléze kompletně proměněna příchodem křesťanství, kladoucím důraz na emoční prožitek a vnitřní opravdovost, mezi jiným právě v okamžiku modlitby člověka k Bohu? Přestože tyto názory nezřídka zaznívaly (a doposud zaznívají), nelze je pokládat za zcela přesvědčivé. Obávám se totiž, že

TICHÁ MODLITBA V ŘÍMSKÉM NÁBOŽENSTVÍ

Aleš Chalupa

18/ Nilsson, M. P.: Geschichte der griechischen Religion I, C. H. Beck, München [3]1967, s. 709; srov. též Eurípidés, *Orestés*, 37–38, 409.

19/ Např. Catullus, LXIV.103–104; Tibullus, II.1.84–86; III.11; Iuvenalis, *Saturae*, X.289–291

20/ Seneca Mladší, *Epistulae*, X.5; *Nunc enim quanta dementia est hominum! turpissima vota dis insusurrant; si quis admoverit aurem, conticiscent, et quod scire hominem nolunt deo narrant*. Český překlad A. Ch.

21/ Apuleius, *Apologia*, LIV; *Tacitas preces in templo deis allegasti: igitur magus es. Aut quid optasti?* Citováno v českém překladu Václava Bahníka (Apuleius, *Apologia aneb Vlastní obhajoba proti nařčení z čarodějnictví*. Praha 1989).

22/ Viz např. Gager, J. G., (ed.): Curse Tablets and Binding Spells from the Ancient World. Oxford University Press, New York – Oxford, 1992 (komentovaný překlad vybraných exemplářů proklínacích tabulek včetně uvedení do dané problematiky).

23/ Graf, F.: Prayer in Magic and Religious Ritual. In: Faraone, C. A. – Obbink, D., (eds.): Magika Hiera. Ancient Greek Magic and Religion. Oxford University Press, London – New York, 1991, s. 188–213: s. 196.

24/ Tamtéž, s. 195.

25/ Kippenberg, H. G.: Magic in Roman Civil Discourse: Why Rituals Could be Illegal. In: Schäfer, P. – Kippenberg, H. G., (eds.): Envisioning Magic. A Princeton Seminar and Symposim. E. J. Brill, Leiden, 1997, s. 137–163: s. 163

26/ Do jaké míry jsou termíny *soukromý* a *veřejný* vázány na daný kulturní kontext, viz von Moos, Peter: Die Begriffe *öffentlich* und *privat* in der Geschichte und bei den Historikern. In: Saeculum, 49, 1998, s. 161–192. – O tom, jaké interpretační problémy často působí toto *nepochopení* odlišných domén při studiu

popisují spíše důsledek než příčinu, která k této proměně vedla. Římské náboženství s jeho důrazem na rituál a velmi konzervativní dodržování přesných formálních náležitostí nelze automaticky pokládat za emočně prosté, chladné a zaměřené výlučně na mechanické vykonávání *prázdných* kultovních aktů.[27] Římské náboženství bylo po této stránce pouze jiné, protože vycházelo z odlišných premis a předpokladů než dnešní monoteistická náboženství.[28]

Ani v kontextu starověkého judaismu nebo raných křesťanství nebyla tichá modlitba zcela běžným jevem. Pouze jedno místo ve Starém zákoně zmiňuje namísto obvyklé modlitby pronášené nahlas modlitbu tichou.[29] Vyznění pasáže je ale pozitivní (Hospodin modlitbu vyslyšel) a tento fakt mohl napomoci budoucímu prosazení tiché modlitby jako plnohodnotné formy komunikace s Bohem. O tom, jaké zvyklosti ohledně modlitby panovaly v jednotlivých variantách raných křesťanství, toho víme jen málo.[30] Lze však předpokládat, že i zde se tichá modlitba prosazovala postupně. Svou oprávněnost nicméně mohla opírat o jeden z Ježíšových výroků, který pokládal tichou modlitbu v osamění za čin vysoce pozitivní, dokonce kvalitativně vyšší ve srovnání s modlitbou pronesenou na veřejnosti.[31]

Důraz na požadavek, nebo dokonce nutnost, aby byla prosba člověka směřovaná vůči božstvu pronesena nahlas, může mít svou příčinu spíše v důsledně antropomorfním chápání božstev a v odlišném repertoáru vlastností, které jim antický člověk přisuzoval. Křesťanství si v průběhu svých dějin vypracovalo koncepci božství, která je mnohem méně antropomorfní a více abstraktní, než nakolik tomu bylo z pohledu valné většiny obyvatel starověkého světa. I zde samozřejmě existovaly skupiny, jejichž pojetí božství bylo blízké křesťanskému.[32] Tyto převážně filosofické kruhy však byly relativně uzavřené, nepočetné a z hlediska svého vlivu na převažující religiózní praxi poměrně nedůležité.[33]

Antropomorfismu, budeme-li jej chápat v širším smyslu jako přisuzování lidských vlastností a záměrů fenoménům nebo činitelům, kteří je ve skutečnosti nemají (a nikoli pouze jako banální fakt, že bohové jsou zobrazování v lidské podobě), byla navíc díky pokroku v oblasti kognitivních věd opět propůjčena nová míra kredibility. Někteří badatelé dokonce pokládají tuto všelidskou tendenci *antropomorfizovat* své okolí za základní prvek, který umožnil vznik náboženství a lidské religiozity obecně.[34] Samotná představa Římanů, že bohové potřebují modlitbu slyšet, aby věděli, co přesně se od nich žádá, tedy není ničím neobvyklá. Modlící se člověk automaticky aktivuje mozkové systémy, které řídí jeho intuici týkající se podmínek verbální komunikace. Modlitba pronášená nahlas je tedy v tomto ohledu

některých projevů římské religiozity, viz např. Gradel, I.: Emperor worship and Roman Religion. Clarendon Press, Oxford, 2002, s. 8–14.

27/ Linder, M. – Scheid, J.: Quand croire c'est faire. Le problème de la croyance dans la Rome ancienne. In: Archives de sciences sociales des religions, 81, 1993, s. 47–62.

28/ Durand, J. L. – Scheid, J.: «Rites» et «Religion». Remarques sur certains préjugés des historiens de la religion des Grecs et des Romains. In: Archives de sciences sociales des religions, 85, 1994, s. 23–43.

29/ Modlitba bezdětné Chany: 1 S, 1:12-13; Když se před Hospodinem modlila, Élí dával pozor na její ústa. Chana hovořila *jen* v srdci a pouze její rty se pohybovaly, ale její hlas nebyl slyšet… (citováno dle ekumenického překladu; kurzíva původní).

30/ Podrobněji se tomuto tématu věnují např. Hamman, A.: La prière chrétienne et la prière païenne: formes et différences. In: Aufstieg und Niedergang der römischen Welt, II.23.2, 1980, s. 1190–1247; Perrone, L.: Prayer and the Constitution of Religious Identity in Early Christianity. In: Proche-Orient Chrétien, 53, 2003, s. 260–288.

31/ Mt 6:5-8.

32/ Ozvuky těchto filosofických koncepcí, především z prostředí platónských nebo stoických filosofických škol, lze objevit i v dílech římských autorů (nebo v Římě působících), viz např. Cicero, *De divinatione*, I.129; Seneca, *Epistulae*, LXV.1; Plótínos, *Enneades*, V.1.6.

33/ Pieter van der Horst, P. W.: cit. d., s. 9–12, soudí, dle mého soudu zcela oprávněně, že tyto představy nelze pokládat za všeobecně rozšířené.

34/ Viz především Guthrie, S. E.: Faces in the clouds: A new theory of religion. Oxford University Press, New York – Oxford, 1993; týž: Religion: What Is it? In: Journal for Scientific Study of Religion, 35, 1996, s. 412–419; týž: Animal Animism: Evolutionary Roots of Religious Cognition. In: Pyysiäinen, I. – Anttonen, V., (eds.): Current Approaches in the Cognitive Science of Religion. Continuum, London – New York, 2002, s. 38–67.

mnohem *přirozenější* než modlitba pronesená v duchu a směřovaná k Bohu, který čte lidské myšlenky a je neomylný. Přesto se tato koncepce, vzniklá v prostředí řeckých filosofických škol, s úspěchem uplatnila v monoteistických náboženských systémech.
Mohou tedy být při osvětlení této problematiky nějakým způsobem přínosné kognitivní vědy? Zdá se, že ano. První důležitý poznatek se bude týkat vztahu prosebné modlitby a rituálu v závislosti na vlastnostech božstva, kterému jsou určeny. Druhou cennou informaci poskytne zodpovězení otázky, zda-li jsou lidé operující s konceptem všemohoucího a vševědoucího Boha schopni tyto premisy důsledně uplatňovat i v rovině praktické.
Justin L. Barrett provedl několik experimentů, ve kterých zkoumal vliv lidské kognice na procesuální průběh prosebné modlitby.[35] Dospěl k závěru, že nároky kladené na modlitbu a její doprovodný rituál se dramaticky proměňují v závislosti na vstupních podmínkách. Existence *chytrého boha* (*smart god*), jenž je schopen číst lidské myšlenky a rozumět tak prosbám, aniž by musely být vysloveny nahlas, se promítne do relativní nedůležitosti přesného provedení předepsaného rituálu. Pokud je ale bůh, na kterého se prosebníci obracejí, *hloupý* (*dumb god*), tj. disponující omezenou mírou znalostí, bez schopnosti číst lidské myšlenky a omylný, může odhalit skutečné záměry oranta pouze na základě jeho akcí (tedy především přesně provedeného rituálu), k nimž implicitně náleží též nahlas proslovená modlitba.[36]
Z pohledu řadových Římanů tedy bohové *skutečně* potřebovali slyšet to, co se od nich žádalo, aby mohli toto přání následně vyplnit nebo se o to alespoň pokusit. Narozdíl od všeobecně rozšířené koncepce božství v dnešních monoteistických systémech nejsou bohové řecko-římské antiky ani všemohoucí, ani vševědoucí. Konkretizace požadavků exaktním provedením rituálu a jeho doprovod patřičnou slovní prosbou tedy byly zcela nezbytným předpokladem budoucího účinku konaného náboženského rituálu.
Ostatně další ze studií Justina Barretta, tentokrát publikovaná ve spolupráci s Frankem Keilem, ukázala, že i v rámci křesťanství je situace ohledně antropomorfizace Boha mnohem komplikovanější záležitostí, než by se mohlo zdát z pozic křesťanské teologie.[37] Výzkum potvrdil, že ačkoli lidé spolehlivě deklarují Boží vlastnosti jako všemohoucnost, vševědoucnost nebo všudypřítomnost – obecně pak Boha označují jako entitu zbavenou jakýchkoli omezení plynoucích ze vzdálenosti, souběžnosti časů nebo vnějších podmínek – , v praktické rovině Bohu intuitivně přisuzují stejné limity, jaké se týkají ostatních živých bytostí. Například situace, kdy podle respondentů Bůh nemůže naslouchat zpěvu dvou ptáků poblíž letiště v okamžiku, kdy se přiblíží

35/ Barrett, J. L.: Dumb Gods, Petitionary Prayer and the Cognitive Science of Religion. In: Pyysiäinen, I. – Anttonen, V., (eds.): Current Approaches in the Cognitive Science of Religion. Continuum, London, 2002, s. 93–109.

36/ Tamtéž, s. 106.

37/ Barrett, J. L. – Keil, F. C.: Conceptualizing a Nonnatural Entity: Anthropomorphism in God Concepts. In: Cognitive Psychology, 31, 1996, s. 219–247.

38/ Tamtéž, s. 239.

39/ Barrett, J. L. – Van Orman, B.: The effects of the use of images in worship of God concepts. In: Journal of Psychology and Christianity, 15, 1996, s. 38–45.

40/ Barrett, J. L.: Theological Correctness: Cognitive Constraints and the Study of Religion. In: Method and Theory in the Study of Religion, 11, 1999, s. 325–339.

přistávající letadlo, je evidentně v rozporu s konceptem Boha jako vševědoucí a všemocné (a tryskovými motory neomezené) bytosti.[38] Intuitivní chápání podmínek verbální komunikace tedy v tomto okamžiku vítězí nad abstraktními teologickými koncepty. Rovněž užívání *obrazů* zpodobňujících Boha během modliteb křesťanů podstatnou měrou zvyšuje tendenci k jeho antropomorfizaci, neboť mimo jiné navozuje pocit blízkosti a fyzické přítomnosti, které více odpovídají podmínkám interpersonální komunikace.[39]
Tento rozpor mezi chápáním Božích vlastností a jejich faktickým uplatňováním je vyvolán působením fenoménu, který bývá obvykle označován jako *teologická korektnost* (*theological correctness*; dále jen TC).[40] Křesťané formulují své odpovědi v duchu TC, jsou-li tyto odpovědi realizovány v rovině deklarativních výpovědí. V praktickém životě však koncepci TC velmi snadno (a mnohdy nevědomky) opouštějí. Tato situace je způsobena skutečností, že pojetí Boha v duchu TC je vrcholně abstraktní, má často nízký inferenční potenciál a z hlediska lidské kognitivní výbavy je také *nepřirozené*. To, že křesťané jsou ve velké míře schopni své vědomé představy přizpůsobovat konceptu TC, je způsobeno vytvořením účinných mechanismů, které křesťanství (a ostatní monoteistická náboženství) k přenášení a prosazování tohoto konceptu vyvinulo: kněžský aparát dohlížející na správný věroučný postoj věřících; indoktrinace nauky pomocí často a pravidelně se opakujících kázání; četba posvátných textů; institut náboženského vzdělávání; formulace dogmat a systematicky vytvářené nauky atd.[41]
V podmínkách římského náboženství je ale existence konceptu TC prakticky vyloučena. Neexistovala zde síla, která by normativitu v oblasti náboženství byla schopna prosazovat.[42] Římské náboženství bylo volným souborem tradic, rituálů a svátků, jejichž *teologicky korektní* vysvětlení neexistovalo. Dokonce vůbec nebylo nutné, aby *nějaké* vysvětlení prováděných rituálů nebo odříkávaných modliteb existovalo.[43] Některé římské modlitby, svým původem zcela jistě archaické, byly v období císařství již zcela nesrozumitelné, což však samo o sobě nijak nebránilo jejich vytrvalému pronášení.[44]Aitiologie mnoha významných svátků římského kalendáře byla evidentně ztracena, přesto tyto svátky i nadále tvořily pravidelný kolorit římského náboženského života.[45] Pokud již konkrétní exegeze existovaly, šlo o *ad hoc* koncipovaná vysvětlení a racionalizace, které nemusely být široce sdíleny ani těmi, kdo se těchto událostí účastnili.
To, že Římané užívali (alespoň ve veřejném kontextu) převážně modliteb pronášených nahlas, bylo tedy způsobeno: (a) snahou o důslednou sociální kontrolu v komunikaci mezi světem bohů a lidí; (b) omezenou mírou schopností, které Římané svým bohům přisuzovali. Tento fakt je plně v souladu s běžně

41/ Boyer, P.: Religion explained. The human instincts that fashion gods, spirits and ancestors, William Heinnemann, London, 2001, s. 313–322. – Podle terminologie Harveyho Whitehouse náleží křesťanství mezi plně *doktrinální* náboženské systémy, které ke svému šíření a zachovávání užívají právě často se opakujících rituálů. *Znalost* a *význam* těchto aktů si jejich účastník osvojuje i díky rétorické naraci poskytnuté náboženskými specialisty, která je obvykle doprovází. Celá koncepce Harveyho Whitehouse, který identifikuje dva *mody religiozity* (*two modes of religiosity*) – doktrinální a imagistický (*doctrinal*, *imagistic*), je nastíněna např. v jeho monografiích: Whitehouse, H.: Arguments and Icons: Divergent Modes of Religiosity. Oxford University Press, New York – Oxford, 2000; týž: Modes of Religiosity: A Cognitive Theory of Religious Transmission. AltaMira Press, Walnut Creek, 2004.

42/ Kněžský aparát, který tuto funkci plní v rámci křesťanství, byl v kontextu římského náboženství k tomuto účelu zcela nevhodný. Pravomoci jednotlivých kněží a kněžských kolegií byly roztříštěné a omezené vlivem politických institucí. Svorníkem náboženského života tak byl (aspoň v období republiky) římský senát, tedy těleso, které dnes obvykle nepokládáme za náboženské. I jeho pravomoci a možnosti ale byly k prosazování teologické korektnosti nedostatečné, viz Beard, M.: Priesthood in the Roman Republic. In: Beard, M. – North, J. A., (eds.): Pagan Priests. Religion and Power in the Ancient World. Duckworth, London, 1990, s.17–48.

43/ Tento stav není typický pouze pro římské náboženství. Humphrey, C. – Laidlaw, J. A.: The Archetypal Actions of Ritual: A Theory of Ritual Illustrated by the Jain Rite of Worship. Oxford University Press, Oxford – New York, 1994, s. 35–36, dokládají, že stejná situace panuje i v současném džinismu. Mnozí účastníci rituálů tohoto náboženství nemají pro úkony, které vykonávají, žádné vysvětlení. Srov. též Staal, F.: The Meaninglessness of Ritual. In: Numen, 26, 1975, s. 2–22.

44/ Viz Beard, M.: Writing and religion: *Ancient Literacy* and the function of the written word in Roman religion. In: Humphrey, J. H., (ed.): Literacy in the Roman world. Ann Arbor, Mi., 1991, s. 35–58: s. 57–8.

45/ Jak to na případu Luperkálií dokládá studie Scholz, U. W.: Zur Erforschung

fungující lidskou kognicí a není nutné jej pokládat za projev odlišné *spirituality* Římanů. Odlišné parametry provázející výkon modliteb jsou spíše produktem jiných vstupních podmínek a požadavků než důsledkem působení odlišných mentálních schopností nebo kulturně přenášených představ. Samotná kategorie *spirituality* potom, dle mého soudu, mnohem pravděpodobněji reflektuje zpracování těchto vnějších, objektivních podmínek (nebo, jinak řečeno, vstupních dat) lidskou kognicí, nikoli jejich příčinu. To, jaké náboženské projevy se v prostředí té které kultury objeví a jakou budou mít podobu, nemůže být vysvětleno pomocí kvazi-esenciálních pojmů jako jsou *spiritualita*, *náboženskost* nebo *mentalita*, jejichž reálná existence zůstává sporná, ale pouze díky pochopení procesů, které ke vzniku a šíření těchto vágně sdílených konceptů vedou.[46]
Přestože křesťanství akceptovalo tichou modlitbu jako žádoucí projev náboženského života, problémy s jejím důsledným zapojením se mohly (a doposud mohou) vyskytovat i zde. Otázkou zůstává, proč k přijetí této zvyklosti nakonec došlo. Za možnou odpověď lze pokládat skutečnost, že křesťané chápou vztah člověk–bůh jako mnohem více důvěrný a osobní a Boha za mnohem abstraktnější a mocnější bytost, než tomu bylo (alespoň v prostředí státního kultu nebo jeho polooficiálních forem) v případě Římanů. Za těchto okolností je ale možné podotknout, že tichá modlitba mohla být v antice mnohem rozšířenějším a častějším fenoménem právě v prostředí náboženských kultů a tradic, které předpokládaly existenci (nebo alespoň možnost existence) blízkých vztahů mezi člověkem a bohy.[47] Ty ale povětšinou spadaly mimo rámec obvyklých projevů řecko-římské religiozity. Do budoucna tedy bude nutné zaměřit se na přezkoumání stop, které mohly v našich pramenech zanechat projevy osobní[48] religiozity, a pokusit se o jejich kontextuální vyhodnocení v rámci římských náboženských struktur.[49] Tento úkol však bude velmi obtížný a nesnadný. Těchto pozůstatků evidentně není, a vzhledem k povaze našich pramenů, které jsou téměř výlučně uzpůsobeny k uchovávání informací pocházejících z okruhů kulturních elit (literatura, epigrafie atd.), ani nebude mnoho. Vznik a prosazování jednoho ze zásadních projevů evropské religiozity – tiché modlitby – tak možná zůstanou navždy zahaleny závojem tajemství a my se budeme muset spokojit s teoretickým scénářem tohoto vývoje a nástinem jeho možných příčin.

TICHÁ MODLITBA V ŘÍMSKÉM NÁBOŽENSTVÍ

Aleš Chalupa

der römischen Opfer (Beispiel: die Lupercalia). In: Rudhardt, J. – Reverdin, O., (eds.): Le sacrifice dans l'antiquité. Fondation Hardt, Vandœvres – Genève, 1980, s. 289–340.

46/ To, že tyto koncepty vykazují jakési zdání reality, je způsobeno jejich relativní rozšířeností mezi větším počtem příslušníků dané kultury, viz Sperber, D.: Anthropology and psychology. Towards an epidemiology of representations. In: Man, 20, 1985, s. 73–89.

47/ Jako slibný kandidát se v této souvislosti jeví především tzv. *orientální kulty*, jejichž obvyklým doplňkem byla i jakási *iniciační* nadstavba, která o navození tohoto pocitu blízkosti mezi člověkem a božstvem usilovala. Dnes již klasická monografie Burkert, W.: Ancient Mystery Cults. Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1987, nás však důrazně varuje před tendencí chápat tyto kulty jako zásadně odlišné od ostatních kultů řecko-římského světa.

48/ Záměrně preferuji výraz *osobní* před zdánlivě podobným termínem *individuální*. Individualita je ve studiu starověkých náboženství velmi problematickou kategorií, neboť jde o moderní a kulturně podmíněný koncept, který nemá žádnou přiměřenou antickou paralelu. Martin, L. H.: The Anti-Individualistic Ideology of Hellenistic Culture. In: Numen, 41, 1994, s. 117–140, přesvědčivě demonstroval, že antická společnost nikdy nedospěla k pozitivnímu ocenění individua v tom smyslu, jakého se mu dostává v dnešní euroatlantické civilizaci.

49/ Bendlin, A.: Looking Beyond the Civic Compromise: religious pluralism in late republican Rome. In: Bispham, E. – Smith, C., (eds.): Religion in Archaic and Republican Rome and Italy: Evidence and Experience. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2000, s. 115–135 a 167–171: s. 131.



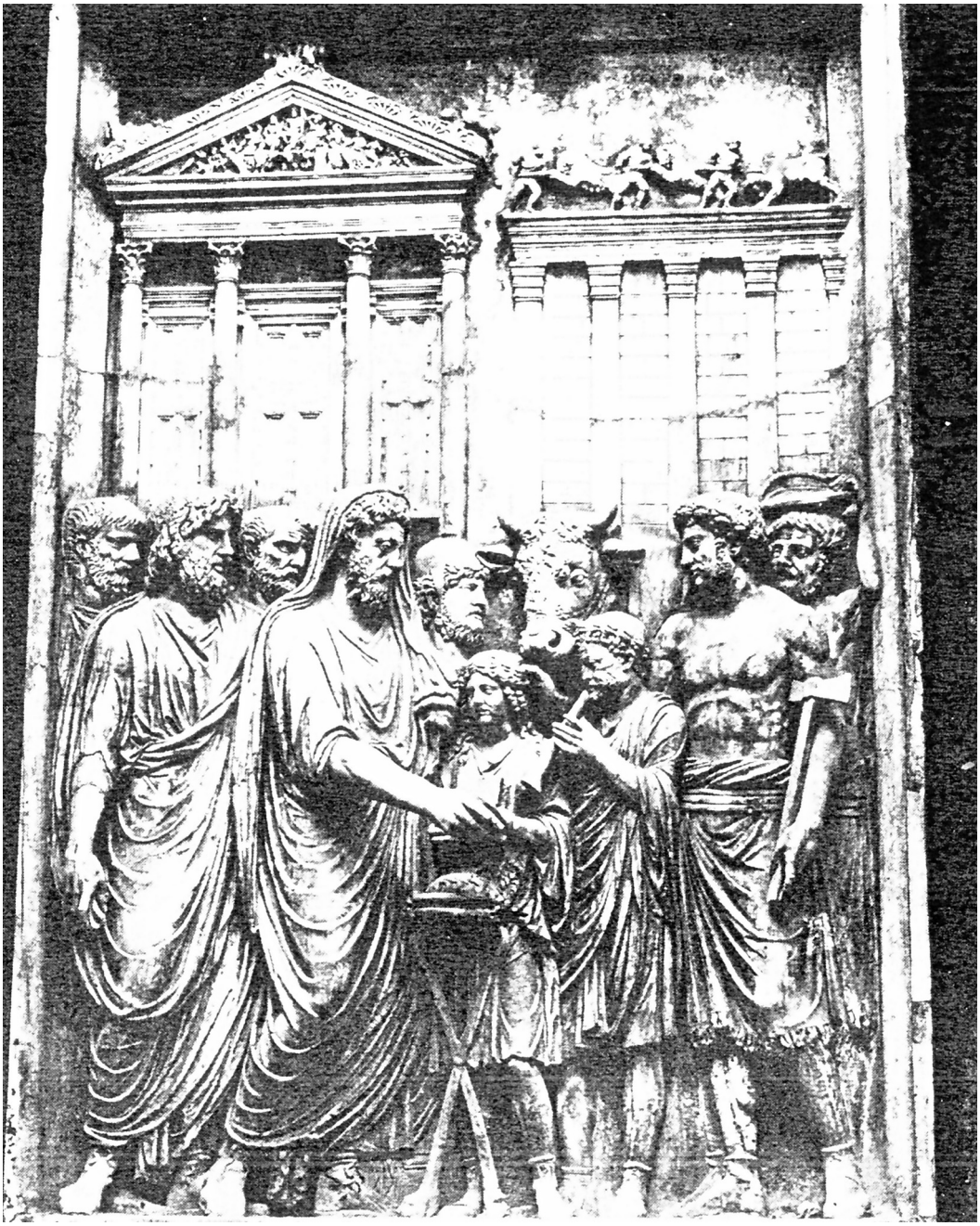
Obrázek 1. Sarapis s ušními boltci v nadživotní velikosti; mramorový reliéf, nyní v Londýně.
Převzato z: Versnel, H. S. (ed.): Faith, Hope and Worship. Aspects of Religious Mentality in the Ancient World. E. J. Brill, Leiden 1981,

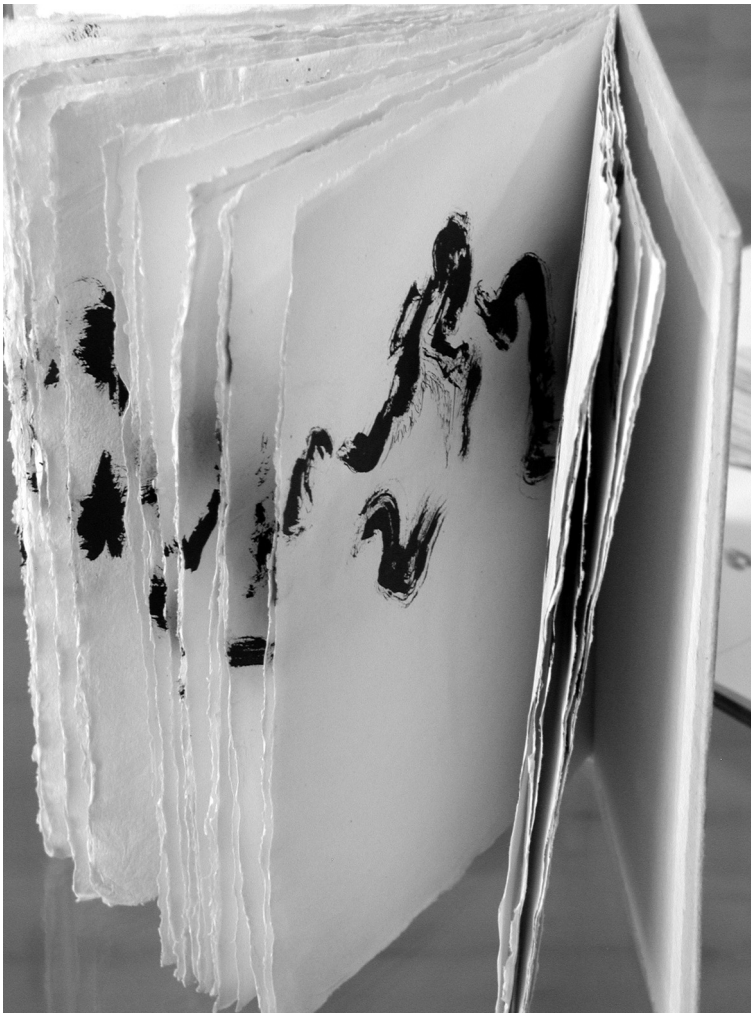
Mgr. Aleš Chalupa
narozen 28. 7. 1973, Dačice.
Interní doktorand – Ústav religionistiky, Filosofická fakulta Masarykovy univerzity.
Náboženské tradice antiky, především římské náboženství, antická magie a mithraismus; teorie a metodologie religionistiky.
chalupa.ales@volny.cz

Obrázek 2. Oběť zvířete konaná před capitolským chrámem Jupitera Optima Maxima.
Převzato z: Gradel, I.: Emperor Worship and Roman Religion. Clarendon Press, Oxford, 2002, s. 14, obr. 1.1.

TICHÁ MODLITBA V ŘÍMSKÉM NÁBOŽENSTVÍ

Aleš Chalupa





Jiří Nečas, knižní objekt

Žena přijatá v lásce
se pro muže stává ikonou
a umocňuje jeho duchovní život,
ale přijatá bez lásky
se může stát i jeho ujařmením.

FILOZOFICKÝ POHLED NA SPIRITUALITU

Radovan Rybář

V současnosti si lidstvo příliš nepřipouští myšlenku blízké globální katastrofy a ohrožení vlastní existence, neboť spíše akcentuje přítomnost a bagatelizuje minulost i budoucnost. A přestože mnozí renomovaní vědci a myslitelé varují před přílišným optimismem, náš svět už teď možná pomalu zaniká za všeobecného potlesku milovníků masové zábavy, aniž si to oni však uvědomují. Moderní věda se svým racionalismem ve všech jeho podobách přispěla spolu se scientismem a jeho absolutizací úlohy exaktních věd k urychlené sekularizaci a k profanaci nadpřirozena. Stojíme tak před dobou těžkých zkoušek, mezilidských i mezinárodních napětí a právě v takové atmosféře je důležitá sebereflexe a sebeidentifikace člověka. *Dnešní člověk* už nestačí držet krok s pokrokem technické civilizace. Má vždy problém, když chce ujednotit výsledky vědeckého poznání se svými city a pocity. Ukazuje se tak stále více potřebné okusit mystický zážitek v srdci, objevit v nitru sebe vnitřní svět, plný nekonečna. Rozumět srdcem znamená chtít porozumět světu, sobě i lidem, znamená to také mít rád. Cesta ke sjednocení světa vede skrze srdce, neboť výsledkem jeho spirituality je láska. A láska se potom stává nejvyšším principem lidského života. Aktuálním problémem je tedy lidské srdce a jeho morální rozměr v dialogu s rozumem. Srdce má v sobě stejně jako rozum rozměr poznání.

Problematika srdce se zřetelně projevuje ve filozoficko-etickém a náboženském dialogu. Tento dialog předpokládá nejen teoretické vědomosti, ale i praktickou realizaci: zkušenost získanou v mezilidských vztazích. Ve filozofickém kontextu se tato praktická zkušenost odvíjí od integrity dvou zkušeností: rozumu a srdce. Závaznost praktických zkušeností se projevuje na filozoficko-morálním podkladu.

Život člověka bez kontextu srdce není myslitelný. Srdce mělo v lidských dějinách po tisíciletí ústřední význam. Symbolika srdce je doložitelná jak v různých uměleckých dílech, tak i v etymologických souvislostech indoevropských jazyků. Srdce je symbolem života, jak fyziologického, tak i duchovního.

Slovo srdce (hebrejsky *léb*, řecky *kardia*) v Bibli vedle označení tělesného orgánu má především význam metaforický, určující sídlo psychických funkcí. Srdce tak hraje důležitou roli ve vnitřním životě člověka. V jazyce, jak Starého, tak i Nového zákona a ve starověkých kulturách vůbec, je srdce symbolem člověka, centrem jeho nejintimnějšího nitra. Srdce je tedy pramenem životního dynamismu, psychické, citové a duchovní aktivity. Starý zákon potvrzuje, že srdce je i symbolem morálnosti člověka. A Nový zákon se vší radikálností se obrací právě k lidskému srdci. Ono je totiž symbolem nového člověka, místem konverze. *Křesťanská morálka* ontologickou podstatu vidí v srdci. V srdci se skrývá osobní kvalita a velikost člověka. Člověk se chová podle toho, jaké je jeho srdce, jaké hodnoty do něho přijal. Srdce je centrem nejen fyzického a duchovního života, ale

i náboženské hloubky, kterou nepostihne žádná psychologie ani empirická věda. Tato intimita srdce je často neviditelná pro druhé lidi, vidí do ní jen Bůh nebo osoby opravdu výjimečně duchovní. V srdci má životní dynamismus svůj ontologický základ, který převyšuje rozum a formuje člověka duchovně prostřednictvím pozitivních vztahů. Srdce je životní centrum, tvořivá láska i střetnutím s Bohem (Absolutnem). Svět byl stvořen proto, abychom ho zduchovnili láskou a konáním dobra. A láska vůbec je založena na víře v absolutní hodnoty. Proto je dnes zapotřebí být filozofem srdce.

Není proto ani náhodou, že v dějinách křesťanství hrála tak důležitou roli *mystika lásky*, která byla *typická pro ženskou spiritualitu*, rozšířenou nejvíce ve středověku. V ní vystupují do popředí individuální, personální a afektivní rysy. Právě ženy-mystičky si byly vždy vědomy tělesně duchovní jednoty člověka. V divinacích těchto mystiček se zjevuje eros, erotická láska. Mluví jazykem erotiky a používají i erotické symboly. Erotické symboly na jedné straně mobilizují eros, ale straně druhé ukazují i za tělesnost člověka na duchovní dimenzi lásky. Tělesné objetí a spojení se stalo symbolem i duchovního objetí a sjednocení člověka s Bohem. Ve středověku se pokládalo za normální, když ženy byly inspirátorky mystiky mužů.

V extatických zážitcích mystiků dochází k jakési interiorizaci a koncentraci smyslových zážitků a zároveň k jejich transcendenci. Dochází až k substanciální jednotě těla a duše, sexuality a spirituality. V mystických zkušenostech dozrává celý člověk, nejen jeho duchovost, ale i pohlavnost. Tato pohlavnost vychází z určité eroticky podmíněné úrovně zkušenosti, která duchovně personální rovinu dále přesahuje. Z toho vyplývá, že nikoliv cestou potlačování sexuality, ale naopak rozvíjením pohlavnosti se lidé dostávají k plnější, duchovní zkušenosti.

Pravá mystika potřebuje objímající a slučovací lásku, jež předpokládá polaritu muže a ženy nebo Boha a člověka. Z tohoto napětí-extáze se potom utváří všechno sjednocené a harmonické. Např. Plótinos chápal extázi jako vystoupení z vlastní individuality. Extáze sama je opojením pramenícím z faktu splynutí, ujednocení protikladů.

V objímající lásce milující osoba však nehledá jen milovaného, ale i dech celosti, který povznáší, neboť hledá dokonalou jednotu protikladů.

V dimenzi sjednocující lásky existují nejen pohlavní slasti, ale i slasti různých vizualizací, které zprostředkovaně hovoří o rozkoši z cesty vedoucí ke splynutí.

Za vrchol sjednocení je v mystice lásky považováno *sjednocení srdcí*, neboť srdce se biblicky chápe jako centrum lidské bytosti. Např. P. Teilhard de Chardin zdůrazňuje, že k Bohu se máme přibližovat celým srdcem, celou svou bytostí. A to ne srdcem vyprázdněným od lásky, ale naopak srdcem touto láskou naplněným. Podle Teilharda láska postupně přetransformuje celý vesmír a sám rovněž i čerpal z lásky k ženám a ženství jako takového. *Podmanění si nevyzpytatelných, ještě spících duchovních sil, a to ne únikem od pohlaví (separací), ale prostřednictvím nich: to je (…) skrytou podstatou a velkolepou úlohou pohlavní čistoty budoucnosti*.[1]

Ve střetnutí s ženstvím objevuje Teilhard tajemství *amorizace*, která přemění vesmír. Člověk navzdory všemu vášnivému zaujetí pro vesmírné síly by zůstal torzovitý, kdyby se nedal vzrušit, vlastně probudit střetáváním s druhým pohlavím. *Eros* u Teilharda sehrává

1/ Grün, A.: Mystika a eros. Česká křesťanská akademie, Praha 1996, s. 58.

dvojí úlohu: jednak je vášnivou láskou ke hmotě a vesmíru a jednak je střetnutím se ženstvím. *Ženy* zasvěcují do tajemství lásky a probouzejí tím i nové (duchovní) síly. Ze styku se ženou při zachování čistoty srdce může se dospět k nové kvalitě lásky k sobě, bližnímu i k celému vesmíru.
Žena přijatá v lásce se pro muže stává ikonou a umocňuje jeho duchovní život, ale přijatá bez lásky se může stát i jeho ujařmením.
Jako *základní podmínka skutečné lásky* je to, že člověk vědomě nechává prostor pro všechno, co ho přesahuje. Při takovém chápání a pojetí lásky se otevírá prostor pro mystiku, která se dovolává boží lásky a zakouší ji v rozmanitých mystických zkušenostech. A touto mystikou je především *mystika žen*.
Láska ve vztahu ke spiritualitě vystupuje do popředí v absolutní míře. Spiritualita představuje úctu a pozornost, radost a tvořivost, spravedlnost a soucitnost, ale i úsilí o sjednocení s celým vesmírem a Bohem. Např. Anselm Grün, jenž zastává koncepci tzv. spirituality stvoření, se domnívá, že tato spiritualita otevírá širší prostor pro dialog se spiritualitami jiných náboženství. Dovolává se rovněž spirituálního teologa Matthewse Foxe a jeho *čtyř cest* (stupňů) *spirituality*:
za 1) představuje úctu a úžas ke všemu stvořenému světu;
za 2) odkrývá propasti bytí, temnotu a nicotu, bolest a utrpení, které člověka produchovňují;
za 3) vyzývá skrze naši kreativitu ke spolupráci s Bohem;
za 4) ukazuje cestu osvobození od utrpení a bezpráví důsledným uplatňováním spravedlnosti, využíváním ovoce naší tvorby pro dobro lidstva a chválu smyslu Stvoření. [2]
Pramenem naší naděje je tedy *láska*, proto velmi záleží na tom, co nosíme v našich srdcích. I naděje na přežití lidstva je živena láskou. Dnes je třeba lásky s ekologickou dimenzí, tedy lásky člověka jako druhu (lidstva) k jiným druhům a přírodě (světu) vůbec.
Podle Teilharda: *jedině láska, jak ukazuje každodenní zkušenost je schopna vést bytosti k dokonalému bytí tím, že je spojuje (…) A proč by to, co v malém dělá každý den (v milenecké lásce – pozn. autora), nemohla jednou dokázat v rozměrech celé Země?*[3]
Takto chápanou *ekologickou lásku* je možné realizovat v rámci *ekologizace člověka*, resp. jeho existence, která je zároveň i jeho humanizací (kulturou). Ale to si vyžaduje *radikální změnu srdce*, od které *poprvé v historii závisí fyzické přežití lidstva*.[4]
Spiritualita a mravnost přispívají k oživení aktivity lidského bytí v jeho vztahu s Absolutnem (Bohem) a napomáhají mu při hledání životní pravdy. Kvalita a intenzita lidského života závisí od pochopení smyslu a povinnosti žít morálně. *Objektivní* (vědecká) pravda nezahrnuje nikdy všechno, *subjektivní* (osobní) *pravda* je zase příliš úzká. Lidské bytí mezi oběma těmito pravdami volá po potřebě autority víry. Tato víra má místo v každém člověku, protože je ozvěnou jeho duše, počátkem dobrých idejí a správných rozhodnutí.
Slovo spiritualita má kořeny v hebrejském *ruah*, v řeckém *pneuma tó* a v latinském *spiritus* = duch. Těmito slovy tedy označujeme duši, dech, který umožňuje život a v teologickém významu i Ducha Svatého. Spiritualita je tak vyjádřením míry a hloubky bytí, tradice a kultury. Etymologicky se opírá o kmenový základ latinských sloves *spirare*, *re-spirare* = dýchat, vydychovat, oddychovat. Pokud někdo

2/ Grün, A.–Serferling, A.: Spiritualita stvoření. Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 2000, s. 9.

3/ Teilhard de Chardin, P.: Vesmír a lidstvo. Vyšehrad, Praha 1990, s. 220.

4/ Fromm, E.: Mít nebo být? Naše vojsko, Praha 1992, s. 15.

dýchá, je činný, žije. Proto etymologický význam slova *spiritus* – duch je spjatý s principem života.
Starověké národy a kultury si zpočátku představovaly ducha jako něco materiálního. Až *řecká filozofie* dospěla k tomu, že duch a duše jsou povahy nemateriální. Tato vize otevřela nový pohled na koexistenci těla a duše. Duch se dá poznat zprostředkovaně, prostřednictvím aktivní činnosti. Dlouhá lidská zkušenost potvrzuje, že člověk nemůže nemyslet na Absolutno, na věčnost a na věci duchovní či spirituální
Např. *Platón* tvrdil, že tělo omezuje duši v její svobodě a proto se na konci života musí duše od těla osvobodit. Na základě této myšlenky potom všichni platonici tvrdili, že skutečná *filozofie* je ta, která zkoumá smrt. Toto tvrzení způsobilo, že kdo chtěl žít duchovně, měl umrtvovat svoje tělo, vášně a zlé sklony a měl se zaobírat věcmi věčnými (meditací o nebeských idejích a Bohem). Avšak filozofie má i svoje praktické důsledky v etickém a morálním smyslu.
Platónská koncepce pronikla potom do *křesťanství*. Jeho ideje inspirovaly k věcem vznešeným a hlavně dávaly přednost aktivitám duchovním před materiálními (filozofie, věda, umění, kultura obecně).
Když povíme o někom, že je *duchovní člověk* obyčejně si představujeme nějakého mučedníka, svatého, askety, humanisty, myslitele, člověka osvíceného.
Cílem duchovního života je zduchovnění (probuzení) člověka, jeho mysli, srdce, vůle, citů a těla. Duchovní (osvícení) lidé humanizují (kultivují) svoje prostředí, rodinu, společnost, svět. Jejich duchovní působení tvoří základ pozitivních dějin lidstva a dává smysl životu na zemi. Cesta k živé a k praktické duchovnosti není lehká, ale je dlouhá a namáhavá.
Naše současnost je chudá na velké osobnosti, opravdu duchovní lidi. Když *duše* ovládá tělo, člověk žije svobodně a těší se ze svobody. Spirituální tváře vždy fascinovaly umělce, neboť vyzařují jas, klid, dobrotu a lásku. Naopak, když *tělo* ovládá duši, člověk se stává otrokem vášní a v srdci přechovává nenávist. Z jeho osobnosti obyčejně sálá destruktivní nepokoj, nenávist a závist, které pohlcují všechnu pozitivní energii jeho duše.
Zduchovnění člověka neznamená něco, co patří jen do náboženského slovníku. *Duchovnost a spiritualita* patří ke světu, k člověku a jeho životu. Proto i cílem naší existence na světě je pozdvihnout se duchovně. *Spiritualita a mravnost* se vzájemně prostupují. V jejich integritě se rodí životní styl podle morálních a duchovních kritérií. V centru obou je hloubka poznání pravdy, dobra a krásy, též vztah mezi vědomým konáním a morálními normami (jednotlivce, společnosti, kultury obecně).
Současná světová kultura ve své pozitivní pluralitě a toleranci uvedla na scénu – v souvislosti s globalizačními tendencemi a oživením zájmu o spiritualitu – i jisté projevy duchovnosti, které narušují dosavadní představy o původním (křesťanském) významu tohoto slova. Jde o různá alternativní náboženství, esoterické tendence, paranáboženské a parapsychologické fenomény, návrat k magii, astrologii, samospásným nirvánám a okultním praktikám. Kolorit této postmoderní spirituality dotváří množství různých sekt, kultů a magických hnutí., ve kterých se doslova obchoduje s vírou. Ale toto všechno je především důkazem toho, že *postmoderní člověk* hledá

FILOZOFICKÝ POHLED NA SPIRITUALITU

Radovan Rybář

smysl života, harmonii, splynutí s Absolutnem, že nechce být sám, že chce někam patřit, opřít se o něco, co by mu dodalo více jistoty a naděje.

V současné Evropě, resp. euro-americké kulturní oblasti tak pozorujeme *nárůst duchovně náboženské vnímavosti*, o které svědčí jakýsi *trh* různých duchovních nauk a aktivit. Celkové duchovní a náboženské probuzení se ve velké míře orientuje na Východ, než na původní západní křesťanskou tradici. U mnohých lidí tato skutečnost vede k přesvědčení a hlásání toho, že křesťanství v dějinách zklamalo a postupně zaniká. Fenomén duchovního naplnění mimo křesťanské tradice staví před nás úkol sebereflexe, poctivého sebehodnocení, i přehodnocení naší dějinné zkušenosti.

Dnes jsme svědky v každodenním životě převahy jednostranného racionalismu, intelektualismu, upřednostňování pragmatických, utilitárních postojů či mohutného bujení praktického aktivismu, které přispěly k mnohým krizovým stavům v životě naší společnosti a kultury.

Věda se podle scientismu stala garantem společenského pokroku a má postupně přispět k odstranění všech těžkostí z lidského života. Ale *výlučně pojmová intelektová reflexe* nás může v životě často přivést na scestí.

Naopak *spiritualita, založená na citovém a intuitivním poznávání*, nás přivádí k osobnímu kontaktu se zásvětím (Bohem), např. v kontemplaci, v mystických stavech, extázích nebo v mimořádné odloučenosti od *běžného* životního dění. Spiritualitou se však nemusí myslet jen vnitřní život ve zbožnosti, modlitbě a v odloučenosti od světa, ale může zahrnovat i celý život, duši i tělo, individuum i společenství, prostě vnitřní i vnější projevy člověka.

Politické, náboženské i kulturně civilizační klima moderní doby přispělo k současnému pluralismu, který je dobrý, když v něm má místo interkulturní dialog, ale i duchovní a mravní pořádek. Dialog jako výsledek multikulturního pluralismu, je dobrou věcí, ale nesmí vnášet chaos do našich východisek a předpokladů. Jedním z výsledků interkulturního dialogu je současné *hledání nové spirituality*.

Z nových spiritualit je jednou z nejrozšířenějších *spiritualita Nového věku (New Age)*. Tato spiritualita je založena na filozofii, která je produktem postmoderního myšlení, s projevy synkretismu, eklektičnosti, prvky východního panteismu a starověkého animismu. *Hnutí Nového věku* se dnes stává jakýmsi alternativním náboženstvím vůči křesťanství. Je chápáno jako znovuzrození a aktualizace okultisticko-metafyzické tradice, která se spojila s americkou masovou kulturou 60. let 20. století. Údajně jde o jakousi eklektickou směs rozdílných tendencí, různých kulturních epoch, náboženství, ale vždy na bázi moderní (industriální) epochy. Toto hnutí, protože v sobě koncentruje magické a tajemné rysy (úzce spolupracuje např. s parapsychologií), je díky své blízkosti s naturalismem velmi atraktivní pro současné mladé lidi. Často je také z řad představitelů římsko-katolické církve obviňováno z manipulace s lidmi, zvláště s těmi, kteří nebyli nikdy předtím duchovně formováni. Hnutí Nového věku prý v sobě shromažďuje komplexnost fenoménu parareligiózního a duchovního charakteru. Jeho religiozita se dnes prý projevuje více v dimenzi ekonomicko-obchodní než v askezi a víře. Proto v ní údajně vládne individualismus a je potvrzením nadvlády

člověka nad vším posvátným (tabuizovaným) a náboženským (zjeveným).
V pluralitě různých spiritualit dnes není jednoduché se orientovat a rozpoznat pravé od nepravého, hloubku od povrchnosti, dar víry od manažmentských schopností, u nichž stačí naučit se usmívat, mít určité poznatky z psychologie a typologie a mít pozitivní myšlení. Hloubka pravdy a plná duchovnost však souvisí se zralou (duchovní) osobností, která s láskou řeší problémy života a uskutečňuje život v pravdě. V praxi to znamená, že duchovní člověk koná vždy dobro, neboť pochopil, že láska je krásná a sjednocující. Aktuální potřebou je tedy hledat a pěstovat osobnosti se stabilními hodnotami a postoji.
Jedním z výrazných hledačů nové spirituality je I. M. Rupnik se svým filozoficko-teologickým konceptem *dynamického poznávání*, resp. *modelu cesty umělce*.[5]
Koncept dynamického poznávání je osobní, životní poznávání, v němž ze stupně praktického přes formální a ze stupně analytického přes syntetický směřujeme ke stupni posvátného, duchovního poznávání. Rupnikova *cesta umělce* hovoří o tom, že každý, kdo se vydá na cestu hledání pravdy, je na cestě, která je vlastně živá a osobní (jedinečná). Tato *cesta začíná* tak, že *umělec* (vlastně každý člověk) nejdříve cítí přitažlivost, která však není ani zvídavostí, ani smyslovou okouzleností. Tato přitažlivost je totiž *oslnivou výzvou k objevu vyššího smyslu ve světě, k poznání Lásky* jako všeobecného principu vesmíru, přičemž ji mohou zprostředkovat osoby, události i věci.
Po této počáteční fázi umělec vstupuje na *pole poznávání cesty-výstupu*. Na ní *umělec* zakouší silné dojmy, emoce, rozum se začíná rozjasňovat, pronikat k podstatě věcí a událostí. Ale také se dopouští velkých omylů, neboť zde chce uplatňovat metodologický pořádek, pravidla vědeckosti a celou svoji vnitřní subjektivní sféru se snaží uzavřít do formálního schématu, které chce předložit druhým. Tímto *epistemologickým pokoušením* však *umělec* projde jen v pokoře, inspirovaný Láskou (srdcem), respektující Logos, jako vtělené slovo boží.
A až potom přichází *umělec* do *třetí fáze* své *cesty – na vrchol*, kde dochází *k porozumění*, které dává Láska, která je svoji podstatou *Slovo-obraz*. Takovéto poznání je přetrvávající posvátnou silou, sdílením osobní, živé pravdy, při němž *umělec* nemá co *re-produkovat*.
Čtvrtou fází cesty je proces uměleckého tvoření, jejíž funkcí je *zrodit* to, co *umělec* počal na vrcholu své cesty, tj. v situaci sebe-přetvořeného, přeměněného člověka vytvořit vlastní posvěcený *obraz boží Lásky*, postihnout duch tvarů Logu.
Koncept dynamického poznávání na příkladu cesty umělce znamená opustit staré pojetí spirituality, založené na empirické vědě a racionalistické filozofii, která dává jen *statistický* odlesk poznávané pravdy a vysvětluje tajemství spirituality jen v pojmových, racionalistických schématech.
Nová spiritualita to znamená počítat s *vyšším* (duchovním) poznáváním. Je to také pohled na spiritualitu v kontextu kultury. Je možné v něm vystopovat celé tkanivo kultury, ve které se vědy, umění, filozofie, náboženství s jemu přináležející spiritualitou, resp. všechny oblasti kultury vzájemně respektují, potřebují, pronikají, odkazují jedna na druhou.
Dynamické poznávání představuje *životní proces* na způsob fungování organismu, ve kterém jsou všechny pod-procesy propojené a vzájemně spolu souvisí.

5/ Srov. Rupnik, I., M..: Až se stanou umění a život duchovními. Refugium, Velehrad 1997, s. 24, 25 aj.

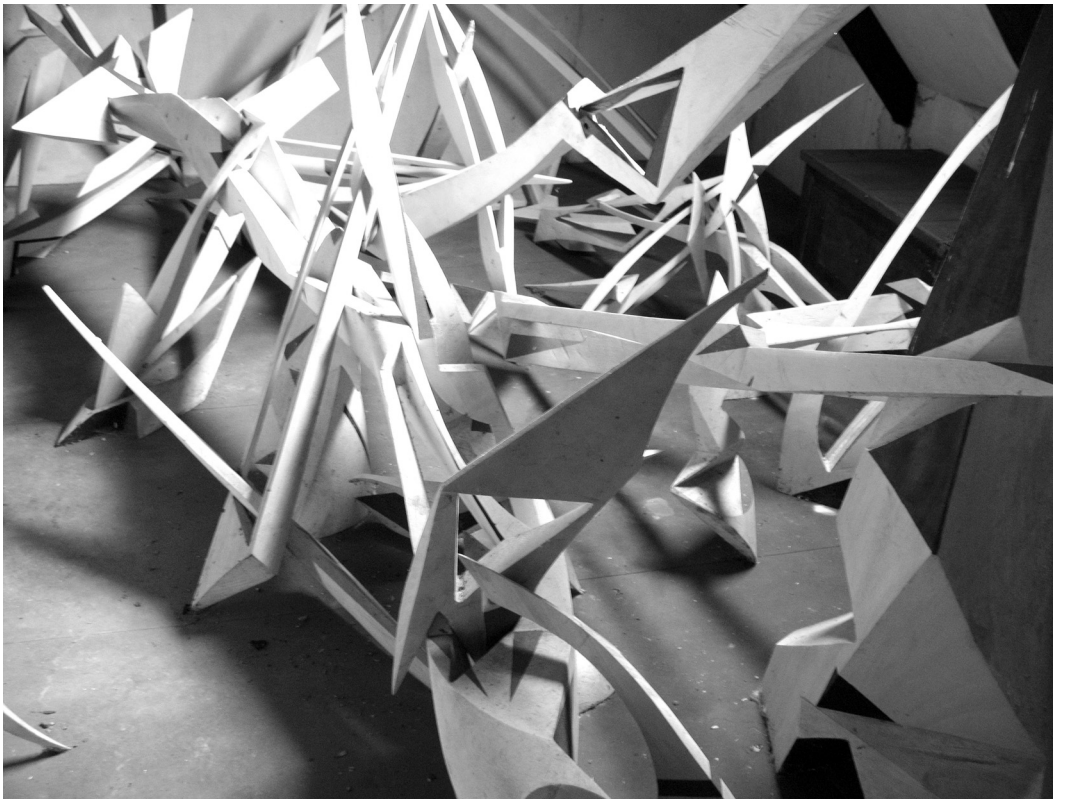
Co je tedy *společným momentem* všech forem a cest *hledání nové* (křesťanské) *spirituality?* Dají se zde vysledovat zhruba *čtyři základní momenty*:
za 1) moment reflektování světa jako spor mezi dimenzí světa a dimenzí zásvětí;
za 2) uvědomění si významu východní i nekřesťanské zkušenosti se spiritualitou;
za 3) uvědomění si významu mezináboženského , interkulturního dialogu;
za 4) vědomí úlohy aktualizovat křesťanskou spiritualitu, vypracovat nový životní styl pro dnešní postmoderní dobu.
Celý *euro-americký prostor* je dnes nábožensky velmi složitý a komplikovaný tím, že není jen křesťanský. *Dominujícím faktorem* ale *této civilizace* je to, že byla vždy otevřena podnětům z jiných civilizací a že je vždy dovedla tvořivě přepracovat v *nové*, vlastní kulturní hodnoty.

FILOZOFICKÝ POHLED NA SPIRITUALITU

Radovan Rybář

Prameny
Clément, O.: Pohledy do budoucnosti. Refugium, Velehrad 1998.
Daněk, K.: Po stopách poznání srdce. Avicenum, Praha 1984.
Fromm, E.: Mít nebo být? Naše vojsko, Praha 1992.
Grün, A.: Mystika a eros. Česká křesťanská akademie, Praha 1996.
Grün, A.–Serferling, A.: Spiritualita stvoření. Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 2000.
Johnston, W.: Hledání nové spirituality, Portál, Praha 1997.
Rupnik, I., M.: Až se stanou umění a život duchovními. Refugium, Velehrad 1997.

PhDr. Radovan Rybář, Ph.D.
narozen 2. 1. 1952, Brno.
Vysokoškolský pedagog, vedoucí Katedry občanské výchovy na Pedagogické fakultě Masarykovy univerzity Brno.
Filozof kultury, zabývající se teorií a dějinami kultury v kontextu technické civilizace a moderní doby.
rybar@ped.muni.cz



Stanislav Malý, instalace

Spiritualita je hledání toho,
co je posvátné – neobvyklé,
co souvisí s ohraničením lidství
a tím, co ho přesahuje.

SPIRITUALITA A GENIUS LOCI

Jana Skácelová

Kráčej stezkou duhy, kráčej stezkou písně,
A uvidíš krásu všude kolem sebe.
Z každé temné mlhy tě vyvede duhová stezka.
- Navažská píseň

Poslední století vývoje zejména západní společnosti přineslo množství objevů a změn v oblastech vědy a techniky. Současně se ukázalo, že rozvoj vnějších forem nedodá smysluplnosti lidskému životu. Stále více lidí, přes na západě tak často oceňovaný pokrok, se dostává do stále větších osobních krizí spojených se ztrátou smyslu, naděje, orientace apod. O tomto svědčí největší nárůst depresí a dalších psychických potíží lidí v poslední době.
Znovu a velmi významně ožívá potřeba přesahu, která byla od pradávna spojena se spiritualitou – duchovností. Mnozí autoři (např. Jan Sokol) pokládají duchovnost za antropologickou konstantu. Vědomí přesahu, smyslu a potřebu péče o tuto dimenzi života si mnoho lidí v současnosti začíná velmi výrazně uvědomovat.
I soudobé koncepce zdraví, které mají vícedimenzionální pojetí, již vnímají spiritualitu jako jednu z významných oblastí zdraví a lidského života.
Psycholog Pavel Říčan, vnímá spiritualitu jako to, co nás jednak fascinuje, jednak v nás probouzí *mysterium tremendum* [1]. Zdroje naší fascinace mohou být různé – příroda, umění, krása, vědomí přesahu, které nabývá mnoho podob a bývá nazýváno rozmanitými termíny, nejčastěji pojmem Bůh. Pargament – soudobý americký psycholog, říká, že spiritualita je hledání toho, co je posvátné – neobvyklé, co souvisí s ohraničením lidství a tím, co ho přesahuje.
Výraznou osobností v dějinách psychologie byl Carl Gustav Jung, který velmi intenzivně vnímal spirituální dimenzi života.
V díle Stanislava Grofa se také dostáváme za hranice úzce pojaté psychologie, kde naše vědomí je vnímáno jako součást vyššího celku bytí. V současnosti se rozvíjí i jiné pojetí inteligence, které vnímá kromě rozmanitých inteligencí a emoční inteligence ještě duchovní neboli spirituální inteligenci.
Duchovnost byla často spojována s náboženstvím. Přitom je třeba si uvědomit, že náboženství se vždy rozmanitým způsobem duchovním rozměrem zabývala, ale samotná duchovnost jednotlivých lidí nemusí mít s příslušností k náboženským seskupením mnoho společného. Pokud se náboženství dostanou jen do konvenční podoby a představují pouze soubor názorů přijatých zvnějšku, může být duchovnost lidí, kteří takové názory jen konvenčně přijímají, malá. Naopak duchovnost u lidí, kteří se vyskytují mimo prostor oficiálních náboženství, může být naopak velká. Záleží na niternosti, hloubce, vědomí přesahu, prožitcích sounáležitosti, krásy – ne na přijatých *pravdách.*
Danah Zohatr a Ian Marshall ve své knize Spirituální inteligence říkají, že duchovní inteligence *je vnitřní vrozená schopnost lidského mozku*

1/ Říčan, P.: Psychologie náboženství / Pavel Říčan. Portál, Praha 2002.

a psyché, která čerpá ze srdce samotného univerza jako ze svého nejhlubšího zdroje.[2] Ve své knize rozebírají tuto formu inteligence i pomocí výzkumů v neuropsychologii. Ukazují také hlubokou souvislost mezi pojetím duchovní inteligencí a rozvojem moderní vědy, zejména fyziky. Podobně F. Capra v knize *Bod obratu*[3] poukazuje na důležitost změny paradigmatu od newtonovsko-mechanistického až k příklonu k systémovému vnímání světa a využití poznatků kvantové fyziky. Umění vidět z jiné perspektivy – nový náhled problému – popisuje i Viktor Frankl zakladatel logoterapie. Když se díváme na válec z dvojrozměrného pohledu, vidíme kruh. Až jsme schopni *uvidět třetí rozměr* – uvidíme válec. Tuto schopnost podívat se na svět z jiného pohledu nebo spíše z nadhledu uplatňujeme i v běžném životě, kdykoliv jsme schopni nahlédnout nám známou skutečnost v nových vztazích nebo uvidět jiný smysl, také kdykoliv pocítíme záchvěv krásy nebo sílu myšlenky zažíváme tuto dimenzi.

Duchovní inteligence spočívá v hlubší části našeho já a je a je napojena na moudrost přesahující ego či vědomou mysl[4]. Ta se může projevit v rozmanitých okamžicích. *Kdykoliv překročíme své předpoklady, či navyklé způsoby vidění, kdykoliv pohlédneme a uvidíme své jednání v širším a rozmanitém kontextu, kdykoli překonáme ego a vycházíme při svém jednání z vlastního středu, kdykoliv ucítíme záchvěv krásy nebo pravdy větší, než jsme my sami, zaslechneme vznešenost v tónech hudby, vidíme majestát východu slunce nad horami, cítíme hlubokou prostotu nové myšlenky, hloubku meditace či modlitby – to vše jsou chvíle, kdy zakoušíme naši duchovní inteligenci a alespoň v malém rozsahu ji používáme ke svém uzdravování*.[5] Prostřednictvím duchovní inteligence jsme jako lidé schopni vnímat hodnoty, máme hluboký intuitivní cit pro smysl a hodnoty a je naším průvodcem v mezních situacích.

Důležitou složkou duchovní inteligence je umění vnímat omezenost našeho ega. Eckhart Tolle říká: *Ego není ničím jiným než ztotožňováním se s formami, především těmi myšlenkovými*.[6] Výsledkem je ztotožnění s fyzickými, myšlenkovými i emočními formami a neuvědomění si svého propojení s celkem bytí a vnitřní jednotu se všemi ostatními. Podobně se vyjadřují i Danah Zohar a Ian Marshall: *Duchovní inteligence nám umožňuje integrovat intrapersonální a interpersonální trhlinu mezi* já *a těmi ostatními*.[7]

Duchovní zaostalost lidí moderního věku je často spojována právě s hypertrofovaným egem: *jsme příliš racionální, příliš sebe-vědomí, příliš náchylní k hrám a k podvádění. Jsme odděleni od svého těla a jeho energií, odděleni od našich vlastních snů a hlubších zdrojů představivosti*.[8]

Můžeme se ale zamýšlet nad doporučeními, které vedou k větší duchovní inteligenci:

uvědomění si, kde právě jsem
cítit silné přání změnit se
rozvažovat o tom, co je mým středem a co jsou mé nejhlubší motivace
objevovat překážky a postupně je rozpouštět
zkoumat všechny prostředky, jak jít kupředu
odevzdat se cestě
být si stále vědom, že existuje mnoho cest[9]

Právě moderní psychoterapie si velmi výrazně uvědomuje důležitost psychosomatiky, která vede k hlubšímu vnímání těla, práce s tělem. To by mělo pomoci rozvinout porozumění sobě samému. Eckhart Tolle dává doporučení vnímat své vnitřní tělo. *To, co nazývám vnitřním*

2/ Zohar, D., Marshall I.: Spirituální inteligence. Mladá fronta, Praha 2003, s. 17.

3/ Capra, F.: *Bod obratu*. DharmaGaia, 2002.

4/ Zohar, D., Marshall I.: Spirituální inteligence. Mladá fronta, Praha 2003, s. 172.

5/ Tamtéž.

6/ Tolle, E.: Nová země, Hodkovičky. Pragma, 2006, s. 26.

7/ Zohar, D., Marshall, I.: Spirituální inteligence. Mladá fronta, Praha 2003, s. 21–22.

8/ Tamtéž, s. 153.

9/ Tamtéž, s. 227.

tělem je ve skutečnosti životní energie, most mezi světem forem a sférou bez forem.[10] Právě vnímání svého vnitřního těla je podle Tolleho cestou, jak přesunout vědomí od forem ke sféře bez forem.
Součásti spiritualiy je vědomí celistvosti a provázanosti s celkem. A to jak mezi lidmi, tak s přírodou. I v kořenech toho základního vztahu v dnešní době vnímáme problém rozpojení. Jako lidé jsme zakotveni jak v čase, tak i v prostoru. Místa, kde pobýváme, jsou také důležitá pro náš život. Hluboký zážitek krásy místa je jedním z těch, ve kterých se projevuje naše duchovní inteligence. Současný stav přírody vyplývá i z neutěšeného stavu lidských duší.
Václav Cílek ve své zajímavé knize *Krajiny vnější a vnitřní* [11] ukazuje, že stav naší přírody a krajiny souvisí se stavem naší duše. Podobně Christopher Day mluví o vyprahlosti některých měst jako o vlastnosti duše. *Vyprahlost je vlastností duše – suchá, hrubá, nepohyblivá, a neživá.*[12]
Egoistický postoj člověka, která je projevem nedozrálosti, někteří autoři říkají, že nemoci, je také často charakterizován jako příčina ekologické krize, kdy dochází k vnímání krajiny a přírody jako předmětu pro lidské užití. Podobné je to i s našimi lidsky vytvořenými místy. Těm musíme pomoci k jejich pravdivosti svým vedením a péčí. *Jde o to vytvářet místa posvěcená, jež svou krásou pozvedají na duchu*.[13]
Christopher Day – britský architekt, který se zabývá ekologickou architekturou, se snaží nacházet duch místa a citlivě postupovat při navrhování staveb, která mají být spojením nejen materiálů a přírody, ale i genia loci a lidí.
Genius loci byl v římské mytologii duch nebo bůžek, který ochraňoval určité místo. Dnes se tohoto termínu užívá pro vystižení významu specifické atmosféry místa nebo dané oblasti. Knihu stejného názvu vydal také významný architekt Christian Norbert Schulz.
Duch místa je důležitý i pro komplexní pojetí zdraví. Jeden z možných popisů zdraví je stav obnovy, vyrovnanosti a vývoje. Pro zemi to znamená cyklickou obnovu, rovnováhu elementárních sil – země, vody, vzduchu a tepla – a vývoj plodnosti. Pro lidi: životní energii, emoční stabilitu a růst ducha.[14]
Zdraví závisí na celistvosti a rovnováze a ta má mnoho úrovní. I malá nemoc může být spojena s nerovnováhou v mnoha oblastech. Důležitá je jak např. strava , tak i lehkost v duši a vnitřní klid, odpuštění apod. Podle Daye lze každou úroveň bytí podporovat nebo zanedbávat. Důležitou roli hrají i běžné součásti našeho života jako jsou barvy, zvuky. *Barva odpovídá zkušenosti duše. Hudba ji pozvedá do duchovního plánu a poezie a drama transponují naše vědomí do světů přesahujících fyzickou existenci.*[15]
Day si velmi citlivě všímá a zkoumá, jak jednotlivá architektura podporuje život, a jeho postřehy jsou výrazem velké erudice, ale i lásky ke světu a architektuře, která má podporovat život a růst. Také připomíná, že dlouhou dobu nemohl publikovat, protože jeho přístup překračoval prosté ratio a vědeckost pojímanou ve smyslu kvantifikovatelnosti a měřitelnosti.. Všímá si, jak proporce, světlo, místo, ale i práce, zájem propůjčují místům smysl, krásu a podporují energii růst jednotlivých lidí. Day udává příklady staveb, které byly budovány s láskou a účastí a snaží se takové spolunavrhovat a dává příklady tzv. nemocných budov.
Fyzický a mentální stav je ovlivňován budovami a místy našeho pobytu, ve kterých jsou také ukryty hodnoty společnosti. Některými místy se jen prochází a jiné vyzývají k zastavení a člověka naplňují.

10/ Tolle, E.: Nová země, Hodkovičky. Pragma, 2006, s. 46.

11/ Cílek, V.: Krajiny vnější a vnitřní. Dokořán, 2005.

12/ Day, Ch.: Duch a místo. ERA, Brno 2004, s. 29.

13/ Tamtéž, s. 248.

14/ Tamtéž, s. 201.

15/ Tamtéž, s. 203.

16/ Tamtéž, s. 207.

Day si všímal dětí a zjistil, že místy, kde se konaly hrůzné události, tam jen proběhly, aniž by historii místa znaly.
Jsou místa, která lidem dodávají životní energii, při tom všem je třeba si uvědomovat životní cykly. Podle Daye zdraví má čtyři základní roviny.
Zdraví tělesné stránky, životní energie, pocity a individualita. Tyto roviny můžeme sledovat na úrovni míst, ale také na úrovni jedince. Místo může být poškozené a nemít dost energie k sebeobnově, vyvolává v nás rozmanité pocity a nese svou individualitu , která je dána jedinečností, ale i lidským přístupem – srovnejme dotvořený byt a průmyslově vyrobený nábytek. Dotyk a péče pak dělá z domu domov. I lidé vykazují tyto složky.
Individualita je významným prvkem, protože může disponovat velkou silou, ale je třeba k silné individualitě dospět
Ale když bude člověk na dvacet let ve vězení a bude jíst vězeňskou stravu, nedosáhneme stejného výsledku. Někdo zemře, někdo začne být zlý, někdo se změní v dalšího Solženicina, Gándhího nebo Mandelu. Takových lidí je málo, ale je o lidský potenciál. Výsledek neurčují vnější okolnosti jako strava a tlak, ale síla jedince.[16]
Individualita má souvislost s vysokou duchovní inteligencí.
Day se věnuje procesu pochopení místa a další práce s ním při dalších zásazích lidí, při nových projektech, které mají být organické a mají podporovat ducha.
Tento proces můžeme vnímat i jako model pro učení se větší citlivosti k nám samým i místům.
V procesu růstu jde také o zakotvení nehmotné ideje v zemi a jejich propojení,
Domnívám se, že by se dal tento proces i přenést v porozumění lidským skupinám a jejich zdraví, vést k hlubšímu porozumění našemu tělu. Jde o to, probudit schopnost vnímat v širších souvislostech s citlivostí vůči duchu místa nebo skupiny.

Proces citlivého přístupu k budování míst s respektováním jeho minulosti a genia loci[17]

Duch	Místo (minulost) Bytí místa	Idea (budoucnost) Byt ideje
	↑	↓
Pocit	Duše reaguje	Činnosti a nálady Místem vyvolané a místa pro ně vhodná
	↑	↓
Život	Minulost se stává budoucností	Prostorové hranice, vztahy a gesta
	↑	↓
	Procesy udávající Čas, život a tvar	
	↑	↓
Fyzická stránka (co se tu nachází)	Fyzické jevy	Trojrozměrná forma, materiál a barva (z čeho by zde měly předměty být

17/ Tamtéž, s. 184.

Zdraví člověka jako i zdraví místa a jeho nemoc má různé fáze – úrovně:

Fyzická destrukce – rozpad nebo demolice; zvrat, oprava, renovace
Odliv života – opuštění nebo také jednostranné využití místa; smíšené užívání dokáže takovou oblast stabilizovat
Uvadající duše – odliv, zubožení, nuda, která většinou provází jednostranné užití; zlepšení, různost a diverzita
Mizející duch: zánik kultury, náhrada autenticity náhražkou, napodobeninou (viz turistická ekonomika); vztah k místu, lokalizace podpoří a změní tento stav

Velké množství problémů je způsobené stresem, také místa mohou tento stres zvyšovat nebo naopak. Existuje velké množství podnětů – a psychologové mluví o dobrovolné a nedobrovolné pozornosti. Mnoho podnětů ve městech si prostě nemůžeme dovolit ignorovat a naše pozornost musí být neustále napjatá tato nedobrovolná pozornost může narůst na velmi vysokou mez. S dobrovolnou pozorností se více setkáme v krajině, také máme k dispozici množství impulsů, ale můžeme si z nich vybírat. Proto je krajina, park nebo les tak přínosná.
Day reaguje na vědecké výzkumy reakcí našich buněk (viz Ranjan: Magic or logic: can *alternative* medicine de scientifically integrated unto modern medical practise? Advances in Mind-Body Medicine, 1, The Fetzer Institute, Kalamazoo, zima 1998).

Buňky v těle podle těchto výzkumů reagují smyslovými zážitky, čich ovlivňuje biorytmus, zrak endokrinní systém, zvuk elektrický náboj buňky. Proto naše tělo a duše reaguje na poselství všech našich smyslů a vnímá genia loci, vnímá *pravdivost* místa. Vizuální efekty nemohou tak přebýt např. pravdu znečištěného vzduchu, vysokých emisí, špatných materiálů.
Velkou souvislost má neviditelný dotek ruky, který sice jako uživatelé ve výrobcích nevidíme, ale on existuje. Náš život doprovází stále větší množství průmyslových výrobků, které tento otisk nemají. Chtěla bych připomenout, že ve starých kulturách a duchovních systémech bylo důležité i rozpoložení a vztah člověka k věci a životu, který věc vyráběl.
V české filozofii to výrazně vnímal např. Jan Patočka. Právě v plném životě, kdy jsme u věci a s věcí a v ní se nám promítá život se můžeme dostat k pravosti a pravdivosti života.
V této souvislosti je třeba si uvědomit plytkost některých našich činností, které jsou činěny jen s úmyslem rychle vydělat peníze, nebo se zbavit nepříjemnosti, a tak v sobě neobsahují toto spolubytí, ve kterém je vyjadřováno naše porozumění světu a jeho souvislostem a naše místo v něm.
Právě tyto doteky a kontakty spoluvytvářejí genius loci, duch místa, který nás ovlivňuje.
Velmi zajímavé jsou i závěry Emota Masaru[18] při jeho výzkumu vody. Emoto Masaru zkoumal krystaly vody a zjistil, že voda reaguje na vibrace poselství slov nebo hudby. Záleží tedy na našich emocích a našem vztahu k okolí, k lidem a přírodě daleko více než naše společnost uznávala. Výrazy jako vděčnost nebo pokora nejsou jen pouhými slovy, ale mají ve své opravdovosti velký význam, které mohou rezonovat s okolím. Možná je třeba vrátit se i k myšlence pythagorejců a harmonii sfér. I my samy jsme ze 70 procent vodou. Záleží s čím k sobě navzájem přistupujeme. Patočkova filozofie nebo přístupy starých a domorodých kultur, které přistupovali k okolí , zemi s vděčností a pokorou vytvářeli duch místa a nabíjeli krajinu energií. Naše v minulosti velmi materiálně založená kultura tento prvek odložila do sféry někdy i pověr a nesmyslů. V současné době opět znovu vzrůstá zájem o tyto skutečnosti, které se třeba nedají tak dokonale měřit, možná proto, že měřitelné nejsou, nebo nemáme tak dokonalé nástroje, aby tak jemné věci dokázaly zachytit. Ale lidská duše tyto jemné kvality zachytit může, je třeba tuto citlivost rozvíjet, stejně tak, jako se vrátit ke kvalitě vztahu, péče a lásky.
V určitém prostředí se cítíme stimulovaně, naplněni energií, v jiných špatně. Jako lidé se sice dokážeme přizpůsobit, ale život již není přirozený a podnětný. Jde o věci, které se změnily i vlivem civilizace. Hluk – vždy byl signálem nebezpečí, dnes vnímáme často hluk jako kulisu. Existujeme ve světě vizuální kultury a největší stimuly jsou vizuální. Dokonce ostatní stimuly přestáváme vnímat nebo jim nedáváme takovou pozornost – vypadat dobře – ještě nemusí souviset s pravostí materiálů, které ovlivňují naši duši.
V roce 1984 Roger Ulrich dokázal ve studii nemocnic, že pacienti na lůžkách s dobrým výhledem se uzdravují rychleji než jiní.
Přitom záleží na rovnováze a na uspořádání. Většina životních potřeb leží mezi extrémem uspořádané střídmosti a chaotického zahlcení.[19]
Z minulosti víme, že jednoduché až asketické prostředí podporuje

18/ Emoto, E., Fliege, J.: Léčivá síla vody. Emitent, Praha 2005.

19/ Day, Ch.: Duch a místo, ERA, Brno 2004, s. 241.

vnitřní život, že pestrost věcí nás vztahují k úkolům a věcem vnějšku. I zde jde o vkus a rovnováhu, ale také o lásku a péči, která přispívá životu.

Každé místo vykazuje určitou přítomnost ducha, ale každý nemusí být přívětivý. Místa také v sobě nesou otisky činností a událostí. Duch místa i my sami se neustále proměňujeme. Day říká: *nemůžeme postavit místa dobrého ducha, ale můžeme postavit místa tak krásná, aby ducha k přebývání zvala.*[20]

Existuje ale možnost porozumění. Přírodní místa mají sílu skrze přirozenost. V lidsky vzniklých místech ale často potřebujeme tuto syrovost přírody vyrovnat – horko plamene ve studeném klimatu, atd. Důležitým pocitem je bezpečí před vnějšími vlivy, počasím, ale i lidmi, stresy a jinými psychickými břemeny.

Místa musí mít svou pravdivost. To je základ duchovní role architektury, hra na něco může vše pokazit.Vše žije a roste a také místa se vytvářejí procesem a právě v tom je třeba, aby bylo přítomno hodně lidsky upřímného – je třeba vnímat i místo jako dar.

Stavy našich míst jsou spojeny s individualitami – míněno jako lidsky vyzrálými jedinci, protože ty umějí dávat (viz Erikson a další). A tak dochází k vyrovnání zdánlivého paradoxu mezi potřebami jedince a lidským společenstvím. Jde tedy o to s láskou vychovávat takové individuality.

Velká výzva této doby po budoucnost je i to, že vzdělání jako soubor poznatků nestačí, že je třeba kultivovat ducha, *myšlení oddělené od citů je jako logika odtržená od morálky*. [21]

Existují lidé, kteří dali mocné impulsy ostatním o síle lidskosti, zralé individuality a síle lidské víry a naděje. Právě oni dokázali to, co opět často mizí v zapomnění, že nejde jen o slova, ale o celkovou pravost, upřímnost, hloubku a účast. Tuto pravost mohou pak osvědčovat i naše místa. Jakoby stále zaznívala dobře známá věta Antoina De Saint-Exuperyho – z Malého prince – *správně vidíme jen srdcem, co je důležité je očím neviditelné*.[22] Co před námi tedy stojí – prastarý úkol v moderní době – pečovat o celého člověka, kromě rozumu a těla rozvíjet i srdce, protože naše místa, tak jako hloubka nás samých rozumí upřímnosti a brání se klamu.

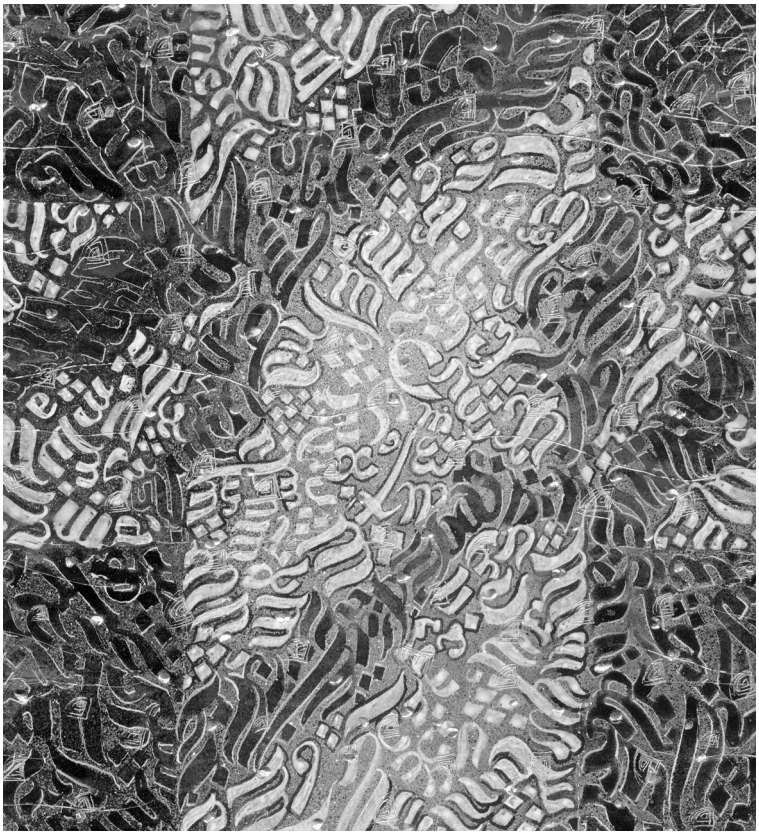
20/ Tamtéž, s. 244.

21/ Tamtéž, s. 27.

22/ De Saint-Exupery, A.: Malý princ. Albatros, Praha 2002, s. 74.

Prameny
Cílek, V.: Krajiny vnější a vnitřní. Dokořán, 2005.
Day, Ch.: Duch a místo, ERA. Brno 2004.
De Saint-Exupery, A.: Malý princ. Albatros, Praha 2002.
Emoto, E., Fliege, J.: Léčivá síla vody. Emitent, Praha 2005.
Sokol, J.: Člověk a náboženství. Portál, 2004.
Tolle, E.: Nová země, Hodkovičky. Pragma, 2006.
Zohar, D., Marshall I.: Spirituální inteligence. Mladá fronta, Praha 2003.

PhDr. Jana Skácelová
narozena 19. 8. 1965, Boskovice. Vysokoškolská pedagožka, působí na Pedagogické fakultě Masarykovy univerzity. Publikační činnost je orientována na problematiku filozofie, filozofie výchovy a didaktiky s akcentem na spirituální hledisko; podílí se také na pedagogických projektech v oblastech multikulturní výchovy a výuky o holocaustu.
skacelova@ped.muni.cz



Jiří Havlíček, kombinovaná technika

NAHRADILA SPIRITUALITA NÁBOŽENSTVÍ?

Ivan O. Štampach

Spiritualita jako rozvoj lidského potenciálu,
jako návrat z odcizení
a jako paradoxní sebenalezení prostřednictvím sebepřekročení,
spiritualita jako květ a plod života,
jako realizace specificky lidského,
jako hlubinná terapie,
jako děj symbolicky znázorňovaný alchymickou transmutací,
může být náboženská.

Česká a západní náboženská scéna v současnosti

Ačkoli i ze vzdálenější historické minulosti máme svědectví o kritice náboženství, o masových změnách náboženské příslušnosti, ba též o jednotlivcích, kteří se od náboženství jednoznačně odvrátili, přece jen jsou změny postojů západního lidstva k náboženství od osvícenství přes polovinu dvacátého století nevídané. Dnes už žádné turbulentní změny na náboženské scéně nenastávají, ale sklízíme, co se o generaci či dvě dříve zaselo. Pokles různých ukazatelů, které se poněkud vágně shrnují pod záhlaví religiozity,[1] začal zřejmě nejdříve ve Spojených státech amerických, a religiózního dna tam bylo dosaženo na přelomu 19. a 20. století. V Evropě došlo k podobnému poklesu s fázovým posunem, v Česku s největší pravděpodobností v padesátých a šedesátých letech minulého století. Česko se z tohoto hlediska ve srovnání např. se sousedními zeměmi jeví jako anomálie.[2]

Rozumíme-li výrazu *ateismus* jako popření transcendence chápané teisticky i neteisticky, a tedy v praktické rovině jako odmítnutí jakéhokoli náboženství, mohli bychom při prvním obeznámení s těmito skutečnostmi říci, že euroatlantická civilizace se stává ateistickou. Podle běžného, zatím neformalizovaného pozorování můžeme říci, že převládá pohodlný, plochý, špatně odůvodněný fyzikalismus, vulgární, mechanický materialismus, který zapomíná, že matérie dnes již není fyzikálním pojmem. Takový ateismus má u mnoha svých vyznavačů konkrétní podobu ateismu scientistního, tedy ateismu dovolávajícího se jako svého odůvodnění vědy, pojaté vágně, aniž by se např. uvádělo, který vědní obor, které pozorování či která logická úvaha náboženství vyvrátily. Časté je nepochopení oprávněnosti plurality diskursů a jazykových her a následné posuzování náboženských výpovědí podle zjednodušeně pojatých pravidel odjinud.

Vzácnější je promyšlená filosofická kritika, která se popřípadě ještě označuje jako materialistická spíše z tradice, ale postupně se vyrovnává s novým paradigmatem přírodních věd a metodou dynamické ontologie interpretuje skutečnost tak, že respektuje polaritní a procesuální ráz přírody a pokouší se vracet se s touto interpretací do vědy a vytvářet komplementární výklady a metody praktického kontaktu s realitou. Někdy jde spolu s tímto filosofickým výkladem přírody také alternativní nenáboženská interpretace člověka. Můžeme tu mluvit o individuálně nebo sociálně pojatém ateistickém humanismu.

1/ Informace hromadných sdělovacích prostředků o stagnaci či poklesu religiozity jsou nepřesné. Jde o přibližné shrnutí stavu a dynamiky různých kvantitativně vyjádřených ukazatelů, jako tradičně procentuální zastoupení lidí věřících v Boha (v zemích s převládající monoteistickou tradicí), náboženská sebeidentifikace, účast na náboženském životě, např. na pravidelných obřadech, ztotožnění s tezemi vyjadřujícími věrouku, etické a jiné hodnotové orientace.

2/ Srovnávací tabulka za větší náboženská uskupení na webu Českého statistického úřadu v souvislém textu pod názvem *Obyvatelstvo hlásící se k jednotlivým církvím a náboženským společnostem,* on line http://www.czso.cz/csu/edicniplan.nsf/o/4110-03-obyvatelstvo_hlasici_se_k_jednotlivym_cirkvim_a_nabozenskym_spolecnostem obsahuje údaje z sčítání v létech 1950, 1991 a 2001, které ukazují popsaný vývoj. Ve třech sčítáních lidu mezi posledními dvěma se obyvatelům otázka na náboženskou příslušnost nekladla. Náboženská situace v zemích EU není dostupná ve srovnávacích tabulkách, je však podrobně (spíše s právním důrazem popsána v publikaci Robbers, B. (ed.): *Stát a církev v zemích EU,* Academia, Praha 2002.

Bůh je odmítán, protože člověk tváří v tvář tomuto kosmickému despotovi ztrácí důstojnost a za ctnost je pokládáno, že se koří v prachu před Pánem pánů a Králem králů. Takto pojatý ateismus protestuje proti všemocnému Bohu, proti Pantokratorovi, který nejen vše může, ale i vše činí, jehož vůli nelze bez nebezpečí oponovat. Odmítá záhrobní, mimosvětské ráje, naděje na něž zbavuje lidi odvahy a ochoty pracovat pro změnu poměrů nyní a zde. Je to ateismus, který odmítá Boha ve jménu lidské důstojnosti a svobody a ve jménu reálné, uskutečnitelné sociální spravedlnosti.[3] Vše ale nasvědčuje tomu, že je to jev mimořádně vzácný.

Nejeví se jako povzbuzující konstatování nepřímo vyplývající z některých šetření, že je totiž v české populaci velmi silně zastoupena indiference, tedy lhostejnost k náboženství i k deklarovanému ateismu. Je to neochota (případně i neschopnost) uvažovat o těchto otázkách, neochota zaujmout postoj. Zastoupení nábožensky indiferentních lidí není dobře doloženo, důležité výzkumy postojů obyvatelstva totiž tento postoj neodlišují od ateismu, nebo prostě tuto možnost u respondentů nezjišťují.[4]

Lze říci, že od 2. poloviny 20. století náboženství odchází ze scény a je nahrazováno jinými životními orientacemi? Ponejprv pomohou, zejména při pohledu na naše české prostředí, statisticky zpracované výzkumy, i v tomto případě sčítání lidu z let 1991 a 2001.[5] Ukáže se, že mohutný růst skupiny označené *Bez vyznání* je z poloviny pokryt lidmi, kteří se v prvním ze sčítání vůbec nevyslovili a ve druhém případě již byli ochotni odpovědět.[6] Pokles tří početně největších církví v České republice se sice jeví jako osudový,[7] ale neměli bychom přehlédnout, že prakticky u všech relativně menších, v některých případech nových a alternativních směrů a skupin zaznamenáváme aspoň stabilitu, ale spíše růst. V absolutních číslech tento růst nevyrovnává pokles ve velkých církvích, ale procentuálně je přesvědčivý, některé malé církve vyrostly za deset let i na několikanásobek svého výchozího stavu.[8] Snad nebude příliš rychlým a neopodstatněným zobecněním, když řekneme, že zavedené velké církve ztrácejí, malá, alternativní náboženská uskupení výrazně rostou. Pokračují-li tyto tendence i v tomto desetiletí, můžeme se při sčítání lidu r. 2011, které se již začíná připravovat, dočkat i toho, že dominantní již nebude pokles nábožensky zaměřených lidí nýbrž spíše přelévání mezi různými typy religiozity.

Zatím jsme nechali stranou položku, která by mohla zůstat bez povšimnutí. V přehledech ze sčítání bývá označena jako *Ostatní s nejasně vyplněné.* Zahrnuje jednotlivce, kteří se přiznali k nějaké pojmenované, konkrétní příslušnosti, která se ovšem neobjevuje v seznamu, za který jsou položky uváděny jmenovitě. Zde je pro celkový výsledek lhostejné, co respondent odpověděl, vše je zahrnuto do jedné položky. Seznam je seznamem náboženských uskupení, která jsou ke dni sčítání registrována.[9] Mohli bychom předpokládat, že jsou to okrajové, pro celkový obraz nepodstatné skupiny. Údaj z roku 1991 (4 479) by tomu nasvědčoval.

O deset let později má však tato položka hodnotu 197 742, což

3/ Za reprezentanta takového ateismu známého v českém prostředí můžeme pokládat marxistického humanistu a psychoanalytika navazujícího na první frankfurtskou školu Ericha Fromma, jeho specifický ateismus nejlépe vyjadřují jeho knihy *Umění milovat*, Český klub, Praha 2006 (zatím poslední české vydání, zejm. kapitola *Láska k bohu*) a kniha *Budete jako bohové*. Radikální interpretace Starého zákona a jeho tradice, *Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1993* (zejm. kapitola *Pojem boha*).

4/ Na značné rozšíření náboženské indiference lze usuzovat z vysokého zastoupení lidí, kteří se identifikují jako bez vyznání (zaokrouhleně 60 % obyvatel v posledním sčítání z r. 2001, viz tabulku uvedenou v poznámce 2) ve srovnání s ineditní výzkumnou zprávou Výzkumu hodnotových orientací 1991–1999, která uvádí zastoupení deklarovaných ateistů v populaci 9 %. Vágní položka *Bez vyznání* může kromě ateistů zahrnovat ještě lidi hledající, kteří dosud, případně i dlouhodobě a programově nikde nezakotvili, jakož i náboženské individualisty, kteří jsou zatím zkoumáni ve světě, u nás se jim zatím nevěnuje pozornost. Zatím lze vyslovit hypotézu, že několik desítek procent obyvatel je možno identifikovat jako nábožensky indiferentní. Případné relativní potvrzení může poskytnou cílený výzkum nebo příští sčítání lidu, pokud poskytne více možností odpovědi.

5/ Viz tabulku uvedenou v poznámce 2

znamená růst na více než čtyřicetinásobek a také to, že tato skupina jako celek přeskočila všechny křesťanské církve kromě římskokatolické a se dostala rázem na druhé místo v pořadí.[10] Ukazuje se, jak nevhodné je v tomto případě mluvit o *Ostatních.* Bude-li tato tendence pokračovat, můžeme se dočkat snad ne už význačného přesunu do položky *Bez vyznání* (bude-li se v této hrubé podobě v příštím sčítání vyskytovat), jako spíše vyrovnání nové a alternativní religiozity s tradiční.

Co je spiritualita?

Původní význam slova *spiritualita* je doma v římskokatolickém prostředí. Zabývá se jí disciplína označovaná dnes jako *teologie duchovního života*.[11] Míní se jím bezprostřední osobní prožívání vztahu k transcendentní skutečnosti, v tomto případě konkrétně k trojjedinému Bohu, či možná lépe k Otci skrze Syna v Duchu svatém, jakož i konkrétní podmínky, okolnosti, metody a etapy rozvoje tohoto vztahu. Je pozoruhodné, že pokud se autoři odhodlají náboženství definovat, mluví celkem shodně o vztahu k transcendenci.[12] Tato psychologizace běžná v definicích náboženství má možná původ ve starším významu slova *religio*, které bez ohledu na varianty možné etymologie[13], bylo chápáno jako (znovu)navázání vztahu k Bohu, prostě jako zbožnost. Patrně až od osvícenství bylo tohoto slova užíváno i v plurálu pro to, co dnes chápeme jako jednotlivá náboženství, s tím, že se tím označuje i socializace a institucionalizace prožitku. V tomto smyslu by se spiritualita či duchovní život daly označit za definitorické významové jádro náboženství, a zůstaneme-li u této metafory, budou ceremonie, struktury, autority, texty, mýty a doktríny skořápkou kolem tohoto jádra, skořápkou, která může jádro chránit, aby bylo schopno vydat nový život, ale která za nepříznivých okolností se ukáže tak tuhá, že nepovolí, novému životu nedovolí se projevit a jádro se rozloží.
Na okraj těchto úvah můžeme poznamenat, že se v římskokatolickém a dnes už i v širším křesťanském prostředí mluvívá také o spiritualitách v plurálu. V tom případě jde o metody či styly duchovního života charakteristické pro různé *stavy* v církvi (spiritualita řeholní a konkrétně např. mnišská, spiritualita diecézního kněze, biskupa, jáhna, spiritualita laika, spiritualita spjatá s konkrétními povoláními, životními úkoly, např. spiritualita matky či otce rodiny, dělníka, obchodníka, politika apod.). Dále jde o různá pojetí duchovního života podle škol a směrů často spjatých s některým řeholním společenstvím, s tím, že se taková spiritualita týká jak řeholnic a řeholníků, tak širších okruhů s tímto prostředím nějak spjatých. Uznávanými spiritualitami v tomto druhém smyslu jsou např. západní mnišská (založená na Benediktově řeholi a řádech, které se jí řídí), východní mnišská (basiliánská v pravoslavné a uniatské či římskokatolické aplikované podobě), karmelitánská, františkánská, ignaciánská (navázaná na Tovaryšstvo Ježišovo). Někdy se v této souvislosti uvádějí jako typy spirituality i způsoby duchovního života nových římskokatolických proudů

6/ V tabulce, na níž se odkazuje v poznámce 2 položka *Nezjištěno*

7/ V tabulce uvedené v poznámce 2 jde o vývoj a poslední stav Římskokatolické církve, Církve československé husitské

8/ Neúplnou srovnávací tabulku i za některá menší náboženská uskupení najdeme v Tabulce 8 *Obyvatelstvo podle náboženského vyznání v letech 1991 a 2001* on line http://www.czso.cz/csu/edicniplan.nsf/p/4110-03. Vidíme tam markantní růst Církve bratrské, Křesťanských sborů a Apoštolské církve. Významný je i přírůstek Bratrské jednoty baptistů, Církve adventistů sedmého dne a Náboženské společnosti Svědkové Jehovovi. Zdánlivý pokles Slezské evangelické církve a. v. souvisí s tím, že místo jediné luterské církve r. 1991 mám dnes tři a je třeba brát v úvahu jejich součet. Značný nárůst zaznamenala také Jednota bratrská, část jejího členstva však po vnitřním konfliktu v této církvi přešla do Ochranovského seniorátu Církve českobratrské evangelické.

9/ Ve smyslu § 11 *Zákona o náboženské svobodě a o postavení církví a náboženských společností,* 3 / 2002 Sb.

10/ Pramenem jsou zde podrobné srovnávací tabulky, a sice výtisk interního

materiálu Odboru církví Ministerstva kultury ČR pod názvem *Složení obyvatelstva podle náboženského vyznání k 3. 3. 1991* a ve druhém případě jde o Tabulku 4 *Obyvatelstvo podle náboženského vyznání k 1. 3. 2001,* výtisk z dříve dostupných údajů na webu.

11/ Též *theologia spiritualis,* doslova duchovní teologie, dříve rozlišována na asketiku a mystiku (asketickou a mystickou teologii)

12/ Jan Heller ve své části publikace Heller J., Mrázek M.: Nástin religionistiky, Kalich. Praha 1988 po rekapitulaci definic autorů 19. století mluví o vztahu člověka k tomu, co má vůči němu roli boha (srv. s. 12–14), jeho spoluautor ve fenomenologické části knihy vymezuje náboženství mj. jako *kladný vztah k numinózní transcendenci.* Waardenburg Jacques v publikaci Bohové zblízka. Systematický úvod do religionistiky, Ústav religionistiky filozofické fakulty Masarykovy univerzity, Brno 1997 po marných pokusech definovat náboženství kruhem jaksi implicite a s odkazem na definice jiných autorů konstatuje, že v náboženstvích existuje vedle obyčejné, všední skutečnosti jakási druhá strana skutečnosti, i když zároveň varuje před začleňováním tohoto obecně náboženského přesvědčení do západní tradice počítající právě s dvěmi oblastmi skutečnosti.

13/ Uvádějí se představitelné možnosti původu z latinského *religo, -are* – znovunavazuji nebo *relego, -ere* – znovu číst.

14/ Standardní pojednání o katolické spiritualitě

a komunit, např. charismatická, neokatechumenální, fokolarínská apod.[14]
V posledních čtyřech desetiletích se užívá výrazu spiritualita i ve významu jen volně navazujícím na původní. Míní se duchovní život nezávislý na případné příslušnosti k organizovanému náboženství. Někteří lidé z okruhu euroatlantické civilizace, kteří by na základě rodinné tradice patřili a v jistém, smyslu skutečně patří k židovskému náboženskému společenství nebo ke křesťanským církvím prožívají spiritualitu odvozenou od hinduismu, obvykle od novodobé kombinace radžajógy a advaitavédanty, a ještě častěji spiritualitu buddhistickou, podle některé z tradičních škol nebo volné kombinace prvků théravády, zenu, tantry,[15] případně (v poslední době) i amidismu. K témuž uvolňování vazeb mezi institucí příslušností a stylem duchovního života patří jev označovaný jako *interspiritualita.* Jak naznačuje název, představuje tento program spjatý s osobnostmi jako Bede Griffiths (1906–1993), Raimundo Panikkar (*1918) a Wayne Teasdale (1945–2004) přesvědčení, že spiritualita spojuje, že lidé hlásící se k různým věroukám a příslušející k různým organizacím, mohou spiritualitu sdílet. Mluví se s jemnými rozdíly ve významových odstínech též o sdílené náboženské identitě nebo hlubinném ekumenismu.
Spiritualita relativně odpoutaná od jednotlivých náboženství sotva může náboženství nahradit. Spíše znamená jeho relativizaci, oživení jeho jádra a proražení jeho skořápky. Takto probuzená spiritualita může být nebezpečná všemožným fundamentalismům, všem jedině pravdivým, výlučným a samospasitelným kultům. Může být nebezpečná náboženstvím, která věří především v sebe, ve své rituály, své teze a svou organizaci. Může však být záchranou náboženství, které vyhlíží za hranice lidského (a tedy i náboženského), aby tam načerpala pro člověka inspiraci. Je dokonce sebepřekročením náboženství, které tu ze své podstaty nemůže být pro sebe, ale je tu vždy pro skutečnost, která nás přesahuje. Spiritualita je překonáním náboženství ve smyslu hegelovského *aufheben* (překonat ve smyslu zrušit a zároveň pozvednout).

Nenáboženská spiritualita?

Otevírá se otázka spirituality zcela nezávislé na náboženství. Vzniká problém, co je ještě možno nazvat spiritualitou. Jaké zkušenosti, jaké postoje a jaká vnitřní a vnější jednání nejsou pouze filosofické, pouze terapeutické, nýbrž i spirituální? Zde nezbude, než nezávisle na možném popisu náboženství prozkoumat spiritualitu ne jako sociální a historický fenomén, ne tedy pouze to, co se z toho či onoho hlediska za spiritualitu označuje. V této etapě úvahy je možno použít filosoficko interpretativní, hermeneutické metody.
Latinské slovo *spiritus,* jako základ slova spiritualita bývá překládáno jako duch. O spiritualitě jako duchovním životě, případně zvláštním způsobu duchovního života tu už byla řeč. Toto slovo však souvisí s latinským *spirare* – dýchat, slovníky

uvádějí pro *spiritus* i významy proud vzduchu, dech. I česká slova *duch,* případně lidový novotvar pro spiritualitu *duchovno* jsou blízce příbuzná s dechem. Sanskrtské slovo *átman* sice dostalo postupně význam podobný německému das Selbst či anglickému self, tj. bytostné Já, na rozdíl od běžného zájmena *aham* (já, Ich, I), leč ve starších literárních vrstvách hinduistického kánonu zjišťujeme význam *dech,* jazykově ostatně podobný německém der Atem – dech a řeckému ατμοσ – dech, vzduch (srv. do češtiny převzaté slovo atmosféra). Původ souvisící s dýcháním zjišťujeme i u hebrejských slov pro ducha – *ruach,* případně i *nešama.*

Dech je pokládán za projev, ba i princip života. Co dýchá, je živé. V tomto smyslu by *spirituální* bylo vše živé, tedy vše, co podle filosofické tradice má zdroj pohybu (změn) v sobě. Co není pouhým následkem vnějších vlivů a kde spatřujeme aspoň jakousi spontaneitu, tam spatřujeme život, s tím, že přírodní věda pak svými cestami zjišťuje, co se děje v tom, co spatřujeme jako živé a konstatuje organizaci, metabolismus, růst, adaptaci, reakce na podněty a reprodukci. Živou bytost můžeme nazvat *tělem,* které chápeme jako něco jiného, než těleso. Zahrnuje život, celé to dění, které můžeme nahlížet spíše fenomenologicky nebo empiricko-racionálně. Ale cokoli žijícího nebo vše žijící můžeme nazvat také *duší,* i když je otázka, nakolik lze velmi jednoduchým (např. nebuněčným) organismům připsat to, čemu říkáme *psychika.*

Zvlášť se o duchu mluví u člověka. Humanitní vědy se v německém jazykovém prostoru tradičně označovaly jako Geisteswissenschaften (duchovní vědy, vědy o duchu). Člověk sebereflexívně poznává sebe jako živého, jako živou bytost (duši), ale nejen to. Lze říci, že spontaneita vlastní všemu živému se u člověka (a každé duchovní bytosti) transformuje ve *svobodu.* Ve svobodu, která je v člověku jako dispozice a jednotlivým rozhodnutím, jednotlivým svobodným činem se vydobývá. Svobodu nemůže potvrdit ani vyvrátit pozorování podle pravidel manipulativní racionality novověké vědy. Pro tento přístup k člověku je otázka na svobodu pseudoproblémem. Z tohoto hlediska je člověk produktem přírodních sil, schematicky řečeno, dědičnosti a prostředí. Nezávisle na scientistní ideologii člověk v sobě zjišťuje možnost rozhodovat se, totiž možnost zvažovat vlivy a nezávisle na jejich bezprostřední přitažlivé síle se k některému přiklonit na základě hlubšího poznání a hodnocení. Takové poznání není jen kontaktem s jevícím, je i sestupem k jevenému. Je to čtení logu fenoménů, a v tomto smyslu jde o fenomenologický přístup. Fenomény se dějí mezi nitrem a vnějškem, mezi tím, co jsem a co nejsem já. Fenomény mohou být *čteny* jako text. Tak pronikáme či sestupujeme do hloubky, dovnitř skutečnosti. Tradičně se tu používal výraz *intuitus* (od lat. *intu* – dovnitř; odtud slovo *intuice*). Čtení logu, čtení poselství promlouvajícího v jevech se označuje jako *intellectus* (opět od *intu* a dále *lectio* – čtení). Svobodným činem člověk překračuje danost a tvoří. Tím, že tvoří něco (dílo, situaci, společenství), tvoří (přetváří či dotváří) sebe. Můžeme úvahu shrnout tak, že intelekt, svoboda a tvorba

NAHRADILA SPIRITUALITA NÁBOŽENSTVÍ?

Ivan O. Štampach

a jejích směrech Aumann J.: Křesťanská spiritualita v katolické tradici, Karolinum, Praha 2000 a De Fiores S.: Slovník spirituality, Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 1999.

15/ Tantrou se v této souvislosti míní tantrický buddhismus, obvykle ve formách pěstovaných v Tibetu, amidismem se míní souhrnné označení dnešních japonských škol Džódó šú (uváděná též jako Jodo Shu) a Džódó šinšú (Jodo Shin Shu), případně i Ničirenova směru.

16/ Ve smyslu původního latinského významu slov *datum, -a* – dané, danost a *factum, -a* – udělané, učiněné.

vyznačují ty živé bytosti, které můžeme nazvat osobami. Toto dění a tyto vztahy v nás jsou duchem. Každý z nás je duchem. Říkali bychom to bezstarostně, kdyby to v konvenčním chápání člověka neodtělesňovalo. Zde však duch není míněn protikladem hmoty, není ani jakousi *zředěnou hmotou*; není to nic *jemnohmotného*, jak slýcháme z kruhů komerční esoteriky. V tomto pojetí má hmota původ v duchu a duch je nejvlastnější jádro hmoty. Lidské tělo by nebylo tělem a nebylo by lidské, kdyby nebylo duchem ve hmotě, duchem vykvétajícím a dozrávajícím na stromě života.
Spiritualita nezávisle na náboženství je tedy péčí o ducha. Je to péče člověka o sebe a jiné lidi mající za cíl, aby se člověk vracel z odcizení k sobě a v této autenticitě ze sebe vystupoval. Je to péče o to, abychom byli více sebou a více lidmi. Spiritualita je proces a metoda zlidšťování člověka. Spiritualita je transcendování všech dat a faktů[16] směrem k dávajícímu a činícímu, od produktu k aktu a nakonec k čirému aktu, od člověka jako jakési entity mezi ostatními entitami k samotnému tryskajícímu a sdílejícímu se *Esse*,[17] na němž člověk participuje. Spiritualita jako (sebe)transcendence člověka není jen ryze osobním, ve svatostánku nitra probíhajícím děním. Není vytržena ze života, ani z toho, čím se zabývá etika či estetika. Znamená to cestu od člověka jako pouhé přírodní bytosti, která se na okolní přírodě vydobývá bez ohledu na následky pro sebe, své potomky a jiné bytosti, vše, co se mu zlíbilo, k bytosti vyčnívající nad přírodu a pečující o ni. Spiritualita není jen transformací jednotlivce, nýbrž i sociálních útvarů, z nichž a v závislosti na nichž člověk žije. Od bytosti oscilující mezi bezohledným individualismem a otupujícím kolektivismem se člověk na cestě k plnému lidství propracovává ke společenství, ke *communiu*, ke sdílení, které není dělením, k organické sociální tvorbě a k čemusi, co může být nazváno jako praxe sociální ekologie.[18]

Nahrazuje spiritualita náboženství?

Chceme-li na výchozí otázku odpovědět z hlediska sociologie náboženství, mohli bychom si všimnout současných trendů a vyslovit hypotézu o jejich pokračování. Zaznamenáváme posun od dobře organizovaných, s ekonomikou a politikou pevně propojených náboženských subjektů ke skupinám alternativním, novým, neformálním, fungujícím spíše jako hnutí než jako pevné uskupení s přesnými konturami a pravidly. Můžeme tedy snad říci od spirituality zkrocené v církvích a náboženských společnostech ke spiritualitě ne tak závislé, ne tak formální. V tomto smyslu by šlo o ústup organizovaného náboženství a nástup individuální a volné skupinové spirituality bez pevné vazby na náboženství nebo i mimo ně.
Je ovšem otázkou, pokračuje-li tato tendence. Znalci nových náboženských hnutí ukazují, že odpor k tradičním dogmatům a jejich nahrazení volnou náboženskou nebo případně i nenáboženskou spiritualitou není posledním krokem v procesu,

17/ Entita v tradiční filosofické mluvě z lat. *ens* – jsoucí; *esse* – obvykle překládáno podstatným jménem *bytí*, ale jde vlastně o sloveso *býti*; tím se připomíná, že v základu je akt či děj. Tuto souvislost zevrubně probírá kniha Cooper David: *God is a Verb*, Riverhead Books, New York 1997.

18/ Zde ve smyslu řec. οικοσ α λογοσ – dům a slovo, tedy vytváření společného *domu*, společného obyvatelného prostoru.

Prameny
Aumann, J.: Křesťanská spiritualita v katolické tradici. Karolinum, Praha 2000.
Cooper, D.: God is a Verb. Riverhead Books, New York 1997.
De Fiores, S.: Slovník spirituality. Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 1999.
Fromm, E.: Budete jako bohové. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1993.
Fromm, E.: Umění milovat. Český klub, Praha 2006.
Grün, A.: Spiritualita stvoření. Karmelitánské nakladatelství. Kostelní Vydří 2000.
Heller, J.–Mrázek, J.: Nástin religionistiky. Uvedení do vědy o náboženstvích, Kalich, Praha 2004.
Horyna, B.: Úvod do religionistiky, Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, Praha 1994.
Robbers, B. (ed.): Stát a církev v zemích EU, Academia, Praha 2002.
Waardenburg, J.: Bohové zblízka. Systematický úvod do religionistiky, Ústav religionistiky filozofické fakulty Masarykovy univerzity, Brno 1997.

NAHRADILA SPIRITUALITA NÁBOŽENSTVÍ?

Ivan O. Štampach

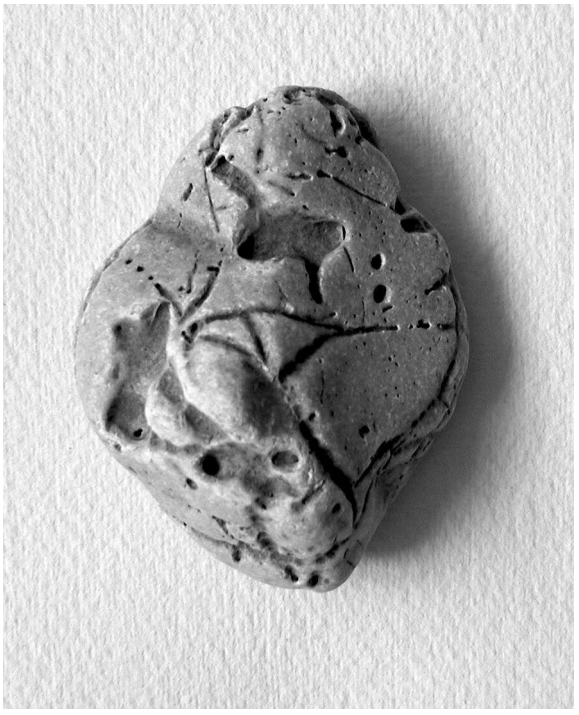
který se před námi (a možná za naší účasti) odehrává. Následuje třetí krok, nová socializace, nová institucionalizace, nové autority a nové doktríny. Nastává nepřiznaná dogmatizace, často tvrdší, než ta původní, protože nezakotvená v dějinách a v celku kultury. Zdá se, že tedy mezi tvůrčí a svobodnou spiritualitou a institučním náboženstvím není jednosměrný pohyb. Náboženská emancipace vede k etablování nových autorit a potřebě nové emancipace. Zdá se, že napětí, kdysi (uvnitř křesťanství) charakterizované jako napětí mezi charismatem a úřadem trvá. Ideální póly neexistují. Jsme-li si vědomi krajních možností a svých vlastních mezí, můžeme se pohybovat v prostoru mezi okraji spektra.

I pokud by náboženství bylo, třeba v konstitutivních rysech darem shůry, je nepochybně lidským projevem. Sotva se vyskytuje nějaký bůh, který by nastoloval náboženství kvůli sobě. Pokud snad přece, byl by to nanejvýš podivný bůh a je otázkou, nemáme-li ovšem otrockou mentalitu, jaký smysl by mělo v něj věřit a jej uctívat.

Spiritualita jako rozvoj lidského potenciálu, jako návrat z odcizení a jako paradoxní sebenalezení prostřednictvím sebepřekročení, spiritualita jako květ a plod života, jako realizace specificky lidského, jako hlubinná terapie, jako děj symbolicky znázorňovaný alchymickou transmutací, může být náboženská. Slouží-li takové náboženství životu, jde-li ve smyslu Frommova dělení o náboženství biofilní či produktivní. Je-li takový duchovní život explicite náboženský, pojmenovává transcendentní hlubinu, k níž se obrací, z níž čerpá a kterou nechává přijít ke slovu, jmény odvozenými z náboženské tradice. Můžeme mluvit o Druhém břehu, o Prvotním čirém vědomí, o Bytí, vědomí a blahu, můžeme nahlížet s Thaletem Milétským svět plný bohů (a dodejme i bohyň a všemožných božstev a jiných bytostí), můžeme také věřit Hospodinu, Bohu Abrahámovu, Izákovu a Jákobovu nebo Bohu, který jedná a promlouvá v činech a slovech Ježíše Nazaretského, který je proto Kristem. Můžeme na tom základě vytvořit nebo akceptovat vyznavačské formule, ustálené rituály a můžeme se s jinými organizovat v samádž, sanghu, církev nebo ummu, v coven nebo lóži. To může duchovní život podporovat, vyjadřovat a předávat (nakolik je to možné). Ale může to také duchovnímu životu překážet.

Neodmítneme-li v takovéto studii hodnotící soud, můžeme říci, že různé formy spirituality v jisté, aspoň počáteční svobodě vyvstávají z novověké krize náboženství jako pokus o jeho oživení z toho, co je mu nejvlastnější, jako protest proti němu nebo nezávisle na něm. V této souvislosti je spiritualita, ať explicite náboženská nebo nezávislá nadějí pro duchovně strádající západní (a snad nejen západní) lidstvo současnosti.

doc. Ivan O. Štampach
narozen 18. 2. 1946, Praha. Habilitovaný v teologii, později se zaměřil na religionistiku, v oboru publikuje, vede katedru religionistiky a filozofie na Fakultě filozofické Univerzity Pardubice, spolupracuje s jinými univerzitami a s vyššími odbornými školami.
Zajímá se o současnou žitou religiozitu, především o vztahy mezi křesťanskými vyznáními a mezi různými náboženstvími, o vztahy náboženství a sekulární kultury (filosofie, vědy, politiky, tematiky lidských práv).
Sleduje atypické a riskantní projevy náboženství (náboženský fundamentalismus, fanatismus, extremismus, sektářství ap.).
Je předsedou Společnosti pro studium sekt a nových náboženských směrů, v předsednictvu Českého helsinského výboru sleduje ochranu práv náboženských menšin.
ivan@stampach.cz
http://www.stampach.cz/



Hana Babyrádová, fotodokumentace akce

FENOMENOLOGIE SPIRITUÁLNÍ A ESTETICKÉ ZKUŠENOSTI

Václav Umlauf

Moderní člověk se již nechápe
jako imago Dei,
protože ztratil elementární
ikonickou vazbu na celek bytí.

Spojení mezi spiritualitou a uměním je staré jako lidstvo samo, vždyť vynoření symbolizace posvátna v paleolitu přineslo zásadní skok v polidštění. Skutečnost ztratila status neutrálního biotopu, v němž věci a jevy dostávají význam pouze vzhledem k bezprostředním potřebám organismu vedeného pudem sebezáchovy a reprodukce. Zrod člověka jako kulturní bytosti se projevuje symbolickým vztahem k realitě. Dříve lhostejné okolí se stalo *světem* – duchovně vnímaným celkem veškerenstva, které je zakotveno v absolutním a nepodmíněném Bytí. Z hlediska symbolické konstituce světa v jeho jednotě a smysluplnosti stojí kamenná jeskyně v Lascaux mnohem výš než současný supermarket. Nákupní plocha po nás požaduje pouze schopnost konzumovat čili scholasticky viděno apeluje na *lidské akty* nutné k přežití (*actus hominis*). Zato jeskynní malba se symbolickým vztahem k Absolutnu odpovídá na archetypickou potřebu poznat a vyjádřit ultimativní horizont existence. Díky této *aktivitě hodné člověka* (*actus humanus*) se stáváme lidmi ve vlastním slova smyslu: bytostmi odpovědnými za transcendentní smysl, který se nemůže ukázat žádnému jinému tvoru na této planetě. Zmínka o jeskynních malbách může vést úvahu směrem k sakrálnímu umění, k mystickým proudům podbarvujících artistické žánry od pradávna až po dnešek. Toto zamyšlení si však neklade za cíl historický výklad vztahů mezi náboženstvím a uměním. Rád bych ukázal proměnu uměleckého vidění Absolutna na konkrétním fenoménu, přičemž se omezím pouze na dva umělecké žánry: na literaturu a na výtvarné umění. Konfrontace moderny či postmoderny s předešlými epochami ukáže některé společné prvky uměleckého ztvárnění spirituality, které shrnuje závěrečný přehled.

1. Estetizace spirituální zkušenosti

Fenomenologická metoda hledá relevantní jev, jehož popis poskytuje klíč pro zkoumání daného problému. Od nejstarších dob se duchovní zkušenost projevuje osobitou náboženskou symbolizací: rituály dané gestem, zpěvem, tancem a jinými kultickými úkony ukazují na základní způsoby, jímž se umělecky ztvárňuje setkání s Absolutnem. Proměnu mystické zkušenosti v literatuře lze demonstrovat rozborem dvou následujících vyprávění.

1.2 Jakubův žebřík

Bible podává důkaz trvalého působení spirituální zkušenosti přetavené do série příběhů. Povšimněme si kultického jednání Jakuba, typického kočovníka z období 1600–1300 před Kristem. Při cestě do Cháranu ulehl ke spánku na jednom anonymním místě. I pro něj existovala daná krajina pouze jako osvětí, tedy prostor k ukojení

základní lidské potřeby, spánku. Nečekané zjevení Hospodina proměnilo neutrální prostor do podoby světa určeného vztahem k nebeskému Absolutnu.

Měl sen: Hle, na zemi stojí žebřík, jehož vrchol dosahuje k nebesům, a po něm vystupují a sestupují poslové Boží. Nad ním stojí Hospodin a praví: Já jsem Hospodin, Bůh tvého otce Abrahama a Bůh Izákův. Zemi, na níž ležíš, dám tobě a tvému potomstvu. Tvého potomstva bude jako prachu země. Rozmůžeš se na západ i na východ, na sever i na jih. V tobě a v tvém potomstvu dojdou požehnání všechny čeledi země. Hle, já jsem s tebou. Budu tě střežit všude, kam půjdeš, a zase tě přivedu do této země. Nikdy tě neopustím, ale učiním, co jsem ti slíbil. *Tu procitl Jákob ze spánku a zvolal:* Jistě je na tomto místě Hospodin, a já jsem to nevěděl! *Bál se a řekl:* Jakou bázeň vzbuzuje toto místo! Není to nic jiného než dům Boží, je to brána nebeská. *Za časného jitra vzal Jákob kámen, který měl v hlavách, a postavil jej jako posvátný sloup; svrchu jej polil olejem. Tomu místu dal jméno Bét-el (to je Dům Boží). Původně se to město jmenovalo Lúz.* (Genesis 28,12–19)

Jakub usnul na *zemi*, prodělal mrákotnou teofanii doprovázenou Božím zaslíbením a probudil se na symbolickém místě zvaném *střed světa* (*axis mundi*). Žebřík spojil nebe se zemí a místo vytýčil jako posvátné. Jakub okamžitě ví, co má udělat: ráno vstane, označí místo stélou a pomaže ji obětním olejem. Tehdejší boží muka dala původně anonymnímu nocležišti jméno, *nomen omen* označující div, jenž se zde přihodil. Místo se začalo jmenovat Bétel a později zde stála Jahveho svatyně. Sen Jakubovi ukázal význam tohoto původně profánního místa; bylo v pravém smyslu slova profánní, protože tvořilo pouhý předstupeň k sakrálnímu zjevení (řecky: *faneró*). Vztyčení menhiru završilo mystický zážitek na rovině kultické i umělecké. Kamenný artefakt dávno zmizel z povrchu zemského, ale Bible zachytila celou událost i pro další staletí. Příběh převedl jedinečné Jakubovo jednání do symbolické roviny mluveného a později i psaného slova. Podívejme se na popisovanou událost z hlediska narativní analýzy, v níž se pokusíme o rozbor trojí intencionality: autora, díla, čtenáře.

1) *Intentio auctoris*

Archaická vyprávění o stvoření světa a archetypických činech bohů i lidí nemají přímého autora, neboť vznikla postupným přetvářením původních orálních tradic do písemné podoby. Kolektivní autorství dosvědčují všechny archaické teogonie: jak sumerský epos *Enuma Eliš* tak citovaná *První kniha Mojžíšova* zvaná řecky *Genesis*. Podrobnější zkoumání odhalilo v souboru pěti knih Mojžíšových minimálně tři nezávislé proudy tradice: tzv. Jahvistickou školu z Judeje (asi 950 př. Kr.), Elohistický proud ze severního království Izraele (900–700 př. Kr.) a nakonec kněžskou skupinu redigující předešlé zprávy někdy po návratu z babylonského exilu (5. století př. Kr.). Autorství rozprostřené do staletí vylučuje jednolitý koncept spirituální zkušenosti reprezentovaný jedním pisatelem. Proroci, kněží, šamani, exaltovaní pěvci typu Homéra a Hésioda apelují na schopnost mytického posluchače vnímat božské v sakrálně utvářeném světě, který by bez Boha či bohů nesel absolutně žádný smysl. Jakubův příběh patří z hlediska intence autora do archetypické roviny náboženské zkušenosti.

2) Intentio operis
Neznámí autoři knihy *Genesis* po sobě zanechali objektivně analyzovatelný literární útvar. Výše uvedená analýza staví na hermeneutickém výkladu mýtů (M. Eliade) a vědomě se vyhýbá strukturální metodě uplatňované např. ve francouzské škole (C. Lévi-Strauss). Teolog či biblista vykládá úryvek z hlediska dějin spásy či vývoje židovství a křesťanství. Dále je možno rozebrat charakteristiku této posvátné zkušenosti z hlediska filosofie náboženství jako projevu *Numinózna* (R. Otto) či z psychologického hlediska variací náboženské zkušenosti vědomé i podvědomé (W. James, S. Freud). Hermeneuticky lze tedy shrnout intenci díla jako komplexní polysémii významů, které jsou konstituovány díky různým perspektivám výkladu.

3) Intentio lectoris
Perspektiva čtenáře závisí na jeho osobní náboženské zkušenosti. Může porozumět smyslu textu na základě osobního setkání s Bohem, čímž si po svém doplní a vyloží dávný biblický příběh. Ale úryvek lze číst i z perspektivy předešlých výkladů, tedy objektivním způsobem. Pragmaticky viděno, tvoří Jakubovo vidění přímý objekt literární výpovědi: představuje podstatnou *věc* (*prágma*), o níž v textu jde. Proto vyniká i vážnost, dramatičnost celé scény. Osobní akt četby podává zjevení Hospodina v jeho majestátnosti a drtivé převaze, s níž mění a poznamenává jednotlivý lidský osud. Úryvek evokuje osobní zkušenost s Absolutnem sdělovanou prostřednictvím přímého apelu na čtenáře, byť není podáno ve druhé osobě singuláru. Vyprávěný příběh zve k zamyšlení nad osobně prožívanou či objektivně zkoumanou teofanií.

1.2 Metaforické chápání spirituality

Fenomenologii dnešní náboženské zkušenosti přibližuje další vyprávění, a to z díla jednoho současného amerického autora. K pochopení úryvku je třeba znát následující kontext. Malého amerického sirotka jménem Eddie vychovává jeho osaměle žijící děda, který se v zimě zraní a musí být převezen do nemocnice. Chlapce se na několik měsíců ujme hodná rodina pensylvánských Holanďanů, jež vyniká zemitým humorem a protestantskou zbožností. Chlapec doposud nepřišel do přímého styku s křesťanstvím a první zkušenost s rodinnou modlitbou Shumacherů jej naplnila nelíčeným údivem.
Pozorováním jsem se naučil, že modlitba se skládá ze sklopení hlavy a rozpačitého výrazu, zatímco paní Shumacherová něco hlasitě německy přednáší někomu, kdo se nenachází v místnosti. Později jsem se dozvěděl, že tak oslovuje Boha, kterému říkala Gott, a ten jí někdy odpovídá, ale nikdo ho nemůže slyšet. Kdykoliv ji tížil nějaký problém, zeptala se Boha v přítomnosti celé rodiny, co si má počít. Nyní prohlásila: Milý Bože! Dnes se poprali dva chlapci. Taky na sebe křičeli a kleli. Jsou tady na návštěvě a nezdrží se dlouho. Co mám dělat? *Pak se odmlčela, pozorně se zaposlouchala do Božích příkazů a občas pokývala hlavou.* Aha, *řekla nakonec.* Ja. Dobře. *Zbytek rodiny se neodvažoval ani vydechnout. Jenom občas se stávalo, že paní Shumacherová přerušila pravidelnou modlitbu a vznesla k Bohu osobní*

žádost – rušit takový rozhovor se považovalo za hřích těžší než vražda. Dobře, *opakovala.* Tak to udělám. *Zvedla hlavu a řekla: Amen. (Kowalski, 2002, 89)*

Autora známe jménem a jeho vyprávění v Ich-formě kontrastuje s biblickým popisem Jakubových dobrodružství, jež předkládá neznámý vypravěč. Vyprávění v první osobě nutí čtenáře, aby se v aktu imaginace přesadil do situace malého chlapce. Současně vnímá na rovině dospělého nezadržitelnou komičnost celé scény. Vkročení do nabízené perspektivy nezaujatého pozorovatele (*pozorováním jsem se naučil*) navozuje zkoumavý, až ironický odstup. Popis spirituální zkušenosti úmyslně používá prostředků objektivního popisu, i když je nám i autorovi jasné, že šestiletý kluk by nikdy nemohl popsat děj v takto rafinované podobě. Autor vědomě deformuje perspektivu Ich-formy, aby dosáhl komického účinku. Dvojitou změnou perspektivy se pisatel snaží stupňovat účinek absurdního, chlapci zcela odcizeného duchovna. Intence autora a intence čtenáře mají společný cíl: navozují estetický prožitek náboženské zkušenosti skrze literární formu působivého popisu. Autor používá událost rodinné modlitby jako umělecký prostředek sloužící ke stupňování požitku z četby. Intence díla již nesměřuje k tomu, aby navodila co nejtěsnější zkušenost s božským jako v Jakubově příběhu. Moderní spisovatel zobrazuje spirituálno, z něhož máme estetický požitek díky mistrovsky podanému popisu. Umělecká forma se stala autonomním útvarem, jenž se postavil jako zeď či polopropustná membrána mezi čtenáře a spirituální zkušenost paní Shumacherové. Její upřímně a hluboce prožívaná zbožnost se stává zdrojem jemné ironie a sympaticky laděné zábavy, stejně jako manifestace takto pozorovaného Absolutna. Autor přesadil událost rodinné modlitby do románového světa a tím jí dal osobitý estetický význam. Vážnost Jakubovy teofanie je vystřídána chápavým úsměvem čtenáře, který se může dodatečně zamýšlet nad povahou náboženského fundamentalismu, nad formální či upřímnou zbožností, může komentovat rodinné náboženské zvyklosti apod. Může, ale nemusí. Tzv. *kritická interpretace* (Eco, 1996) tvoří pouze nezávazný dodatek četby, citovaný román bez ní nic neztratí na působivosti. Koneckonců, i každý věřící čtenář úryvku je přímo konfrontován nikoliv se spirituální zkušeností jako takovou, ale s estetickou transformací této zkušenosti.

Konfrontace obou úryvků ukazuje zajímavou věc. Sekularizace náboženské zkušenosti – klasické téma filosofie a sociologie 20. století – se v literatuře projevila vítězným zápasem o autonomii estetické formy. V jejím rámci dostala čestné místo i zkušenost spirituální, která je přesazena do svébytného světa uměleckého textu. V moderním románu se duchovní zkušenost stává metaforou či metonymií. Původní význam spirituality se metaforicky zaměňuje za estetickou hodnotu; osobní vztah k Bohu se metonymicky překládá do působivě koncipovaného příběhu. Pragmatický rozbor obou úryvků ukázal zásadní posun: od přímé symbolické *prezentace* duchovních témat (kultovní jednání, biblický příběh) k estetické *reprezentaci* duchovna (románový příběh). Romanopiscovou *věcí* není spirituální zkušenost jako taková, ale její literární ztvárnění. Četba evokuje bezprostředně prožívanou estetickou zkušenost, v níž se reflektovaně – a proto nepřímo – profiluje zkušenost duchovní.

Spiritualita je v moderním románu posazena o jednu rovinu výše: není primárním podmětem výpovědi, ale jejím sekundárním předmětem. Duchovno se stává uměleckým objektem a materiálem pro další mediaci, která staví na moci slova (metafora, metonymie) a stylu (ironie, absurdno). Fenomenologie literárně koncipované náboženské zkušenosti tak po svém potvrzuje změnu paradigmatu, v jehož světle archaický a moderní text recipuje spirituální prožitek.

2. Dvojí mystika výtvarného díla

Pokusme se najít ve výtvarném umění analogii k popisovanému fenoménu, který jsme nazvali *estetizace spirituality*. Malba není slovo: její forma je determinována tvarem daným v prostoru, což vylučuje předešlý postup literární kritiky. Analogii k proměně literární zkušenosti je však možno najít v proměně mimetické funkce či mimetického charakteru umění. Mystický prožitek je spirituální, tedy *nehmotnou* zkušeností par excellence. Náboženské osvícení je založeno na existenciálně prožívaném tajemství Absolutna, ať již v podobě Osoby nebo neosobní kosmické Síly. Výtvarné umění tuto zkušenost transformuje do vizuální podoby, čímž zakládá novou formu spirituální výpovědi. Její charakterické vlastnosti ukazují na zásadní předěl mezi křesťanským uměním středověku a následnou modernou a postmodernou. K popisu transformace spirituální zkušenosti vyberu dvě výtvarná díla, která znám z osobního prožitku.

2.1 Mystika gotiky (Jan Van Eyck)

Křesťanské umění oslavuje člověka *stvořeného k Božímu obrazu (kat'eikóna) a podobě* (*Genesis* 1,26). Touto *ikonickou* podobností člověka k Absolutnu je inspirováno duchovní zobrazení v křesťansky motivované malbě pozdní antiky i středověku. Středověký malíř ví, že člověk je sám o sobě nápodobou Absolutna v ontologickém smyslu. Umění pouze ilustruje nepodmíněnou *conditio humana*, která je dána aktem stvoření. Křesťansky pojatá mimesis Absolutna proto nemusí být vztažena k uměleckému výkonu malíře. Vždyť původním archetypem pravoslavné ikony byla rouška Veroniky, do níž podle zbožné legendy vtiskl Ježíš svou zmučenou tvář. Napětí mezi pohanským idolem a křesťanskou ikonou vyjadřuje ambivalentní možnost zabloudění i pravou imitaci božského (Marion, 1977). Tuto koncepci mystické zkušenosti ztělesňuje například oltářní polyptych v Gentu zvaný *Mystický beránek* (1425–1429), mistrovské dílo Vlámské školy od bratrů Huberta a Jana Van Eycka. Celek díla představuje scénickou ilustraci dějin spásy (Panofski, 1953). Malíř má před očima příběh spásy, je inspirován živou teologickou a liturgickou tradicí biblického výkladu a obojí převádí geniálním způsobem na plochu obrazu. Diváka překvapí komplexní, a přesto jednolitý charakter mimetické funkce: spirituální zkušenost není oddělena od světských aktivit. Na obraze najdeme panovníky i ekonomické aktéry, např. donátory oltáře. Životy Eyckových současníků jsou dokonale zakomponovány do náboženských dějin, včetně historie lidstva od Adama až po tehdejší současnost. Rafinovaná hra barev,

vědomě koncipovaná v závislosti na umístění obrazu v klášterní lodi, potvrzuje splynutí země a nebe. Hra světla přechází z obrazu do gotického prostoru katedrály a naopak: světlo z oken postranní kaple, kde je oltář již po staletí umístěn, harmonicky komunikuje se zářením vycházejícím z nitra obrazu. Van Eyckova mistrovská nápodoba spirituální zkušenosti se inspiruje christocentrickým obrazem světa, jehož transcendentní horizont vystupuje jako svébytná a všem zřejmá skutečnost integrálně pojímající celek kosmu a dějin. Jeden a týž horizont porozumění byl společný divákovi i malíři, svět se jim dával v jednotném světle přírody i ducha. Gotický návštěvník katedrály se bez zprostředkování či doplňujícího výkladu mohl přesadit do kterékoliv scény a vnímal integrální poselství díla. Malíř se chápe jako zvěstovatel a služebník luminózně pojaté spirituality. Jeho interpretačním nástrojem byla kniha světa a Kniha knih. Oba texty, symbolický i literární, spojuje originální *četbou* založenou na promyšlené kompozici a na světelném efektu barev.

2.2 Mystika postmoderny (Joseph Beuys)

Když jsem poprvé viděl instalaci nazvanou *Zeige deine Wunde* (*Ukaž svá zranění*, 1976) v mnichovské galerii Lenbach, nemohl jsem se ubránit tísnivému pocitu smrti a zmaru. V malé místnosti se povalují dva vyřazené vozíky z márnice, na nich leží různé nemocniční a laboratorní předměty; o zeď se opírají dvoje vidle s vylomenými zuby. Chybí už jen mrtvola, provizorně zastoupená ptačí lebkou. Barokní nádhera smrti vztažená k mystickému prožitku nekonečna se Beuysově performaci stala individuálním mystériem prožívaným v první osobě, absurdním dramatem bez možnosti úniku. Heideggerova definice existence jako *bytí k smrti* dostala v instalaci zajímavou uměleckou podobu. Stala se apelem na *mé* rány fyzické i duševní, které mohu skrýt před ostatními, ale nikoliv sám před sebou. Expozice zpřítomňuje existenciální úzkost konečné existence. Jenže smrt si není možno představit jinak než v kontrapunktu se životem: v místnosti se povaluje tuk, kosti a zbytky vlasů. Kontrast mezi chladem pozinkovaného plechu a hebkostí vlasů či živočišným teplem tuku sugeruje zápas smrti a života (Paetzold, 1990). Moderní až postmoderní Beuys recipuje mystickou zkušenost v době, která ztratila jednotný spirituální horizont. Apelativní charakter díla se zakládá na striktní autonomii artefaktu: instalace ukazuje sama sebe, nikoliv vnější svět. Ten pouze dodal soubor opotřebovaných či vyřazených předmětů, a pak zmizel ze scény. Vystavený soubor věcí hraje roli magických pomůcek, které však nenesou obecnou srozumitelnost v rámci nějakého náboženského systému. Magie kompozice má profánní charakter, jejím objektem jsou běžné technické nástroje. Zmizení mimetické funkce – včetně obecně známé ikonologie a všeobecně srozumitelných sémantických znaků – ukládá jednotlivému divákovi, aby se chtě nechtě stal ultimativním tvůrcem a arbitrem spirituální zkušenosti. Je pronásledován existenciálním neklidem vyvolaným expozicí, která jej *přepadne* a *zaskočí*, vytáhne jej z ulity technicky a spotřebně zajištěné existence. Katarze, či spíše léčba šokem, pak generuje individuální působení díla: umělecký apel se soustředí na individuální prožitek nekonečna, divák je

zároveň tvůrcem a subjektem tohoto prožitku. Sebevztažnost či sebestřednost díla tedy koresponduje s autorefencialitou do sebe uzavřené spirituální zkušenosti postmoderny. Společný horizont této zkušenosti představuje pouze ontologická danost lidského pobytu (M. Heidegger) a elementární živočišná touha žít vůči neodkladné smrti. Skrytá mystická rovina instalace je založena na subjektivním strachu ze smrti, který se stal společným dědictvím ducha díky poválečnému existencialismu, nihilismu techniky a politické moci či modernímu útěku před smrtí, kterou vyháníme do pečlivě ukrytých patologických sálů. Tento horizont je však v instalaci hluboko ukrytý, díky (vinou) zmizení společně zakoušené mimetické funkce umění. Celek smyslu je v díle nepředmětně (tj. *konceptuálně*) symbolizován celkovou atmosférou produkovanou v mysli diváka. Uvědomí si vlastní smrtelnost a tím vytvoří univerzální horizont symbolizace, díky níž se expozice stává srozumitelnou, i když ne obecně. Mnozí diváci nad vystaveným zmatkem nechápavě kroutili hlavou. Individuální syntéza úzkosti či alespoň neklidu u nich neproběhla, tudíž nevznikl ani obecný horizont smyslu nutný pro intelektuální pochopení či alespoň pro elementární uchopení díla. Problematické a nejednoznačné pochopení instalace ukazuje, že moderní člověk se již nechápe jako *imago Dei*, že ztratil elementární ikonickou vazbu na celek bytí. Středověký horizont společně zakoušeného světa se dnes rozpadl na nesourodou pluralitu spirituálních zkušeností.
Shrňme spirituální zkušenost, kterou obě díla zprostředkují. Van Eyck stavěl na sestupu Transcendentna do díla. Díky vtělení Boha do světa vznikla katabáze transcendentního smyslu do dějin i do umění. Smysl dějin a díla je tedy dán předem v jasné a neproblematické podobě dějin spásy. Filosofická a společenská smrt Boha ve 20. století (F. Nietzsche, K. Marx) způsobila, že postmoderní umění musí konstruovat spirituální zkušenost z opačného konce, tedy vzestupně. Anabáze moderní spirituality v umění začíná u syntézy individuální zkušenosti duchovna, kterou teprve *ex post* dosahujeme ultimativního horizontu společného smyslu. Vzestupná syntéza spirituální zkušenosti koncipované v konceptuálním umění nové moderny má své výhody a nevýhody, o nichž si povíme v závěru.

3. Kritická funkce současného umění vzhledem ke spiritualitě

Popis obou výtvarných děl kompletuje zkušenost hermeneutického kruhu porozumění, který jde od celku k části (Eyck: christocentrický horizont › jednotlivec) a rovněž od části k celku (Beuys: individuální zkušenost smrti › její ontologický a mytologický horizont). Oba pohyby tvoří jednotu, kterou podtrhuje i literární ztvárnění duchovna v biblickém a moderním příběhu. I zde byl obecně srozumitelný horizont dějin spásy nahrazen osobním estetickým prožitkem.
Bylo by nesmyslné stavět obě vnímání – spirituální a estetické – do protikladu, i když zcela nutně produkují dialektické napětí obsahu (teologická versus estetická výpověď) i formy (oltářní malba versus postmoderní instalace). Za hermeneuticky zajímavou považuji především temporální analýzu obou fenomenologických popisů. Oba útvary, literární i obrazový, pojí dynamická proměna časové struktury. Jakubův příběh i Van Eyckův obraz se odehrávají

Kleimann, B.: Das ästhetische Weltverhältnis. Eine Untersuchung zu den grundlegenden Dimensionen des Ästhetischen. Fink, München 2002.
Eco, U.: Theorien interpretativer Kooperation, in: Stöhr, Jürgen (Hrsg.), Ästhetische Erfahrung heute, DuMont Buchverlag, Köln 1996, str. 59–85.
Halcour, D.: Wie wirkt Kunst? Zur Psychologie ästhetischen Erlebens. Peter Lang 2002.
Kowalski, W.: Eddieho bastard, Ikar 2002.
Marion, J.-L.: L'idole et la distance. Cinq études, Grasset, Paris 1977.
Panofski, E.: Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character, Harvard University, 1953.
Paetzold, H.: Ästhetik der neueren Moderne, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1990.

v jednotném *čase spásy*, zatímco Kowalského příběh a Beuysovu instalaci vnímáme v individuálním čase vlastního estetického prožitku. Obecně pojatý *kairos* dějin spásy se změnil na čas příhodný pro jednotlivce, postmoderní kairos časuje individuální setkání s dílem, nikoliv s věčností. Časovost tvoří v hermeneutice základní komponentu jakéhokoliv porozumění, proto není rozpad jednolitého časového horizontu nijak náhodný. Ukazuje na fenomén moderního vnímání spirituality skrze prisma osobní estetické zkušenosti. Její individuace s sebou nese výhody i nevýhody. Vymizení diváka se stává limitem srozumitelnosti pro mimetickou funkci: dílo je v *nadčasovém* či dokonce *věčném* podání natolik soběstačné, že je srozumitelné všem a vždy. Ale pak nenese žádný individualizovaný apel. Tím se vylučuje z možnosti spirituálního působení, které je neseno zásadně individuálně. Moderní a postmoderní odmítnutí mimetické funkce, včetně důrazu konceptualistického umění na čistě subjektivní prožívání, má však opačné úskalí. Totální minimalismus riskuje, že se stane pouhým apelativním znakem bez jakéhokoliv vlastního významu: jeho pravda se scvrkne na pouhý výkřik či ornament. Filosofická hermeneutika požaduje od umění mnohem více: spirituálně založené umění nelze redukovat na pouhou sémiotiku barvy či tvaru. Posunem k výrazové jednoduchosti se sice valorizuje výkon diváka, ale mizí reference na společně prožívaný svět a dějiny. Mystika zredukovaná na individualizovanou sémiotiku bez intersubjektivně srozumitelné umělecké formy přestává být tajemstvím Boha, světa, člověka. Chudoba inherentního smyslu díla pouze nastavuje zrcadlo absurdnímu dramatu *mé* vlastní izolované existence.

Kritickou funkci spirituálně orientovaného umění bych viděl především v jejím apelu na holistickou povahu umělecké zkušenosti. Zdůraznění celku estetické zkušenosti, jejíž jednota je zakoušena mysticky nebo spirituálně, pozitivně reaguje na následující negativní vlivy současné estetiky.

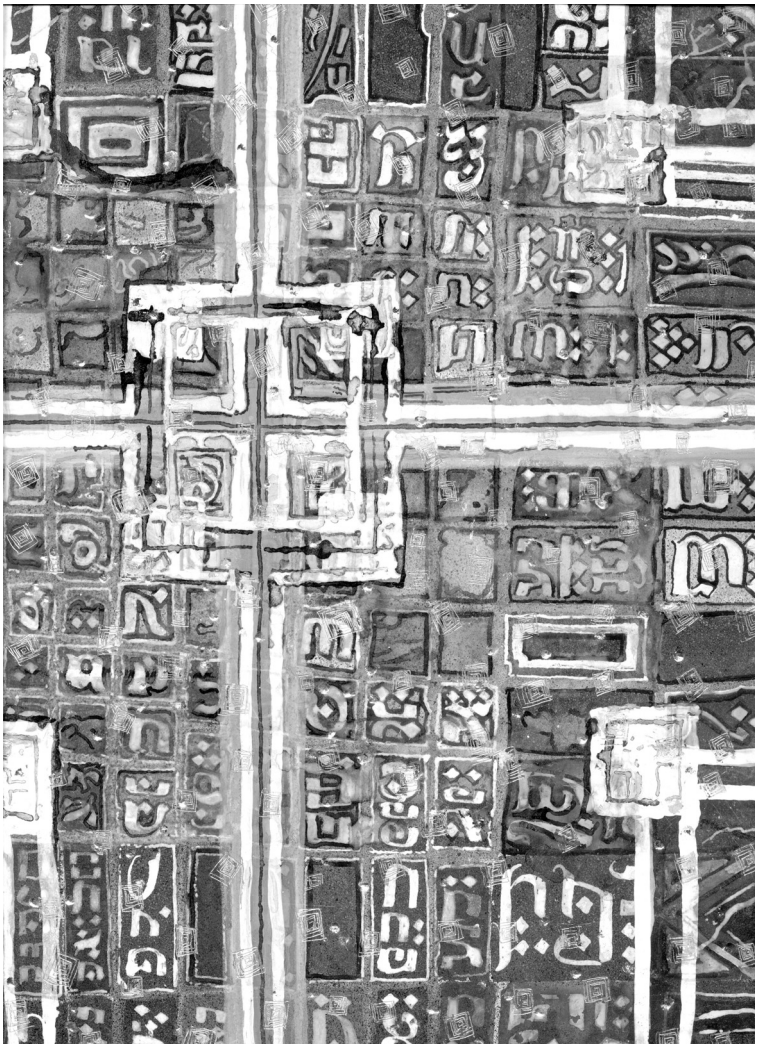
1. Upozorňuje na zásadní limity tzv. *kognitivního* porozumění umění, které je založeno čistě psychologicky (srov. Halcour, 2002). Umění není jen kauzálním prostředkem stimulujícím estetický požitek či poznání. Je také (a především) výrazem lidské svobody jednat v transcendentním řádu mimo biologickou determinaci.
2. Odmítá redukci estetické zkušenosti na čistě individuální prožívání a zásadně nesouhlasí s popíráním specifického charakteru estetické zkušenosti (Kleimann, 2002). Hermeneutický kruh porozumění ukazuje, že i v postmoderní instalaci existuje jasná vazba mezi celkem a částí: tato univerzalita je realizována v konkrétním díle, v jeho umělecké pravdivosti. Proto má estetická zkušenost svůj nezaměnitelný univerzální charakter realizovaný v subjektivním prožitku díla, jímž dosahujeme celkového horizontu pravdy.
3. Tento obecný význam estetické zkušenosti je platný intersubjektivně, i když nikoliv objektivně. To ukazuje definice umění v Kantově *Kritice soudnosti* (§ 8, *Gemeingültigkeit*). Sdělitelnost významu a smyslu znamená, že umění nejen symbolizuje spirituální zkušenost, ale zároveň ji z podstaty estetického soudu obhajuje a komunikuje. Proto nemohou být postmoderní instalace zcela *nesrozumitelné* a mimo *uznávané hodnoty*, jak zní běžná námitka. Jsou obecně srozumitelné, protože nad nimi můžeme vynést

intersubjektivně zdůvodněný, a tím i obecně (ale nikoliv všeobecně) platný estetický soud. Každé umění je srozumitelné v rámci chápavého výkladu, který kriticky obhajuje svět a hodnoty vlastní tomu či onomu dějinně situovanému dílu.
4. Minimalistické performace svým důrazem na individuální průběh prožívání rozbily nejen dogma mimetického umění založeného na nadvládě figurativnosti, ale představují i kritický korektiv čistě strukturalistických výkladů uměleckého díla. Strukturalismus chápe význam jako objektivní funkci obrazu či textu, což představuje z hlediska existenciální hermeneutiky návrat zpět, do zlatého věku Platónovy mimesis. Postmoderní důraz na subjekt vrací do hry individuální prožitek diváka, a tím valorizuje jedinečný smysl díla. Umění, které se vědomě soustředí na pravdivou symbolizaci a na individuálně zaměřenou evokaci duchovní zkušenosti, má před sebou plnohodnotnou a zajímavou budoucnost. Představuje kritický korektiv mnohých módních výstřelků: nemůže utvářet dílo jako pouhý *gag* či provokaci za každou cenu; nestačí mu plytkost formalizovaného ornamentu, který vydává banalitu za duchaplnost; příčí se mu diktát ideologické šablony určující některé koncepce modernismu. Vztah k transcendentnu nutí spirituálně založené umění vnímat kouzlo světa prozářeného ideou Dobra, která leží za Esencí všeho nepodstatného a banálního.

FENOMENOLOGIE SPIRITUÁLNÍ A ESTETICKÉ ZKUŠENOSTI

Václav Umlauf

PhDr. Václav Umlauf, MTh
narozen 21. 2. 1960, Zlín. Kněz katolické církve a člen řádu *Societas Jesu* (jezuité).
Před rokem 1989 se účastnil neoficiálních seminářů filosofie a teologie, účast v disentu mu vynesla dvacet měsíců vězení. Studoval teologii a filosofii v Paříži (Centre Sèvres), poté filosofii náboženství na Londýnské universitě (Heythrop College) a promoval na téma hermeneutika H.-G. Gadamera na *Hochschule für Philosophie* v Mnichově. V současné době přednáší na zmíněné *Hochschule* v Mnichově a na Univerzitě Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem.
umlauf@umlaufoviny.cz
http://www.umlaufoviny.com (autorovy osobní stránky a přehled publikací)



Jiří Havlíček, kombinovaná technika

CONCRETE ABSTRACTIONS AND INTERSEMIOTIC TRANSLATIONS: THE LEGACY OF DELLA VOLPE

Kenneth G. Hay

In all language and linguistic creations there remains in addition to what can be conveyed, something that cannot be communicated.
- W. Benjamin

Roman Jakobson argues for a distinction to be drawn between three types of translation. There is, firstly what he terms *intra-lingual translation* or simple paraphrase, where we interpret one verbal sign by means of other verbal signs of the same language. For example when we give an explanation of an unknown word. Secondly there is what he calls, *interlingual translation* or translation in the normal sense and the practice in which Benjamin himself was involved. – The interpretation of a verbal sign with the aid of another language. But thirdly, and most relevant here, is what Jakobson called *Intersemiotic translation*: the interpretation of a linguistic sign with the help of a non-verbal sign system (or vice versa: the interpretation of a non-verbal sign with the help of a verbal sign, such as the verbal description of a ballet or a painting).
In addition to these cultural and linguistic differences common to most translations, the task of the translator who would attempt a translation between genres also has to take on board the more complex incongruities of different semiotic structures each with its own histories and traditions. It is particularly this type of 'translation' and these sorts of difficulties which preoccupied the Italian philosopher Galvano Della Volpe (1895-1968) throughout his aesthetic reflection, which particularly illuminate the distinctiveness of art practices as constitutive of knowledge and research.

Words and Images – An uneasy Dialectic

> *Why should a description, which is admirable in a poem become ridiculous in a painting?...Why should the god (Neptune) whose head is so majestic in the poem (Aeneid 1, 126-7) – rising out of the waves, look like a decapitated head in a painting of the scene? How is it that something which is pleasing to our minds is yet displeasing to our eyes?*
>
> *Why can't a dog simulate pain? Is he too honest?*

The tradition of unease or open conflict between the visual and the verbal stretches back a long way. Horace's famous simile, in the *Ars poetica*: *Ut pictura poesis* – (as is painting, so is poetry) in fact prioritised painting over verbal discourse, by holding up the former as the example on which the latter is modelled. As R. W. Lee has argued, the dictum has been consistently mistranslated by theorists on art from Horace's day onwards such that its reverse, *as is poetry, so is painting*, became the classic definition of the relationship between the arts, the legacy of which continues to cause confusion on the part of both theorists and practitioners alike. This wilful historical mischief in fact reverses the priorities which Horace had clearly outlined, and makes of visual art a mere copy of words. The debates concerning the

classification of the various arts which followed from Horace have been further complicated by the fact that the medium in which they have been carried out through the centuries has been, necessarily, that of verbal language, which itself constitutes the domain of several types of art: poetry, drama, the novel or prose poems, to name a few. It is this peculiar position of the verbal as *master discourse* able to both constitute art, as well as the critical and analytic discourses about art, which has rendered the relationship between ordinary and poetic words, between words and music, words and dance, or, for the purposes of this chapter, words and images, so complex, and for most practitioners and critics alike, so confusing.

The great idealist attempt to classify the arts and their various competencies was Gottfried Leopold Lessing's Laoköon, published in 1766.11 For Lessing, Ariosto's poetry, for example, is overabundant in descriptive detail with the result that the purity of the poetic genre becomes occluded (Laoköon, XX). The central drive of the Laoköon was directed against just this type of artistic transgression, whether of poetry or of the figurative arts, that Horace's dictum *Ut pictura poesis* might seem to encourage.

> *When the Laocöon of Virgil shouts, who would consider that in order to shout he must have his mouth open and that this would render the figure ugly? It is enough that the* clamores horrendos ad sidera tollit *appeals as a noble image to our ears and minds, and the visual aspect can be left to your magination.*

In answer to Diderot's question; *How is it that something which is pleasing to our minds, is yet displeasing to our eyes?*, Lessing replies with his system of categorical distinctions between the proper competencies of each genre: Painting can only do what painting can do; words follow different rules. It is as wrong to expect words to provide a precise equivalent for visual art as it is to expect poetry to be replaceable by dance, or architecture.

Taking his inspiration from Aristotle's observation (in the Poetics) of the capacity of poetry to convey a rational historical content, the Italian philosopher Galvano Della Volpe produced a radical critique of both romanticism and idealism (whether of Hegelian or Crocean origins), and a critique of 'vulgar' materialist approaches which underestimated the formal-semantic autonomy of art, relying either on a crude socio-economic determinism or a form of 'contentism' (such as Lukàcs' theory of realism). I should like here to touch on Della Volpe's concept of 'determinate' or 'concrete abstraction' in relation to filmic metaphor as an example of how a materialist analysis of non-verbal signifying practices can shed light on the problematic question of art's contribution to knowledge and thereby offer some suggestions as to what a materialist art-practice-as-research might entail.

CONCRETE ABSTRACTIONS AND INTERSEMIOTIC TRANSLATIONS: THE LEGACY OF DELLA VOLPE

Kenneth G. Hay

In August 1954, Della Volpe published a collection of ten essays on aesthetics in the Piccola biblioteca dello spettacolo series, published by 'Filmcritica'. To these were added a further five studies in the second edition, published as a special section of 'Filmcritica' in the summer of 1962. The book carried the two epigraphs from Diderot and Lessing, quoted above, relating to the classification of the arts by 'genres' and the difficulties in 'translating' one genre into another. The essays, on film, ideology and the inter-relation of the arts, centre around the 'problems of a scientific aesthetics', the specificity of filmic language and the relationship between ideology and art. Declaring the need for the *rigorous development of an anti-romantic, anti-idealist* aesthetic or *an aesthetic of the means of expression*, Della Volpe proposes a *new Laocöon* which would recognise the diversity of artistic means of expression in a non-hierarchical way: their *peaceful co-existence* as means of expression. Roughly summarised he proposes:

> *that the representations given in a judgment, being empirical, are therefore also aesthetic and that consequently any judgment which results from these representations is as logical as it is aesthetic, hence these representations are always referable back to the object.*

Aesthetics is as cognitive as science, because it is always rooted in, and gives knowledge of, the material world.
In Estetica in nuce, (Aesthetics in a nutshell) Croce had argued that the task of the critic or reader is to:

> *..unravel the individual history of the art-work and treat it, not in relation to social [or civil] history, but as a world in itself into which all of history flows from time to time, transcended by power of the imagination* (my italics).

Della Volpe quizzes how this is possible if the intellectual and the aesthetic are two different realms, separated, as Croce says, by an *abyss*. By under-rating the concrete rationality of art, Croce reaffirms the Romantic-mystical view whereby art is seen as *ineffable* (and thus not tenable as research). However, an 'ineffable' art is one, to paraphrase Wittgenstein: 'about which one cannot speak,' because devoid of concrete, historical content; if it is 'beyond history' then it must also be 'beyond' language. Croce's attempts to define 'taste' result then, in an extreme impoverishment of taste and a denial of art's cognitive import.
In contradistinction, Della Volpe defines the tasks of criticism as firstly, to free itself from every type of mystificatory conception of taste, such as that offered by Idealists like Croce, and subsequently to formulate a truly scientific basis for aesthetics which would oppose and transcend the anti-rational aspects of Kant's conception of the autonomy and positivity of the aesthetic, whilst at the same time salvaging those rational aspects gleaned from the opposition between classicism and romanticism: What this amounts to is the search for a kind of taste which unites both 'feeling' and 'rationality' (deemed

impossible by Idealist aesthetics). The link lies in the concept of the 'concrete' or 'determinate abstraction' precisely through which, he argues, art is constituted.

It is in this unity that Marx locates the real difficulty of the materialist in front of the general problem of art, in the 1857 *Introduction to the Critique of Political Economy*. Della Volpe reminds us not to lose sight of the aspects of 'form' whilst examining the 'content', as most Marxist philosophers of art have done. (In this last note he is specifically critical of Zhdanov and socialist realism, but also of 'sociological' critics like Gramsci and Lukàcs.) Neither, however, must we concentrate purely on 'form'. A truly materialist aesthetics must carefully navigate between a crude sociology of content and an abstractly de-historicized formalism. In doing so Croce's stress on art as language, that:

> *an image which is not expressed, which is not language ['parola'], even murmured to oneself, cannot exist,*

can in fact be used to contradict the abstract mystical aspects of Croceanism itself, since it points towards the concrete rationality of art, its rootedness in the real material world, as rational historical discourse.

This claim, which unites all the arts as different forms of concrete rationality, or conceptual structures historically and culturally grounded in the real material world, able to be tested scientifically, whilst at the same time providing a critique of idealist metaphysical 'explanations' of art, summarises the whole of Della Volpe's aesthetic project, later elaborated more fully in the Critica del Gusto (Critique of Taste).

Since the general epistemological characteristics of art (its synthesis of universality and particularity) are common to every other product of the understanding or reason, what needed to be further examined were the specific technico-semantic characteristics of the various arts, to which Della Volpe had referred in the Introduzione a una poetica aristotelica (Introduction to an Aristotelian Poetics) in the Poetica del cinquecento (Sixtenth-century Poetics), and was to pursue in the Critica del Gusto (Critique of Taste). The Kantian notion of the 'immediate pleasure' granted by aesthetic apperception can be re-elaborated in a materialist sense to verify the generic aspect of art, its 'realism' and hence the 'exemplarity' as rational-material synthesis, to which Marx alluded when he talked of the *unattainable standard* of Greek art.

Della Volpe concludes by saying that the problem of aesthetic judgement cannot be posed or resolved by means of arguments which rely on hypostases, (a-priori or generic abstractions) but rather on historical, functional and scientifically rigorous abstractions, which he terms *determinate abstractions*. This notion of *determinate abstraction* was one of the corner-stones of Della Volpe's critique of the a-priori in the Logica come scienza positiva (Logic as a Positive Science), too large a topic to be handled adequately here.

CONCRETE ABSTRACTIONS AND INTERSEMIOTIC TRANSLATIONS: THE LEGACY OF DELLA VOLPE

Kenneth G. Hay

Filmic Metaphor as Filmic Realism

In the essay which lends it title to a book of film criticism, (Il Verosimile Filmico – Filmic Realism), Della Volpe explores a suggestion of Pudovkin, that the content or script of a film, while it may offer a general idea to the director, is nevertheless different from, and powerless to dictate, its concrete form. On this apparently simple observation rests an entire theory of the epistemological specificity of the 'filmic' image, as distinct from the 'literary', 'pictorial' 'musical' or other, image. Pudovkin, in identifying the peculiar 'plasticity' and 'concreteness' of the filmic image, highlights its direct capacity to function as metaphor or symbol, and hence carrier of complex ideas about the real world. In a film, it is not so much the specific wording of the script which conveys meaning as the use to which the director puts this within a filmic image. In fact, he argues, it is the director's chief task to elaborate this filmic plasticity. Eisenstein, taking up Rudolph Arnheim's suggestion of the need for a ‚new Laocöon', notes the difficulties in individuating the specificity of filmic metaphor in his comparison of painting and film:

> *In painting the form is born from the abstract elements of line and colour, whereas in the cinema the material concreteness of the image-frame as an element presents the greatest difficulty of [formal] elaboration.*

But Della Volpe argues that filmic metaphor is nevertheless possible not in terms of 'single frames', but conceived as a montage or juxtaposition sequence, and cites the juxtaposition of the images of the workers being killed and the slaughtered cattle in Eisenstein's Strike (1924) or the 'awakening lion' sequence in Battleship Potemkin (1925). In the first, the concrete, rational meaning of the filmic metaphor is the equation of the cold, methodical slaughter of the ox with the gunning down of the workers in the square; in the second the juxtaposition of the images of the 'awakening' stone lions, interspersed with images of the broadsides being fired from the Battleship convey a sense of the awakening of the 'spirit' of rebellion in the Russian people (‚even the stones rise up and shout' etc.). These images while being precise in the filmic sense are yet difficult to 'put into words' or translate into another expressive medium.

Della Volpe argues for a conception of the filmic image as a concrete discourse which is constituted of determinate forms and ideas, just as the literary image is constituted. In this conception the traditional roles of 'form' and 'content' are reversed, so that 'content' comes to refer to the concrete historical-discursive 'form' (its symbolic-communicative aspect) which constitutes the 'image'. The universality or objectivity of the artistic image is an attribute of the form of the concept, not of the image, and the term 'form' implies a determinate discriminate, rationally intelligible image. A 'form' which is 'unintelligible' is in fact a contradiction in terms. Moreover, the *content* of the filmic/artistic can be none other than the concrete rationality of matter, the 'sensible' and historically actual from which it is made and to which it refers.

A further conclusion can be drawn from this that, as the form always directs us towards the content, so the content is nothing if it does not direct us towards the form (idea), for its full objectification or expression. The structural circularity of form and content which Della Volpe formulates here leads him to conclude that there can be no successful formal 'transcendence' of a content which is banal, academic or stereotypical, (and therefore 'untruthful') because the content cannot but influence the form: where there are only stereotypes and untruths, there can be no artistic (formal) value. Della Volpe notes that the reasons for this type of failure, need not lie in the personal originality of the individual-artist and in his/her application of formal, technical norms, but rather:

> *..in the non-dialectical use of expressive models, and that is of symbols or ideals, or ideas (forms), which have been historically (i.e. really) superseded or consumed.*

This, for Della Volpe, is the modern, post-Romantic problem of 'artistic originality'. Once the mystical and irrational definitions of form and content have been rejected, one is free to see that the dyad 'form-content' is none other than 'idea-matter' or 'empirical concept'. What differentiates artistic empirical concepts from empirical concepts in the normal or scientific sense is their different expressive means and semantic techniques, (not their rootedness in the material socio-historical world). Where film uses a dynamic-visual language, literature utilises verbal symbols and images, painting adopts static-visual-'abstract' symbols and images, etc. The different 'species' of the genus 'art' (film, painting, literature, music etc.) can thus be conceptualised and their differing techniques analysed. Aristotle's definition of 'similitude' as a nexus linking 'distant and different things' such as happens in Philosophy and Science, proposes that metaphor (art) is thought (although not only thought) since it is in fact a ‚transposition' (metaphor) from the genus to the species. An image, insofar as it is 'truthful' (i.e. coherent) will have a ‚life-like' or realistic quality, even if the realism is 'impossible' in the Aristotelian definition (such as Eisenstein's stone lions 'awakening'); i.e. it is preferable to have an 'impossible' but 'believable' image (i.e. successfully expressed) than an incredible (i.e. incoherent) but possible one. Aristotle argues that 'impossible' or 'unbelievable' images in art are 'errors' when directly connected to the technique of the artist, but not when they only have an 'accidental' relationship to this technique. Thus the notion of *probability*, as nexus of distant and distinct, as internal coherence, or internal rationality of the image takes on a central role as a constitutive condition of art, whether filmic, literary or pictorial etc. Filmic probability is then the 'concrete form' or 'image' or 'filmic idea' which Pudovkin intended to distinguish from literary 'probability'. The distinction can be seen in the often crude attempts to 'transpose' one form (a novel) into another (a film) which lack artistic unity because they have been conceived in a form outside of the new medium. The literary idea, however brilliant, is to the director, nothing more than 'abstract content' i.e. another material, which has only an accidental relationship to the art of the director. This is a clear declaration, of the cognitive independence of different species

of artistic form-making, which applies equally to the relationship of 'apparent' (‚literary') and 'real' (concrete/material) content within the visual arts, (and music, etc.) which has, as Della Volpe remarked, waylaid most Marxist writers on art.
In Ideologia e film (Ideology and Film) (1958), Della Volpe observes that:

> *It is clear that it is not this or that ideology (or content) which counts artistically in the work of art, but whether there is a coherent*
> *and clear ideology which can contribute (when united with imagination) to create that ensemble of meanings and values without which there can be no universality of character and action – i.e. there can be no poetry.*

Translatability in the Critica Del Gusto

The theory of the rational character of the sign, and the grounding of reason and meaning in ordinary, natural language, was developed definitively in the Critica del Gusto.
The Critica del Gusto (Critique of Taste) is unquestionably Della Volpe's major contribution to the field of art theory. Its composition occupied him for around eleven years, from the first outlines of 1955 prior to its first publication in 1960, to the two subsequent reworkings of 1964 and 1966.

Taking his starting point from a suggestion of Goethe's that the *pure and perfect content* of a poem is what remains when this is 'translated' into prose, Della Volpe develops his notion of 'critical paraphrase' as a means of identifying the logical core of the art-work. This rational core remains after the *dazzling exterior* of 'musicality' or rhythm (which pertain to the signifier and are thus external to the meaning as such) has been removed, and is thus synonymous with 'formed content' or poetic form in Della Volpe's analysis. The criterion of translation must therefore only be fidelity to the letter of the poem. This is because even the literal translation is expressively and semantically an historical product so that fidelity to the objective spirit of the poem is at the same time fidelity to its subjective spirit. Poetry is thus always capable of being translated since it is this 'prosaic' aspect ‚which alone corresponds to the discursivity of polysemic discourse. That which remains 'ineffable' or untranslatable is not the poem itself (as the Romantics would have us believe), but its euphony. For Leopardi, a perfect translation is one in which the author survives the translation process identifiable and intact, from which he concludes that poetry can only be translated by poets. The difficulty or limitation in the accomplishment of this is due to specific semantic differences between languages, such that this, *is not always possible in all languages*. The difference lies in what Saussure termed the 'linguistic value' of the word as distinct from its meaning. The 'value' refers to the function of the word in the linguistic structure, and applies not only to words but also to grammatical entities and syntax. Since different languages have different syntactic structures and characteristic grammatical

norms, it follows that a ‚true' translation (i.e. one which captures the logical core of the work) will not necessarily mimic the syntactic structures of the original, and may need to depart quite far from them. Ultimately the greatness of an author lies precisely in his/her ability to transcend these 'incidental' aspects of language – to become eminently 'translatable' in effect.

Cinema

For Della Volpe, cinema was not primarily a ‚visual art' nor less a sub-species of painting'. Della Volpe considered the two dimensionality of film to be extrinsic and accidental to the nature of 'film-work'. The intrinsic feature of the frame (the basic film sign) is that it is a photographic reproduction of a three-dimensional real, world, hence essentially documentary in character. Even montage is a counter-pointing of frames in a sequence. A film is thus composed of, *edited photo-dynamic image-ideas*. And colour, like the literary film score, was regarded as a 'contamination' of the essential black and white essence. These filmic images, such as Eisenstein's stone lions' in Battleship Potemkin, can be: *reproduced in words only with difficulty*, as Pudovkin observed. Any attempt to 'describe' them, like the similar attempt to describe a dream, will be banal and impoverished by comparison with the vividness of the original, because they possess a superior *optical-expressive force*. A similar banality would result in trying to 'translate' a peculiarly poetic image like that of the lion in Dante's Inferno (I, lines 47-48) into an essentially filmic image. In both, what should be kept in mind is the criterion of semantic difference, by which each expressive (art) form has its own autonomous range of expressive/formal/technical possibilities (and no others). For Della Volpe, the structural differences between the different artistic forms are semantic/technical and the philosophical justification of the different genres is the epistemological effect or import of their differing techniques – the fact that certain expressive aspects are not readily (if at all) translatable from one genre to another. Science does what science can; art practice follows different rules. But this is not to deny their distinct epistemological contributions.

Conclusion

By focusing on the problem of translatability between artistic genres (inter-semiotic translations) Della Volpe opens the way to a materialist understanding of the common material base of the arts and the sciences. The fact that there can never exist a full 'translation' across genres does not however mean that the cognitive import of the arts cannot be grasped through words, and thus concrete knowledge, arrived at. Both the arts and sciences operate through the use of determinate abstractions through which the C-A-C' circle (concrete-abstract-concrete') can be effectuated and concrete knowledge produced. His method offers insights into the interrelation of logic, meaning and aesthetics, which are open-ended and flexible whilst being firmly rooted in historical analysis. As such it encourages a clear

appreciation of the cognitive import of artistic practice as concrete abstraction, able to engage with, interpret and critique material, socio-historic and gendered experience. Its dialectical subtlety gives full cognisance of the specificity of artistic genres and procedures and of the complexity and limits to translatability operating between abstract ideas and form. It provides a useful methodological paradigm for framing the operational space required of a truly experimental research culture such as that required for a Ph.D. in Studio Practice. One sign of an active research culture is that curious people continue to seek after specific knowledges, building upon previous conceptions and methodologies to better understand 'what it is to be in the world'. It is a sign of life.

CONCRETE ABSTRACTIONS AND INTERSEMIOTIC TRANSLATIONS: THE LEGACY OF DELLA VOLPE

Kenneth G. Hay



Hana Babyrádová, kresba

KONKRÉTNÍ ABSTRAKCE – ZKOUMÁNÍ DELLA VOLPEHO PERSPEKTIVY V ATELIÉRU PRAXE

Kenneth G. Hay

Jak se akademická obec dokáže srovnat s existencí
umělců ve vlastních řadách?
Pokud to řekneme trošku ztřeštěně a anachronisticky:
jak by se asi dařilo Vermeerovi, Rembrandtovi
nebo Cézannovi, kdyby měli vyplňovat
formuláře pro grantovou komisi?
Publikační činnost nula; hostování na univerzitách
a odpřednášené hodiny na konferencích nula;
v poznámkách pod čarou je nehledejte dřív,
než po smrti; nejsou zrovna výřeční;
nevystavují dvakrát často mimo svá domovská města.

Příspěvek K. G. Haye je zaměřen na problematiku praktické aplikace teorie estetiky v seminářích doktorandského studia v oboru umělecké praxe na Fakultě výtvarného designu na univerzitě v Leedsu.
Klíčovými tématy jeho bádání jsou: polarita mezi verbálním a non-verbálním projevem, slovní a vizuální formy reprezentace, tématika vztahů jednotlivých žánrů umělecké tvorby obecně, sémantický problém překladu a převoditelnosti informace a z toho plynoucí nároky sociální angažovanosti umělce v komunikačním poli lidské společnosti – pluralita tvorby a multimedialita, se společně budovanou teorií sdíleného hyperprostoru např. v internetu a vůbec v interakčních médiích v nejširším pojetí...

Autor v úvodní části charakterizuje poslání PhD. studia jako procesu sloužícího k vytvoření kognitivní a intelektuální opory pro nejširší výzkum v oblasti umělecké praxe. Metodologickým východiskem je mu estetická teorie italského filozofa Galvana Della Volpeho (1895–1968), vycházejícího z neohegeliánské tradice s aplikací marxistické logiky, v transformativním postupu intelektuální a hermeneutické artikulace. Klíčový tu je C-A-C´ kruh, jenž začíná analýzou konkrétního, materiálního světa (C / konkrétní), z analytického postupu vzniklá abstrakce, která je formována v teorii o světě (A / abstraktní), jež ve zpětném postupu konkretizace utváří ještě jednou konkrétní svět (C´ /konkrétní´) a je impulsem pro nový proces konceptualisace (pozn. překladatele: obdobně gradace procesu porozumění v permanentním transcendování základního logického kroku *tautologického kruhu* u Wittgensteina, respektive i v Godelově logice. Italský estetik Guido Morpurgo-Tagliabue v knize Současná estetika, česky vydal Odeon Praha 1985, str 261, upozorňuje na blízkost Della Volpeho verbálního symbolismu k americké škole *nové sémantiky* a zmiňuje se o jeho pojetí uměleckého díla jako myšlenkového diskursu).
To je výzva kladená studentům doktorandského studia v Ateliéru praxe současného umění: Jakou zvolit materiální uměleckou praxi tj. soubor uměleckých praktik tak, abychom skrze ně prohlédli a zprůzračnili neprůhlednost ne-historického nazírání (idealistického ne-nazírání)? A jakmile si jednou zvolíme, jakým způsobem zabránit neustálému plíživému zhmotňování, které hrozí uměleckou praxi znovu ovládnout jako rigor mortis a potlačit onu nově nabytou svobodu, kterou rozpohybovaný intelekt získal, když se oprostil od přehmatů minulosti a ideologických slepých míst, jak udržet tuto sílu v pohybu.

Ph.D. program vznikl na základě dialogu s Terry Atkinsonem, Hayovým kolegou z univerzity v Leedsu, – a byl fyzicky realizován spolupracovnicí Susan Taylorovou. Všichni sdíleli názor, že materiální uměleckou praxi lze chápat v rovině intelektuálního diskurzu a zároveň chovali pevné ač kritické přesvědčení o tom, že dokonalé a stálé propojení teoretické praxe a praktické teorie je nevyhnutelnou a nezbytnou součástí souboru materiálních nástrojů umělecké tvorby a teorie i historie umění tak, jak je v Leedsu v roce 1975 postuloval T. J. Clark. Atkinson měl za sebou své působení v hnutí *Art & Language*, od kterého se v té době již postupně intelektuálně vzdaloval. Tam prováděl výzkum v oblasti kognitivních procesů a nejrůznější experimenty s *nesouhlasnými postupy*. Hay prošel vývojem od výzkumu německých idealistů a materialistické estetiky přes dlouhý zájem o italský materialismus jako jsou teorie Spaventy, Labrioly a De Sanctise až po Croceho, Gramsciho a Della Vollpeho – tedy po filozofickou tradici Neapolské neohegeliánské školy. Susan Taylorová se zabývala zkoumáním často fyzického rozhraní mezi fotografickým obrazem, zvukovou instalací, tělem a prostorem.
Ph.D. program vznikl z potřeby vytvořit *první linii* pro vysoce rozvinutou uměleckou tvorbu, ve kterém by byla jasně akceptována její konkrétní intelektuálnost, kognitivní význam a komplexnost, ve kterém by bylo vyjádřeno právo umělecké tvorby na to, aby byla chápána jako myšlenkový proces, jako něco gnozeologicky rovnoprávného s ostatními humanitními obory. Jednoduše řečeno, aby byla doceněn jako plnohodnotný výzkum. Tento obor je velice malý – ze začátku přijímali zhruba jednoho až dva studenty ročně. V návaznosti na nedávné spojení s Bretton Hall (v roce 2001, Nadace H. Moora) tento počet zvýšili na pět až šest. Záběr jejich práce je proto velice úzký. Celou dobu své existence se drží velice přesně vymezené představy předmětu tohoto oboru a také za něj museli velice tvrdě bojovat a to i na půdě vlastní univerzity. Museli vynaložit veliké úsilí, aby prosadili svou vizi specifického propojení teorie a praxe a to obzvláště ono organické spojení, které existuje mezi praktickou výukou a její literární částí a které je pro tento výukový program na univerzitě v Leedsu tak charakteristické.
Vedle neustálé debaty mezi Hayem a Atkinsonem o vztahu vizuální a verbální stránky práce se v Ph.D. programu objevila další zásadní otázka: jak se akademická obec dokáže srovnat s existencí umělců ve vlastních řadách? Pokud to řekneme trošku ztřeštěně a anchronisticky: jak by se asi dařilo Vermeerovi, Rembrandtovi nebo Cézannovi, kdyby měli vyplňovat formuláře pro grantovou komisi? Publikační činnost nula; hostování na univerzitách a odpřednášené hodiny na konferencích nula; v poznámkách pod čarou je nehledejte dřív, než po smrti; nejsou zrovna výřeční; nevystavují dvakrát často mimo svá domovská města. Takže to znamená, že ničím nepřispěli kultuře, že jejich životy nemůžeme nazvat neustálým *výzkumem*, že neměli vlastně žádné výsledky, natož pořádnou metodologii, můžeme snad říct, že ničím nepřispěli k tomu, co Jonathan Millar nazval *tím, co má ve světě být*? Nebo snad máme odpovědět na tyto ne-otázky Wittgensteinovou myšlenkou, že prostě klademe špatné otázky: *Proč psi nikdy nelžou? Je to tím, že by byli natolik čestní?* Není pochyb, že některé grantové nadace jako je například HefCE učinily první kroky k tomu, aby formulovaly požadavky, které mohou určité

KONKRÉTNÍ ABSTRAKCE – ZKOUMÁNÍ DELLA VOLPEHO PERSPEKTIVY V ATELIÉRU PRAXE

Kenneth G. Hay

podoby umělecké tvorby splňovat, pokud se chtějí vejít do kolonky finanční podporovatelnosti. Ovšem takové pokusy jsou nevyhnutelně odsouzeny k tomu chytit se do vlastní pasti intelektuální prázdnoty. Pokud se větší a větší procento umělecké tvorby může vejít do zdánlivě se rozšiřující palety formulářových kolonek, ještě to neznamená, že svět bude obohacen o lepší a lepší umělecká díla. Znamená to jen, že víc a víc umělců dokáže nacpat a pokřivit svou tvorbu do některé z kategorií, které splňují požadavky pro finanční podporu (připomeňme jen, že Svaz sovětských spisovatelů provozoval ve třicátých letech dvacátého století podobný systém). To, že grantovým agenturám stoupají statistiky nutně neznamená ani vzestup kvality výzkumu ani intelektuální aktivity (mimo jiné proto, že ne všechna intelektuální aktivita je akceptována jako výzkum). Znamená to jednoduše to, že instituce a intelektuálové se neustále zlepšují v tom, jak se dostat do některé z kolonek operativní efektivity tak, aby za to obdrželi finanční odměnu. To připomíná spíše než osvícený přístup – Pavlovovy psy.

Na tuto provokaci jsou možné pouze dvě odpovědi: z konzervativních a idealistických pozic můžeme spolu s Platonem argumentovat, že umělci nepatří do intelektuální akademické Republiky. To co provádí, není výzkum a jako takový nemůže být ani měřen ani oceňován. Měli by se vrátit zpět do svých starých uměleckých škol a akademií a dál omílat řeči o neuchopitelnosti krásy, transcendentnosti pravdy a významu formy. Na druhou stranu však můžeme (osvíceně, materialisticky) tvrdit, že akademický svět musí přehodnotit svůj přístup k tomuto kategorickému dělení tak, aby obsáhl a přijal intelektuální odlišnost umělecké tvorby. Pro tvůrčí umělce je umění skutečně svého druhu první linií výzkumu, který přináší nové poznatky o světě a teorie a historie umění je pouze sekundární, odraženou, úrovní vědění – je pouhým post-uměleckým faktem. Takže jak to, že právě historie a teorie umění je zcela běžně uznávána jako výzkum a samotná tvorba není? Které z komponent výzkumu jí chybí? Přiznejme si bez vytáček, že umělecká tvorba je intelektuální činností. Umělec potřebuje srovnatelné množství specializovaného výcviku, výzkumu sekundárních pramenů, analytického myšlení, zkušenosti, schopnosti učit se a aplikovat metodologii a může potřebovat stejnou délku formálního vzdělávání jako jaderný fyzik, experimentální psycholog nebo strojní inženýr. Nelze samozřejmě tvrdit, že každý, kdo se pokouší praktikovat uměleckou tvorbu, je umělcem, stejně jako se nedá o nic víc tvrdit, že z každého studenta fyziky bude Einstein. Pokud se podíváme na to, co Gramsci nazývá *praxis*, umělecká tvorba je srovnatelná, avšak zároveň hluboce odlišná od ostatních forem intelektuální činnosti, jako je například historie (včetně jejího poddruhu historie umění) nebo filozofie. Hay s Atkinsonem souhlasí s Della Volpeho názorem, že umělecká tvorba může vzájemně rovnocenně koexistovat s vědeckým výzkumem, ovšem pod podmínkou, že jejich domény jsou kognitivně, sémanticky a metodologicky odlišné a přispívají k lidskému poznání jiným, specifickým způsobem.

V rámci tohoto eseje se Hay dotýká tří aspektů Della Volpeho práce, které pomáhají objasnit komplexnost a specifičnost chápání umělecké tvorby jako teoretického výzkumu a které na druhou stranu osvětlují jaký záměr má na univerzitě v Leedsu program pro doktorandské

studium v Ateliéru praxe současného umění. Zabývá se jmenovitě: přeložitelností, *konkrétní* či *determinovanou abstrakcí* a (filmovou) metaforou.

Přeložitelnost
Všechny řečové a jazykové výtvory obsahují přidané ruiny něčeho, co je nesdělitelné.
(Walter Benjamin)

Od časů Horatiových postupně byly rozlišeny různé formy umění do odlišných *žánrů*, individualisovaných podle specifických kompetencí. Jedna z nejvíce přímočarých metod konceptualizace je překlad/převod z jednoho žánru do jiného, přičemž jak praví Benjamin, se při přenosu něco nenávratně ztrácí. Nebezpečím, vycházejícím ze starého idealistického jádra je *nevýslovnost/ nesmírnost* umění Goethem nazvaná *urphänomen*, potenciální fenomén čekající, až mu bude dána forma. Je to jeden z mnoha Benjaminových paradoxů doufat v kabalistickou Goethovu verzi při tvorbě materialistické estetiky, ale to je jiný příběh.
Roman Jakobson rozlišuje mezi třemi typy překladu:
Prvním je *intra-lingvistický překlad*, kdy interpret převádí jeden slovní význam do jiného ve stejném jazyce, například chceme vysvětlit neznámé slovo. Druhý je *inter-lingvistický překlad* neboli překlad v obvyklém smyslu, jenž má Benjamin na mysli, – interpretace slovního významu prostřednictvím jiného jazyka. Ale třetí typ, nejdůležitější pro současný diskurs – je Jakobsonem pojmenován *intersémiotický překlad*: interpretace lingvistického znaku pomocí non-verbálního znakového systému (neboli obratem interpretace non-verbálního znaku prostřednictvím slovního znaku jako je například popis baletu nebo malířského díla).
Navíc k této kulturně-lingvistické odlišnosti může být úkolem překladatele tlumočit mezi jednotlivými žánry na rozhraní mezi vzájemně nesouladnými sémiotickými/významovými strukturami s vlastními dějinami a tradicí.
Právě tento typ překladu/převoditelnosti upoutal se všemi druhy svých obtíží italského filosofa Galvana Della Volpeho (1895–1968) v jeho estetických úvahách, v nichž obvzláště vysvětluje typičnost umělecké praxe jako podstatu vědění a výzkumu.
Slova a obrazy – znepokojující dialektika.
Proč co je obdivuhodně vyjadřováno básní stává se směšným v malbě?...
Proč hlava božstva (Neptun) tak majestátně v poezii (Aeneis 1, 126–7) – stoupající z vln,
vyhlíží jako uťatá hlava v namalované scéně? Jak to, že co je příjemné naší mysli, je nepříjemné našemu zraku?
(citováno z: Diderot, 'Lettre sur les sourds et muets', *Œuvres complètes de Denis Diderot,* Paris, Herman, 1978, Vol. 4.)
Proč pes nemůže předstírat zármutek? Není jej to hodno?
(citováno z: L. Wittgenstein, Philosophical *Remarks*, Oxford, 1940, § 250, p. 90e)
Znepokojující tradice odkrývá svár – mezi vizuálním a verbálním – hluboko z přítomnosti do minulosti.
Horatius pravíc ve svém *Ars poetica*: *Ut pictura poesis* (jak v malířství, tak v poezii) dává vlastně přednost malbě před slovním diskurzem...

Prof. Kenneth G. Hay, PhD.
narozen 1955, Inverness. Je vedoucím katedry Praxe současného umění (Contemporary Art Practice) na univerzitě v Leedsu (The University of Leeds, Velká Británie).
Jako umělec vystavoval na četných mezinárodních výstavách (Benátské bienále 1996 a 2002, Vancouver, Reykjavík, Krakov, Londýn, Glasgow, Melbourne, Berlín, Brno ap.).
Jako teoretik publikuje studie o italském umění, estetice, teorii modernismu a postmodernismu a výzkumném programu pro vedení studia PhD.
http://www.personal.leeds.ac.uk/~fin6kgh/
www.moorland-productions.com
k.g.hay@leeds.ac.uk

Volný komentář příspěvku Kennetha G. Haye od Jiřího Havlíčka.

Prof. Kenneth G. Hay dodal svůj příspěvek ve dvou verzích. Část z první, která se vztahuje k PhD. studiu na univerzitě v Leedsu, uvádíme v doslovném překladu do češtiny včetně původního názvu. Druhou, kratší verzi, obsahující Hayovou estetickou koncepci inspirovanou učením Della Volpeho, zveřejňujeme v anglickém originále v plném rozsahu.

KONKRÉTNÍ ABSTRAKCE – ZKOUMÁNÍ DELLA VOLPEHO PERSPEKTIVY V ATELIÉRU PRAXE

Kenneth G. Hay



Ken Hay, digitální tisk



Jiří Havlíček, kombinovaná technika

By this time public statuary was becoming a widespread phenomenon, not only to a limited localised extent in France outside Paris where city or bourgeois statuary was being erected, but also elsewhere in Europe.

STATUEMANIA – THE BRITISH CONTRIBUTION

Benedict Read

In 1956 the major British philosopher and critic of art, Sir Herbert Read, published *The Art of Sculpture* in which he set out a system of aesthetics quite specific to the art of sculpture. He ends the book with the following passage: *There is an impressive continuity in art's witness to man's evolving sense of reality. From time to time a civilization falls from grace, and art is destroyed by fanaticism, taxation and war. But the monuments remain – monoliths along a path that for four hundred centuries is otherwise unmarked*.

It might seem perverse, unfilial even to quote Read in the context of statuemania, a phenomenon of 19th century sculpture, a century which Read described as *...a century in which virtually no sculpture of any permanent value was to be created anywhere in the civilized world.*

But if we accept the almost universally held belief that all art is in its essence a reflection of the spiritual values of an age – whatever one may think of either the art or the age – then it is surely justifiable to turn one's attention to what some of us would hold to be one of the major contributions of the 19th century to the history of art, that is the public statue.

Statuemania is the term used to describe a phenomenon of 19th century culture – a particular upsurge in the setting up of public statues. Two key recent texts have dealt with the subject, Maurice Agulhon's article *La statuomanie et l'histoire* of 1978 and Sergiusz Michalski's book *Public Monuments: Art in Political Bondage 1870–1997* of 1998. The first was written by a French social historian, so not unexpectedly he deals with the outbreak of statuemania that occurred in France after the French defeat in the Franco-Prussian war of The author goes into very interesting and convincing arguments as to why this should occur as and when it did. Michalski follows this up by claiming the French instance as the initial occurrence of statuemania from which all others follow.

Of course all countries may well claim to have invented statuemania. The setting up of public statues occurred all over the Western world, not just in Western Europe and North America, but also in those remaining parts of the world in which Western culture held sway. What I want to do in this paper is to claim that maybe the first outbreak of this *mania* occurred in Britain twenty years before what happened in France, with again very specific reasons as to why then and why there. I have to admit this is to some extent still *Research in Progress* but I hope that you will bear with me. The essential feature about 19th century public statuary which backs up the term *mania* is that there was a lot of it about. If one stands at the bottom of Lower Regent Street in London there are public statuary commemorations to *Florence Nightingale* (by Walker), members of *The Guards Regiments* who died in the Crimean War (by Bell) and to *Sidney Herbert* (by Foley). Nearby are further works of this nature by Mackennal, Boehm and Gilbert. Originally outside Leeds Town Hall were monuments to

Peel, Wellington and Queen Victoria by leading sculptors of the age, joining with the resplendent Town Hall to proclaim the glories of that particular 19th century metropolis. This is not a particularly British phenomenon – there are public statues galore in France, Germany, America, Australia and New Zealand. Prague has the *Wenseslas Memorial* by Myslbek, adumbrated in the last quarter of the 19th century and finally unveiled in 1913, while Bratislava/Pressburg/ Pozsony had its *Maria Teresa Monument* by Fadrusz of 1897. But I should insert here a certain warning – not everything that we see today may be quite what it
seems. The statues originally proclaiming civic pride outside Leeds Town Hall were removed in the 1930s to provide a car park and now stand neglected and abused in an inner city public park, while the *Maria Teresa* was taken down in 1921. In contrast Chantrey's statue of *George IV* in London's Trafalgar Square was placed there as a temporary measure in 1829 and has stayed there ever since.

There are also two wider issues involved in my argument about 19th century public statuary. The first, to which I will return in a moment, revolves around the question how far back can we in fact trace the idea of public statuary. The second ties in with concerns of today: *Public Art* is a major issue, but when it involves sculpture – composition X by artist Y – is this so radically different from what happened before? Anyone would think that *Public Art* as a notion was an invention of the 1980s but I would beg to differ on that.

To go back: we are all familiar with classical statuary – the *Athena Parthenos* by Phidias or the *Venus de Milo*. These were to some extent public statues but they were fulfilling a religious institutional function, and often inside buildings. On the other hand we know from Pausanias' *Description of Greece* that there were all sorts of public outdoor statues in classical Greece to all sorts of gods, heroes and public benefactors which, with the development of the Roman Empire came to include emphatically statues of the Roman emperors. In the Middle Ages the ruling hegemonies of monarchs and the Church controlled the field of public statuary, though one should note certain exceptions such as the medieval *Roland* statues in German merchant cities which featured an independent heroic figure from mythical history. In the Renaissance statues continued to be put up by the controlling interests but in cases such as Verrocchio's *Bartolomeo Colleoni* of 1481 in Venice we should note the incursion of secular heroes (or alternatively bandit civic defenders). There were again random exceptions – Duquesnoy's *Mannekenpis*, originally of 1619 in Brussels consists of a urinating boy. And most intersting of all, from the point of view of my argument, is de Keyser's staue of *Erasmus* in Rotterdam of 1618–21 in which we see a Dutch 17th century assertion of bourgeois identity, Rotterdam commemorating an historic famous son who was a scholar rather than a military or royal figure.

In the 18th century the commemoration of monarchs continued – *Charles II* in Edinburgh, Falconet's *Peter the Great* in St Petersburg of 1766–82. There could sometimes be particular additional agendas – the statues of *William III* in Hull and Bristol refer to the assurance of the Protestant ascendancy in key British bourgeois mercantile centres. The fragmented surviving hand of Bouchardon's *Louis XV* bears witness to French examples that subsequent political storms have

largely destroyed; Foucou's *Duguesclin* of c.1799 is part of the scheme for a Gallery of *Grands Hommes* located at Versailles, these were heroes of the State of all sorts, even intellectuals, but they were very much still produced under State control.

There can of course be no question as to the immense contribution France made to the development of public statuary. But for the purpose of my particular argument we do need to look with some care at what it may have been during the 19th century. Until well into the 19th century there was strong state intervention – see the Arc de Triomphe in Paris or Canova's *Napoleon I* of 1810 – but the regular shiftings in state control could play havoc with central government statuary as we have already seen in the earlier case of Bouchardon's *Louis XV*. Barye's *Napoleon and his Brothers* in Ajaccio was naturally of particular local significance with the family's origins in Corsica but this was of 1865. Rude's *Ney* in Paris was a national memorial but again one should note its date, 1853. By this time public statuary was becoming a widespread phenomenon, not only to a limited localised extent in France outside Paris where city or bourgeois statuary was being erected (all should consult Gilbert Gardes' excellent summary), but also elsewhere in Europe.

In Germany, for instance, in Prussia Schinkel's *Freiheitsdenkmal* of 1813–21 was set up in Berlin with sculpture by Rauch, Tieck and Wichmann, Rauch's *Scharnhorst* of 1819–22, also in Berlin, was part of a programme of commemoration of military figures in the city in line with the Prussian state's worship of militarism. Schadow's *Blücher* of 1819 in Rostock, though also military is at the same time a local home-town commemoration (akin to Rotterdam's *Erasmus*). Rauch's *Frederick the Great* in Berlin of 1840–51 is a royal, state and historic monument, while the same artist's *Dürer* in Nuremberg of 1828–40 is not Prussian or royal or military, it is the commemoration of a famous artist from the past, reflecting the development of a German historical cultural identity during the 19th century. Belgium became rich in 19th century public statuary from the moment of its independence from Holland in 1830: General Belliard, though French, played a significant part in ensuring the new nation's survival as ambassador and general on the spot, which provided the opportunity to commemorate him with a statue by Geefs in Brussels, where one also finds soon after the *Martyrs' Memorial* of 1838–48, again by Geefs, commemorating those who died in defence of the recent independence. Belgium also put up historic commemorations – Simonis' *Godefroy de Bouillon* of 1848 in Brussels is an assertion of the new nation's longstanding history, featuring the Crusader hero born in Belgium in 1061, while de Vigne-Quyo's *Jacob van Artevelde* of 1863 in Gent commemorates the city's medieval proto-democrat. Even the Dutch put up public statues, such as Royer's *Admiral de Ruyter* of 1841, commemorating the 17th century hero who sailed up the River Thames and set fire to the English fleet just below London – which may explain why the statue was set up in Vlissingen (his birthplace), one of the main ports of entry for British travellers to Europe for much of the 19th century.

Meanwhile in Britain, there had been a long tradition of monuments from the Middle Ages onwards in Westminster Abbey in London to royalty and nobility, though by the 18th century it was almost possible to buy a space there without being a hero or heroine. But at the very

end of the 18th century there were two significant developments. In the first place the wars against the French that started at the end of the century and continued until 1815 unleashed almost an industry of monuments to military heroes who died defending the British from the French (some attitudes never change). Akin to the Galerie des Grands Hommes in France, these commemorations were located in both Westminster Abbey and St Paul's Cathedral in London – see for instance the *Nelson* monument by Flaxman of 1808–18 in St Paul's. At about the same moment, c. 1790, a decision was made to commemorate in St Paul's Cathedral certain *Benefactors of the Nation*, that is, secular individuals who were thought to qualify as national heroes, such as the great scholar and lexicographer *Samuel Johnson*, who was memorialised by the younger John Bacon in a statue of 1796. While dressing Johnson in a classical toga may appear ironic, considering how English a person he was, this did conform to the ideology of Neo-Classicism and may indeed derive from Pausanias' Description, mentioned above.

On these beginnings a momentum for statuary commemoration began to develop throughout the country. Nelson was commemorated in Liverpool and Birmingham by statues placed outside – London may have been constrained in this particular respect by problems of civil disturbance up to the 1840s. The statue of the *Duke of Bedford* by Westmacott of 1809 is, it is true, in a public place of sorts, Russell Square in London. This is an interesting monument in that Bedford was a relatively political radical and indeed he deliberately looks down the street to a statue of his political ally, the radical *Charles Janes Fox*, also by Westmacott in Bloomsbury Square. But what makes these two figures only half *public* is that they are actually sited on private land that overlooks public space, the land itself belonging to the family of the Duke.

In the next three decades public statuary commemoration continued in Britain in different places and for varying reasons. Spencer Perceval, possibly most famous for being the only British Prime Minister ever to be assassinated (during the Thatcher years some regretted Perceval's uniqueness in this respect) was commemorated by a statue in his home town of Northampton by Chantrey of 1818, originally in the Parish Church it is now in the Town Hall. Dr Alderson was also commemorated by a statue by Westmacott in Kingston-upon-Hull of 1833, he was surgeon at the Royal Infirmary there. There were problems in commemorating the other major military hero of the Napoleonic Wars, the Duke of Wellington, in that unlike Nelson he had not died in action. But ways were found to evade this problem. The *Wellington* by Chantrey outside the Royal Exchange in the City of London of 1840–44 (completed by his pupil Weekes) was set up to commemorate the Duke's assistance in getting a Bill through Parliament to widen London Bridge.

Starting with the National Hero statues in St Paulís Cathedral and the heroes of the Napoleonic wars, public statuary commemoration in Britain gradually built up a steady momentum. In the 1820s, 1830s and 1840s, per decade, perhaps a dozen public statues went up in London and elsewhere in the country with normally no more than one or two statues per subject commemorated. I do not believe that in quantitative terms this was necessarily all that different from what

was happening in France or Germany at the same time. But something was about to change. In 1834 the Old Palace of Westminster, seat of the British Parliament, was largely destroyed in a fire. In its place, between 1836 and 1867, a new Houses of Parliament was built, the London building we know today. The crucial thing about this building was that it represented a New Britain that came to political power after the Great Parliamentary Reform Act of 1832, when for the first time the growing economic and industrial towns and cities in the country like Manchester and Leeds were represented in Parliament. This new political hegemony was reinforced by the Municipal Reform Act of 1835, which gave these municipalities the right to their own local taxation and exercise of the law. The New Palace of Westminster was their building and as part of its decoration in the 1840s and 1850s they erected a series of statues to Great Parliamentary Heroes of the Past.

Then in 1850 occurred the sudden death from a riding accident of Sir Robert Peel. Peel is probably unknown in Europe but he was in many ways the super-hero of the New Britain. He was the first Prime Minister to have come from the merchant middle classes who had taken political control in 1832 and 1835 – his father was a millionaire calico printer from Bury in Lancashire. Peel had founded the Police Force which safeguarded middle class property, and in abolishing the iniquitous Corn Laws, which enabled an artificially high price of corn to be maintained and thus made bread potentially ruinous in price, he enabled the workers who maintained industry to avoid dying of starvation, for which the industrialists and bankers who had recently acquired the vote were grateful – a worker who dies of hunger is not a useful worker. In the aftermath of Peel's death at least 26 statues went up to him alone throughout Britain and sited mainly in the newly enfranchised boroughs of 1832 – in Leeds by Behnes, 1852, Manchester by Calder Marshall, 1853, Glasgow by Mossman, 1853, Liverpool by Noble, 1853, Birmingham by Hollins 1855. If 26 statues to one man is not statuemania, I don't know what is. And this is the 1850s and in Britain.

The death of Peel was followed within a decade by those of the Duke of Wellington and of Prince Albert, both unleashing a similar plethora of monumental commemorations; the end of the century witnessed hundreds to Queen Victoria around the British Empire. It is possibly only after 1871 that the French phenomenon develops, as Agulhon and Michalski indicate. It was only after the American Civil War in the 1860s that America, which had had a few Chantreys and so on earlier, also gets going. It is the achievement of *lift-off* into a different dimension that I believe Peel represented, in Britain, and some 20 years before anyone else. And the impact of the British sentiment can be seen in its settlements around the world. New Zealand's first public statue, the *Godley* of 1867 by Thomas Woolner was not seen as the time as the imposition of an alien commemoration, it was put up by the local colonists to the architect of a putative 'New Britain'. Woolner's *Captain Cook* in Sydney, Australia, of 1879 was a monument located in what was designated at the time *Greater Britain*. The city of Mumbai (formerly Bombay) has in its former Town Hall a collection of nineteenth century public statues that rivals those of its commercial peers in Britain (Manchester, Liverpool. Glasgow) in terms of

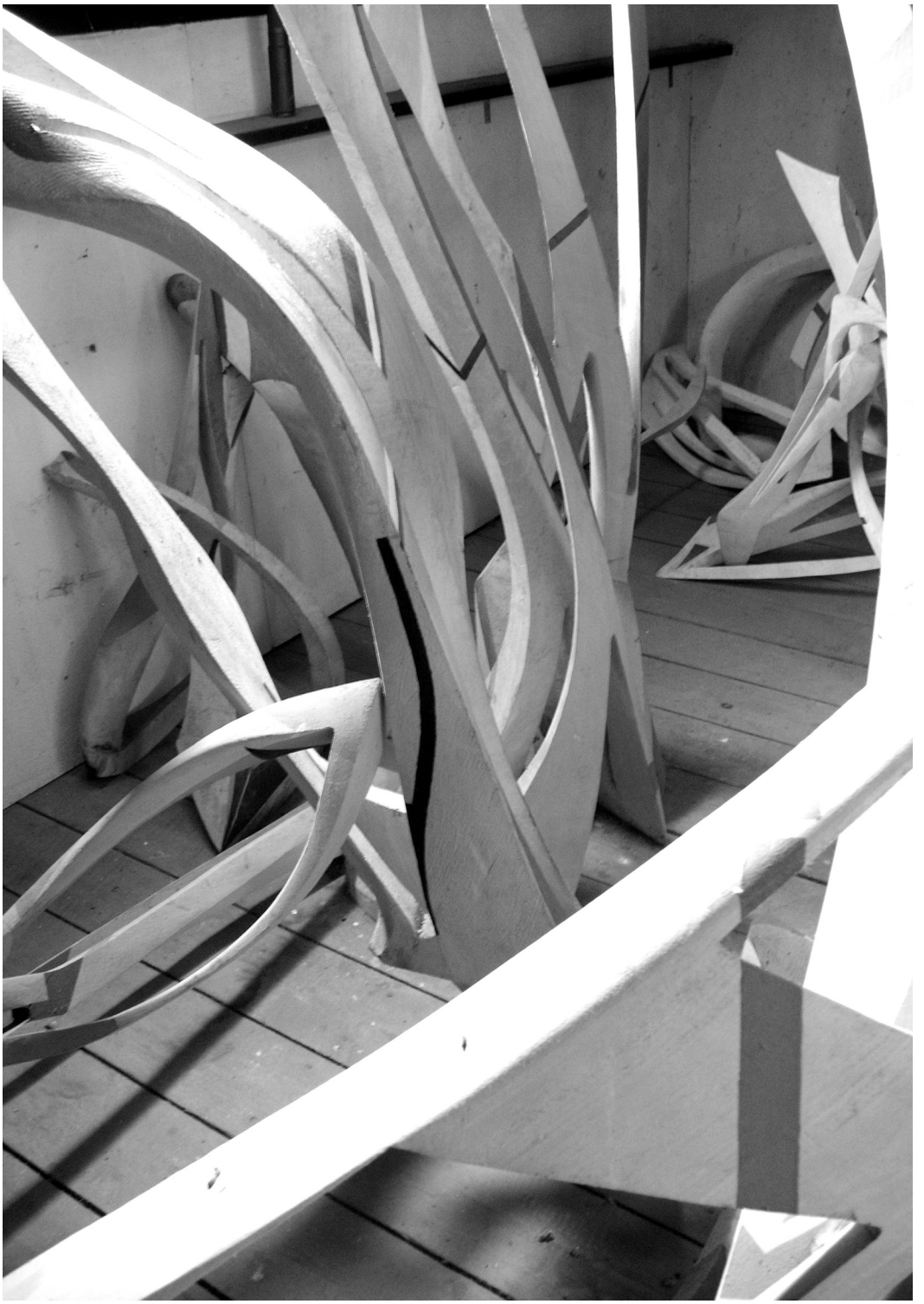
execution by major British sculptors – Chantrey, Theed, Noble, Marochetti, Woolner. Most of these commemorate major British governmental figures or merchants. But the underlying theme is the commemoration of public benefaction, and that is why of the dozen figures so memorialized, three are of native Indians.

The habit of mass public sculpture established in the middle of the 19th century has in my opinion persisted into our own time, surviving that major shift in artistic ideology in which putting up a statue to some person was paralleled by just putting up sculpture, as we see in Naum Gabo's *Bijenkorf Construction* of 1957 in Rotterdam. But *Public Art* so-called is not an invention of recent decades, it is simply a development of a tradition that goes back at least two and a half millenia. Historic sculptures of the *statuemania* years have achieved new meaning in more recent times – when the Soviet army marched into Prague in 1968, Saloun's *Hus Monument* of 1915 was draped in black, while the space in front of Myslbek's *Wenceslas Monument*, an integral part of the memorial, bore witness to the unfolding events of November 1989. The figurative tradition continues even today, as in the *Liberty Monument* in Nicosia by Notaras of 1970 (another anti-British monument). And what of the future? I leave you with Thorwaldsen's *Gutenberg Monument* of 1832–37 in Mainz in Germany. It bears the Latin inscription *aere per totam Europam collato*, which translates as *paid for by money from all Europe*. Why should we not now have Euromonuments to commemorate the spiritual values of the European Union?

STATUEMANIA – THE BRITISH CONTRIBUTION

Benedict Read

Benedict William Read
narozen 1945, Seer Green, Beaconsfield in Buckinghamshire (Anglie).
Významný anglický teoretik dějin umění, syn světově proslulého Herberta Reada.
Znám jako Ben Read – pod tímto jménem publikoval řadu knih, esejů a článků tematicky se vztahujících k umění devatenáctého a dvacátého století, patrně nejznámější autor zaměřený na sochařství viktoriánské Anglie a na jeho živý odkaz dnešku.



Stanislav Malý, instalace

II Fenomén spirituality v dějinách a v teorii umění



Hana Babyrádová, lept

U hry v kostky seděla vysoká hubená žena a pletla.
Ptal jsem se jí, dá-li se tu něco vyhrát; řekla: Nic.
A když jsem se ptal, dá-li se tu něco prohrát, řekla: Ne.
To jsem považoval za důležitou hru.

TVŮRCI SLOVNÍCH HŘÍČEK

D. Ž. Bor

Čas od času se vyskytnou jedinci, reagující s neuvěřitelnou rychlostí na zvuk a význam slov. Takovému jedinci slovo vlétne do ucha, padne do oka, zaujme ho, potom zajme, a ať už je to zájmeno, podstatné jméno, sloveso či pouhá předpona, slovo prolétne labyrintem mozku na *své místo* a člověk je najednou ve zvláštní situaci: *Ulovil jsem to slovo já, nebo ono mě?* Slovo se změní ve *jméno*, které volá: *Já mám*! Mít *jméno* znamená mít *jmění*! A cožpak jmění není *jímáním*? Slovo se začne větvit ve věty, asociované lexémy nasazují poupata a najednou stojíte před zázračným stromem, který plodí granátová jablka plná jadýrek-lexémů. Je to jako nějaký chemický proces, při němž dochází k nejrůznějším interakcím, jejichž výsledkem je řetězová reakce: myšlenka běží mozkem do oddělení slovníků a cestou rozvíjí rozumově řízenou činnost, která bleskově tvoří slovní hříčky. Uvedu příklad: pročítám německý text a moje oko se zarazí o slovo PÖBEL, lůza. Z němčiny do češtiny přejaté a přetvořené *póvl* má zde daleko širší užití: neoznačuje pouze podřadné lidi, ale cokoliv opovrženíhodného. Ale vtom mi asociace přihraje francouzské PEUPLE a užasnu: *peuple* zde znamená pravý opak: veliký, na sebe hrdý národ. Jindy škobrtnu o hebrejské BÁRÁ, *tvořit*, a moje mysl je obratem promění v retrográdní ARAB. Že by bůh na počátku stvořil Araba? Zvýšená citlivost k slovům mi zalehne ucho slůvkem TAM! a do mysli mi vtrhne střed a konec truchlivého děje: MAT – TMA!

Podobnými postupy se zabýval francouzský spisovatel Raymond Roussel. O své literární metodě napsal: *Zvolil jsem dvě bezmála shodná slova, ale vzatá ve dvou rozdílných významech, například BILLARD,* biliár, *a PILLARD,* lupič, *potom jsem k nim připojil další dvě taková slova, ale vzatá vždy ve dvou rozdílných významech, a tak jsem posléze dostal dvě bezmála totožné věty. Jakmile jsem ta slova našel, šlo o to, napsat povídku, která by mohla začít jednou z nich a skončit druhou.* Ještě dál zašel James Joyce, jehož podivuhodná *Finnegans Wake* kvasivě bují slovy z všemožných jazyků, chovajícími se ve větách jako buňky živé hmoty.

Zvýšená citlivost k slovům se objevuje v lidské populaci odedávna; její stopy našli egyptologové v textech pyramid (cca –2350 let), sumerologové v rozluštěných klínopisných tabulkách[1]. Kalambúry, akrostychy, rebusy, enigmata, diplomatický (*dvojvýznamný*) jazyk Dvora zázraků, co do významu a použití identifikovatelný s Jazykem ptáků,[2] se od prvních století našeho letopočtu houfně šířily v obrazné a kryptické řeči alchymie a argotu.

Tak zvaná lidová etymologie je nevědomým pokračováním kněžského umění zdvojovat významy slov, případně využívat jejich existující vícevýznamovosti; těchto *strategických vynálezů* antické národy používaly jako nezanedbatelné formy slovní magie. Sloužily k tomu, aby se dalo, jak napsal Novalis, *ve velké smíšené společnosti mluvit s několika lidmi o něčem tajném, aniž bychom seděli stranou. (…) Během*

1/ Jako příklad může posloužit snaha skrýt před nezasvěcenci přípravu umělého lazuritu, který byl v té době výhodným obchodním artiklem. Sumerologové přišli na to, že šifrant použil podobného způsobu, jakého dodnes používají děti, vkládajíce do slov nadbytečné slabiky, v Čechách nejčastěji NG. *Mámnga mángolongo čangasungu*: mám málo času. V dokumentu z Ninive jsou do slova pro kámen, akkadsky ABAN (které se psalo buďto znakově nebo slabičně: a-ba-an, vloženy další hlásky ha-bar-an).

2/ Část spisů, nalezených v kumránských jeskyních, je psána neobvyklými písmy; esejci se chránili před nepovolanými tím, že aramejské a hebrejské texty psali zleva doprava, tedy pozpátku, v hebrejštině je namíchána starohebrejština, aramejština a řečtina a některé pasáže jsou psány tajným písmem. Pozoruhodný je název spisu: *Slova školitele, který promluvil k synům úsvitu*; připomíná název tajné kabalistické společnosti, uvedený v *Golemovi* Gustavem Meyrinkem: bratří této společnosti byli rovněž něco jako *synové úsvitu*.

tisíciletí byla vynalezena tajná řeč, nezasvěceným cizí buď svým zvukem, nebo svými obrazy. Obrazová řeč se stane řečí tropů a hádanek.[3] Conrad Gessner ve spisu *Mithridates* (1555) mluví s obdivem o legendárních osobnostech, obdařených dvěma jazyky, lidským a ptačím.
Novalis, básnivý podílník výzkumů mýtofilosofie, trefil hřebík na hlavičku. Opravdu, v průběhu času se slova stávala stále častěji objektem magických manipulací, při nichž šlo o to, vysvětlit jedno slovo (s dosti přesně vymezeným sémantickým obsahem) pomocí jednoho nebo více slov jiných, s ním souzvučných, a to tak, aby nový výklad slova, založený na zmíněných podobnostech, dal vznik etymologickému mýtu, případně vysvětloval mýtus starší, myšlením překonaný.[4]
Příklady napravování mýtů (*Therapeia mýthon*) najdeme v obsáhlých Eusthatiových komentářích k Illiadě, jejichž etymologizování vyhledává, buduje a objasňuje existující vztahy mezi jmény bohů a jmény jim zasvěcených tvorů: vlk, zasvěcený světlobohu Apollonovi, vděčí za mytologickou roli svému jménu LÝKOS, které je v řečtině téměř homofonní s LÝCHNOS, světlo; nejvyššímu bohu Diovi, vládnoucímu nad sférou étheru (AITHER), byl zasvěcen z ptáků ten, o němž se praví, že vzlétá až do božské oblasti, orel (AÉTOS), pro vzájemnou podobu těch slov, která jsou snad utvořena z řeckého ÁO, *vanu, věji*. Při přenášení mýtů a jmen bohů od národa k národu, při migraci cizích slov z jednoho místa na jiné, často topograficky velmi vzdálené, jsou slova podrobována transmutačnímu procesu, z nějž vycházejí magicky změněna a kněží je spolu s napravenými mýty vkládají do úst bohům, aby je tito napříště oslovovali srozumitelně. Vzájemný vztah: *Bůh > člověk : řeč*, zvrátili rebelující duchové v *člověk : řeč > Bůh*, chtějíce ukázat, tak jako surrealisty zbožňovaný Comte de Lautréamont (*Isidore Ducasse*), že Elohim je učiněn k obrazu člověka.
Znovu a znovu se prokazuje platnost magické představy, že slovo tvoří pokaždé to, co tvrdí: NOMEN, jméno, tvoří OMEN, osud. Jisraelci věřili, že Elohim stvořil Adama ze země tak, jako sochař tvoří z hlíny sochu. Základem tohoto přesvědčení byl etymologický mýtus: slovo ADAM, *člověk*, vzniká z podobně znějícího ADAMA(h), *země*. Hra s jazykem přiřadila k těmto slovům hebrejské ADOM, *červený*, a DAM, *krev*, čímž se mýtus ještě prohloubil: první lidé byli rudí jako krev. Dodejme, že po vzoru Genesis bylo později latinské HOMO, *člověk*, mýtoetymologicky přikloněno k HUMUS, *země*, a navíc se našla i spojnice s latinským HEM a řeckým HAIMA *krev*.[5]
Egypťané připsali vznik lidí slovní hříčce: ze slzí slunceboha RE vznikli lidé – zároveň se *včelami* – proto, že kněží objevili zvukovou souvislost mezi RE *(r´), bůh Slunce*, a slovem, označujícím *lidi*: *r m t*; k oběma slovům připojili další podobně znějící slovo, *r m j . t*, *slzy*, a mýtus byl na světě![6] Dodejme ještě, že Á-DAM značí v sumerštině živou bytost.
Řekové vypravovali, že při potopě světa všichni lidé zahynuli, až na stařičký manželský pár, Deukaliona a Pyrrhu. Ti po opadnutí vod prosili bohy o znamení, co mají udělat, aby obnovili lidstvo. Dostalo se jim zvláštní věštby: házejte za sebe kosti země! Deukalion správně pochopil, že kostmi země míní věštba kameny; začal je sbírat a házet přes rameno za sebe. Stal se zázrak: jak kameny dopadaly na zem, rodili se z nich muži, a z těch, které za sebe házela Pyrrha,

3/ Novalis: Zázračná hra světa, úvahy a fragmenty. Odeon, Praha 1991.

4/ Bor, D. Ž.: Abeceda stvoření. Trigon, Praha 1993.

5/ Stačilo významově spojit slova ADAM a ADAMA(h) s hebrejským DEMA´, *slza* (DAMA´, *plakat*), a došlo k propojení mýtu hebrejského s výše citovaným mýtem staroegyptským.

6/ Podobně v koptštině: RIMA, *člověk*, a RMEIN, *slza* (st.eg. *r (m) t* člověk a rómské stejnovýznamné ROMA). Připojme, že spolu s lidmi stvořil bůh Re i včely, *rodící* zlatavý med (*b j . t*)! Při podobných operacích se stává, že slučováním neslučitelného vznikne volná energie, která zplodí další neočekávané představy: v jednom řeckém mýtu se ze slunečních slz zrodí zlatožlutý jantar, Aztékové zase považovali zlato za slzy Slunce, ze slzí japonského boha Izanagiho vzniklo mnoho dalších bohů.

ženy. Vysvětlení je nabíledni: mýtus zplodila jazyková blízkost slov LAOS, *lid*, a LAAS, *kámen*. Na druhé polokouli Aravakové, obyvatelé Venezuely a Guayany, vyprávěli, že při zkáze světa se zachránilo jen málo lidí; ti přeživší prý zaseli kameny, ze kterých vyrostly lidské bytosti. Podobné historky si vypravovali Karaibové z Malých Antil, kde *první muži a první ženy vznikli z kamenů, jež zasela bohyně Mama Nono*[7] Jindy vznikl první člověk ze šípu, na druhé polokouli dokonce ze šípu, vystřeleného bohem Slunce.

Existuje nespočet příkladů vytváření legend, mýtů a božích jmen pomocí magického etymologizování. Transfer bohů od národa k národu do geograficky vzdálených oblastí provázela vždy kněžská mýtoetymologizace božích jmen: pomocí slovních oslích můstků byly vytvářeny složité etymologické a mytologické vazby mezi importovaným božstvem a již existujícím domácím tak, aby obě božstva v konečné fázi splynula; podobné magické rysy má i tzv. napravování legend a mýtů. Z českého prostředí je známý úspěšný pokus o vykořenění Svantovita z pohanského božiště, při kterém domácí božstvo bylo nahrazeno křesťanským svatým Vítem; dnes stojí na místě pohanského božiště svatovítská katedrála.

Popisované procesy ve svém úhrnu vytvářejí podivuhodný klíč k Zázračnu, k tomu, co má být teprve nalezeno a co doposud prodlévá za zrakem. Slovní magie je univerzálním klíčem k hlubokým strukturám snu, k tajemství univerzálního JÁ, které nemá plurál, identifikovatelného se společnou MYSLÍ. Ve dvanáctém traktátu spisu *Corpus hermeticum*, nazvaném *O společné mysli*, vysvětluje Hermes Trismegistos Tatovi, že *jako je jen jeden [vnitřní] člověk, musí také existovat jen jedna řeč. Že jsou sice různé národy, mluvící různými jazyky, ale pokud je ona jedna společná řeč přetlumočena, tehdy rozdíl mezi řečmi v Egyptě, Řecku, Persii a jinde přestává existovat.*[8]

Tomuto tvrzení stojí blízko Giambattista Vico, který napsal: *V povaze lidských věcí nutně musí být všem národům společný duchovní jazyk, který uniformně chápe podstatu věcí, jež se mohou vyskytnout v lidském životě, a vyjadřuje je pomocí tolika různých modifikací, kolik různých aspektů tyto věci mohou mít.*

Magie pokládá slovo za skutečnost vyššího řádu; každá hláska, každé písmeno je stavebním kamenem vesmíru. Už Platón, a jistě nebyl první, mluví o symbolismu hlásek, které vyjevují samotný princip stvoření, protože, jak doplnili pozdější filosofové, nejmenší jednotky jazyka jsou nositeli čtyřrozměrného vesmíru a bohů, kteří jej oživují. Slovo z hlásek, jež samy o sobě mají hloubku, výšku, barvu, vůni, vláčnost, tvrdost, výbušnost a projevují síly, jež bychom mohli nazvat vibrací, radiací a rotací, se stávají zvláštním světem, v němž se nepřestávají projevovat nejrůznější stupně afinity k světu fyzickému. *Čarovná řeč zaklínadel a říkadel*, napsal ruský básník Velimír Chlebnikov (1885–1922), jeden z těch enormně citlivých ke slovům a jejich částicím, *si nepřeje, aby jejím soudcem byla běžná rozumová úvaha. Její podivná moudrost se rozpadá na pravdy, obsažené v jednotlivých zvucích.* [9]

Básník dospívá k hledání semen lidské řeči, k pátrání po zázračném univerzálním šému, a učí se poznávat schéma sémantiky; výsledně objeví pradávnou souvislost mezi Slovem a Světlem. Básník Artur Rimbaud věřil, že každé slovo je myšlenkou a že jednou přijde čas, kdy na zemi zavládne univerální jazyk.

7/ Zajdler, L.: Atlantida. Orbis, Praha 1972, s. 105.

8/ Viz: *Corpus hermeticum*, 12/ 13-14. Hermes Trismegistos dále poučuje Tata o tom, že doposud neporozuměl síle a moci Slova a řeči: *…vždyť jak pravil blažený Bůh, dobrý [Agatho]daimon, duše je v těle, mysl v duši, Slovo či řeč v Mysli, Mysl v Bohu a Bůh je (toho) všeho otcem. Slovo či řeč je obrazem a Myslí Boha, tělo obrazem ideje a idea obrazem duše. Nejjemnější z látky je vzduch, nejjemnější ze vzduchu duše, nejjemnější z duše Mysl a nejjemnější z Mysli Bůh.*

9/ Chlebnikov se pokoušel najít *čarodějný kámen*, transmutující všechna slovanská slova, jedno v druhé, ale když zjistil, že slovní kořeny jsou jen přelud, *za nímž z druhé strany jsou struny abecedy*, zatoužil dobrat se *jednoty světových jazyků vůbec, založené na jednotkách abecedy*, aby našel cestu k světovému zaumnému jazyku.

Tento jazyk bude promlouvat od duše k duši a bude obsahovat všechno, vůně, zvuky, barvy (…) Jenom akademici – předpotopní zkameněliny – mohou sestavovat slovníky, ať už v jakémkoli jazyce. Kdyby slaboši začali přemýšlet o prvním písmenu abecedy, museli by se brzy zbláznit. Rimbaud nedal jednomu oddílu své básnické sbírky *Sezóna v pekle* název *Alchymie slova* náhodou. Alchymie, toto Královské umění, přitahovalo spřízněné duchy odedávna; vlna romantismu a po něm surrealismu předala objevenou pracovní metodu alchymie slova a obrazu plejádě básníků, romanopisců, výtvarných umělců a nedávno i filmařů a tvůrců virtuální reality. Genealogická linie těchto duchů je víc než zřejmá. Tristan Tzara, zakladatelská osobnost hnutí Dada, se v posledních letech svého života zabýval hledáním skrytého smyslu a přímých anagramatických sdělení v dílech Françoise Villona, Rabelaise a Marie de France. Sám po vzoru dávných učitelů vytvářel kalambúry a jinotajné hříčky.
André Breton, zakladatel surrealismu, označil Raymonda Rousella, který ve svých románech cestou deformací slov objevoval asonance a myšlenková zřetězení, jež se stala principem jeho tvorby (*Jak jsem psal některé své knihy*), za jednoho z předchůdců surrealismu; ve svém *Druhém manifestu* požadoval hlubokou, opravdovou okultnost, uplatněnou v surrealistických dílech; přikláněje se v tu chvíli spíše k anarcholevorukým temnotám, prohlásil, že *Kámen mudrců není ničím jiným než prostředkem, jenž měl imaginaci člověka umožnit skvělou odvetu proti všemu*. Přes příklon surrealistického hnutí k revoluci a proletariátu, vyvolaný temnými zákoutími lidské psýchy, ochota surrealistů jít za všech okolností za svým a třeba i riskovat nezdar či blamáž při někdy dost divokých interpretacích alchymistické symboliky a metod kryptografie, je vskutku obdivuhodná. Byly to čestné pokusy vytěžit z odvrácené strany světa bizarní básnivost a prostřednictvím imaginace, použité jako dynamitu, vyhodit do vzduchu veškerou přízemnost už tehdy se formující, zatím nepříliš početné *konzumní společnosti*. Je známé, že ne všichni básníci mívají trpělivost světce a spíše než vystoupení či povznešení, potřebují prudké vytržení vyvolané roznícením nějaké neformální angažovanosti. Huizinga v *Homo ludens* píše:
Je stěží možno neuznat, že všechny činnosti poetického ztvárňování, symetrické nebo rytmické členění mluvené nebo zpívané řeči, spojování rýmem nebo asonancí, zahalování smyslu, umělecká výstavba věty, patří svou povahou do této sféry hry. Ten, kdo nazývá básnictví hrou se slovy a řečí, jak to v novější době učinil zvláště Paul Valéry, nepoužívá přeneseného významu, nýbrž vystihuje vlastní smysl slova.
Rituál byl významný ve všech kulturách světa: předehráváním legend a mýtů o bozích a hrdinech zapojoval jedince do dramatického celku. Beethovenova *Devátá symfonie* byla ve své době velkolepým pokusem o ideální sbratření lidstva prostředkováním hudby a zpěvu; spřísahala pod svým praporem menšinu lidí, zachycených Beethovenovou titánskou myslí. Dnes hledáme formu rituálu, vhodnou pro současnost. Tak vznikala megapředstavení jako *Jesus Superstar, Vlasy* nebo *Zeď*; to už nebylo pouhé zpívání, ale zoufalý pokus všemi dostupnými prostředky stvořit nový rituál. A dostavil se úspěch: osvětlovači proměnili noc v den, střídání barevných světel a kouřové i stroboskopické efekty, projekce, přecházení představitelů po můstcích přímo mezi diváky, prostě show, jak má být. Obecenstvo

bylo přinuceno prožívat děj, dokonce zpívalo jako mnohohlasý sbor spolu s těmi na jevišti. Mladí lidé si uvědomili, že jim něco chybí a jiní mladí se jim to pokusili nahradit. Když ale zjistili, že je to prakticky nemožné, zklamaní se vrátili do přírody a na cizích či vlastní pozemcích, většinou na loukách, jich tisíce křepčí při ohlušujícím rámusu technopárty; extáze se dostavila, často v podobě drog.
To nebyl rituál, jen jeho nápodoba! Rituál se udržel při plném životě nejméně tisíc až tři tisíce let a po celou dobu se vybrušoval do stále plnější podoby, protože měl v čem kořenit, protože byl živý, živený přísunem nových a nových podrobností. Lidstva měla *čas*, který dnes nemají; v současnosti se nepřestáváme hnát jako opřekot do budoucnosti: co nás omračovalo dnes, už zítra začne usychat, zmírat, odcházet do zapomenutí. Velká náboženství už nás nepoutají jako dříve, křesťanství v Evropě pomalu přechází do historie: stále se hnát za něčím se proměnilo v dutou, od morku vyprázdněnou kost, v hnát, na nějž své tklivé melodie píská minulost.
Dnes jako by se čas utrhl z řetězu. Kdo není na internetu, nežije, kdo není v televizi, je mrtvý… O kom to vlastně mluvíme? Mluvíme o Evropě, Americe, Japonsku, ale i to jsou jména, skrývající v sobě kultury a civilizace, kterých se naše mínění vůbec netýká. Politici, mediální hrdinové, to všechno se mění v minulost, odkud nás volají marně a my je konečně přestáváme slyšet. Zatím se život se vtěluje do knih, v nichž ještě budou chvíli přežívat, než je nahradí něco současnějšího. Mýtus o globální civilizaci se zdá být poslední výstrahou před konečným zhroucením. Sbohem – a co dál? Je konec s tvůrci slovních hříček, konec magické řeky řeči imaginace?
Poezie – hodná toho jména – vždy usiluje o udržení živého a životadárného jazyka, jejž krmí vlastní krví. Ne vždy jsou básnická sdělení jasná: podobají se výrokům starověkých věštíren nebo některým zenovým koanům. Ale právě v neúplnosti a nejasnosti je naděje cesty: *Strom podepře padající déšť*. Kdo tady koho vlastně podpírá? Hra, kterou hrajeme, je rájem všech cest.

Hra v kostky

V severské Eddě zpívá Vědma o dávnověku, kdy Ásové *hráli v kostky / v hojnosti žili, / nic jim ze zlata nescházelo. / Až tři přišly / olbřímí ženy, / osudu vládkyně / z domova obrů*. Je to píseň o ztraceném zlatém věku *rajské zajištěnosti*, o upadání a postupném klesání lidstva přes stříbrný, bronzový až po železný věk, s jehož koncem přijde trest: zanikne nejen *lidstvo*, ale i héroové a většina bohů.[10] Potom, až se svět znovu omladí, Ásové opět najdou zlaté hrací desky a hra začne znovu. Podobně mluví bozi sumerští.
V Platónově *Faidru* (274c) se můžeme dočíst, že hru v kostky a šachy vynalezl egyptský Theuth (Thovt), který zároveň vynalezl počtářství, geometrii a astronomii; vzájemná spojitost hry, věštění a vědění zdá se být společná všem antickým civilizacím. V Euripidově tragédii Andromaché je protagonistka nucena se rozhodnout, zda podstoupí smrt ona nebo její syn; před takovou volbu ji postavil spartský král Meneláos:
Běda mi! Trpkou volbu – ne: hru v kostky o život!
– vnucuješ, ach – mně bídné,
vyhraju-li – a i když nevyhraji, nešťastné!

10/ In: *Edda*, SKLU. Praha 1962, s. 19. Odkud se vzala představa tří sudiček, spřádajících nitě osudu, rozšířená v mýtech indoevropských národů? Řekové je pojmenovali Moiry (osud udělující) a dali jim jména: Klóthó – přede nit života, Lachesis – přiděluje osudy a Atropos – neodvratná, přestřihuje nit života. Ve Snorriho Eddě se jedním slovem nazývají Norny a mají jména Urd, Verdandi a Skuld. Proč ale podle Eddy přišly z domova obrů? Kde měly domov? Někde na severu? A kde byl tehdy sever? – víme-li, že vícekrát došlo ke změně světových stran.

11/ Gargantua a Pantagruel, kniha třetí, kapitola *Jak Pantagruel je přítomen soudu nad soudcem Bridoye, který rozhodoval spory kostkami.*

Za času Euripidova bylo zjevně obvyklé přenechávat v jistých případech *dobrý či špatný los bohům*. Ještě François Rabelais mluví o rozhodování soudních sporů pomocí rozsudkových kostek (*Alea judiciorum*).[11]

Staroindičtina má pro vrhání kostek výraz odvozený od DYÚ, *hra v kostky,* podobně jako DYÚTA, *hra v kostky* či *štěstí* nebo *odměna vítězi*; souvisí se staroindickým DYUTI, 2. *boží soud* a může znamenat též hazardní hru nebo odměnu vítězi (trofej), jak to naznačují slova staroindická slova DIVIA/KRYJA, [božského] *rozsudku provedení, vykonání.* Vrhací kostky byly nalezeny už při vykopávkách v Mohendžo-Daro (*–2400 až –2100*).

Indové věří, že svět a dění v něm je vlastně hrou v kostky, kterou hraje Šiva se svou manželkou Párvatí. V *Mahábharátě* hraje král Judhišthira s Kuruovci v kostky v magickém kruhu, který nesmí soupeři opustit, dokud se hra nedohraje. *Sámavéda Upanišada* (3. Čhandógjópanišad; 4. Prapathaka) užívá vrhu kostek jako obrazu filosofického a morálního poučení: *Tak jako se (při hře v kostky) tomu, kdo měl nejvyšší Krita-vrh, jímž zvítězil, připočítávají všechny hody nižší, tak Raikvovi přijde domů vše, cokoli stvoření dobrého činí; a kdo ví, co ví on, o tom to platí též.*

M. M. Bachtin v knize *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance* upozorňuje, že králové a královny svátků se často volili metáním kostek. *Proto se také nejvýhodnější konfigurace na vržených kostkách nazývala* basiliscus *(mladý král).* Podstata hry, dotazování se osudu, a posvátný charakter vrhu kostek, byly později desakralizovány a vrhcáby se staly rekreativní a hazardní hrou. Domněnka, že umění *hráti v kostky* mělo alegorický smysl je nabíledni. Řekové připsali *vynalezení* této hry (*streptínda*) Palamédovi, synu eubojského krále Nauplia, jenž hrou hodlal potlačit rozmíšky mezi nudícími se nečinnými vojáky. Isidor Sevillský v *Etymologii* (XVIII) však tvrdí, že hru v kostky vynalezl za trojské války v čase volna voják jménem Alea(s?). Po něm má hra jméno *alea*. Hrálo se třemi kostkami, z nichž každá reprezentovala jeden *čas*: přítomnost, minulost a budoucnost. Dráhy na hrací desce byly rozděleny do šesti polí *podle věků lidského života* a do tří řad podle tří časových období; proto také byla deska údajně rozdělena třemi čarami (*Isidor ze Sevilly*). Vrhací pohárek (*pyrgus*) měl prý podobu věžičky (*pyrgos*), odtud jeho jméno, případně je dostal proto, že se jím vrhaly (*pergere*) kostky. *Věk je hrající si chlapec, sunoucí kostky (kaménky) ve hře – chlapecké království*, utrousil temnou věštbu Herakleitos z Efezu. Narážka na Věk (čas) patrně souvisí s rozšířenou představou cyklu Velké periody, jež podle Avesty a jiných mýtů trvá 12 000 let (v jedné legendě o Zarathuštrově mládí se praví: *Čas má dvanáct tisíc let*).

Kostky jsou někdy nazývány kýboi, od KÝBOS (lat. *cubus*), krychle, a proto byly uvedeny do souvislosti s maloasijskou *černou* bohyní Kybelé (u Chetitů *Kupapaš*, v nápisech asyrsko-kappadockých *Kubabat*), zpodobovanou vždy sedící na kubickém kameni s korunou v podobě věžatého města (*pýrgos*) na hlavě; oproti řecké Hestii, která mimo jiné symbolizovala vesnickou usedlost a byla zpodobována sedící (stind. VES, *dům*), reprezentovala Kybelé stavitelku městských opevněných sídel. Kromě těchto konotací nabízím navíc mýtoetymologickou souvislost (rozpracovávanou alchymií) s černým *kamenem z hvězd*, uctívaným vyznavači islámu v Mekce, kde je uchováván v krychlové stavbě, zvané Kába.

V první tabulce starobabylonské verze mýtu *O stvoření člověka a potopě světa* (11–15) se dovídáme, že bohové losovali vrháním kostek z pohárků o přidělení božských funkcí[12], což naznačuje, že v dávných dobách se žádný čin neobešel bez dotazování se Osudu a rčení *padni, jak komu padni* bývalo i posledním slovem soudů. Octavio Paz v básni *Do jasu rozvanuto* (1974) o hledání jména napsal:

Unavil se kalíšek na vrh kostek,
ars combinatoria.
Chrastítko se suchými semeny
– vydrolená písmena slov:
rozdrtili jsme jména,
rozprášili jsme jména,
zneuctili jsme jména.
Od těch dob stále hledám jméno.
(…) poslouchám hlasy, které myslím,
hlasy, jež myslí mě, když myslím na ně.
Já jsem ten stín, jejž vrhají má slova.

Paz zvýraznil v básni latinská slova: *ars combinatoria*, aby nás nasměroval k Raymondu Lullovi (1235–1316), velké osobnosti středověku, objeviteli kombinatoriky. Francouzský spisovatel Raymond Roussel (1877–1933), kterého surrealisté prohlásili za génia v ryzím stavu a za vynálezce modré magie, v sedmé kapitole románu *Locus Solus* vypráví o soutěživém vykladači budoucnosti jménem Noël[13], jenž spolu s hbitým pomocníkem kohoutkem, kterého oslovuje jménem *Mopsus*[14], uspořádá na čarovné mýtině velice zvláštní seanci; požádá dívku Faustinu, aby mu sdělila rok svého narození a upřesnila měsíc, den i hodinu. Potom astrologickým výpočtem stanoví, že v okamžiku jejího zrodu bdělo nad ní souběžně se Saturnem souhvězdí Herkula. Fantastické vylíčení toho, jak Noëlův kohout Mopsus podal Faustině křišťálovou kouli, naplněnou rudou kapalinou, a vše, co následovalo, vynechávám.
Noël potom požádal Faustinu, aby si v duchu pomyslila na nějakou šťastnou nebo neblahou událost, která poznamenala její život.
V prvním případě si Faustina zvolila jako šťastnou událost tuto: *Zažila jsem, jak věřím, z druhé strany v stejnou a upřímnou lásku?* a za smutnou příhodu: *Zažila jsem, jak se obávám, za jistých okolností nepřiznané pokárání spřízněného srdce?* Noël uchopí dvěma prsty *hrací kostku ze staré slonoviny, jež také krouživě vzlétne vzhůru a poté dopadne doprostřed stolu. Její vrchní strana nese spolu s číslicí 1, vepsanou do jednoho z jejích rohů, tuto stručnou a v červené barvě vyvedenou větu:* Zažil jsem to? *napsanou tenkým a jakoby z žilek slonoviny vytvořeným písmem. Noël Faustině řekne, že podle sdělení prozrazeného kostkou vyvolala svým tázáním v minulosti jednu příznivou okolnost.* Potom vrhá kostkou, jejíž každá ze šesti stran pokrytých žilkami písmen a v rohu očíslovaných od 1 do 6 nabízí jednu z těchto tří formulek: *zažil jsem to?, zažívám to? zažiji to?* – napsaných vždy na protilehlé straně jednou rudě a podruhé černě. *Volbu šťastné či neblahé události Noëlovi napovídal rudý nebo černý nápis na vítězné straně kostky – k časovému určení informace odkazoval použitý čas slovesa. Číslice vždy odpovídala barvě formulky.*
Klíčem k takto odkrývaným informacím byl kabalistický kodex, rozčleněný do celků o šesti stranách, pojednávajících o jednotlivých

12/ Viz třetí kniha XXXIX–XVV. kap. spisu *Gargantua a Pantagruel.*

13/ Roussel, R.: Locus Solus. Dauphin, Praha 2002. V celém románu narážíme na *mluvící jména*, která naznačují či přímo charakterizují jednající postavy:
Faustina = Šťastná, zároveň ale narážka na Fausta, Felicita, Plodná a Šťastná, Noël = Vánoce, Den narození (cosi nového).

14/ Jméno MOPSUS převzal Roussel z řecké mytologie; titareský *Mopsos*, syn Ampykův, *jenž nadmíru rozuměl ptactvu*, byl starověký věštec, který se zúčastnil výpravy Argonautů a zemřel při ní uštknut hadem do nohy. Podle Plinia se Pamfylie původně jmenovala Mopsuestia. O jiném stejnojmenném věštci tradovaly věštírny v Klaru (blízko Kolofónu), že v hádankářském zápase se utkal s ptákopravcem Kalchasem, účastníkem tažení proti Troji, který svými věštbami napomohl Řekům k vítězství. Mimo jiné na jeho doporučení zhotovili Řekové pověstného dřevěného koně. Když se po vítězném boji vraceli Achajští domů, bouře zahnala jejich loď, na níž byl i Kalchas, do Kolofóna. Tamní věštírna Kalchasovi předpověděla, že zemře, až potká věštce lepšího než je on sám. Tím

se stal Mopsos, s nímž se utkal v řešení hádanek a byl poražen. Zdá se, že jméno Mopsos mělo ve starořečtině obecný význam *věštec* a nebylo řeckého původu. (Hebrejské *mopet*, zázračné znamení?).

souhvězdích a v jisté podobě shrnujících ve více či méně temných podobenstvích lidský osud. Jako by ta slova hledala svá témata. Pokud jde o další podrobnosti fantaskního věštění odkazujeme čtenáře na knihu *Locus Solus*, která nedávno vyšla česky.
Hudebně nadaný Raymond Roussel vystudoval konzervatoř, ale později se cele věnoval literatuře. V románu *Locus Solus* využil motivu sestavování věšteb pomocí zvláštních tarotových karet, z nichž každá vydávala silné, křišťálově jasné a půvabné tóny, čímž vznikal bizarní koncert. Věštkyně Felicita jednotlivým zvukům pozorně naslouchala a z karet vyložených na stole vyřazovala ty, jejichž rytmus vykazoval netečnost; takové rychle umlčela, takže na stole zůstaly jen ty nejčinnější. Nakonec však i tyto byly odebrány *a vyklidily celý prostor pro Boží dům, tarotovou kartu, jejíž allegro vivace svým veselým zápalem předstihlo všechny ostatní.* (…) Potom se Felicita naklonila ke stolu *a těsně nad Božím domem zapěla něžně melancholický motiv*. Karta přerušila své allegro (…) a *zahrála bezchybně, co nejzvučněji a zároveň ve vrchní i spodní poloze dvouoktávového intervalu předzpívanou melodii.*
V knize potom následuje notový záznam oné líbezné písně. Rousselova imaginace popisuje, jak s prvními notami se zjevilo *osm světelných, smaragdově zelených kruhů, menších než prstýnky a vznášejících se horizontálně nad kartou, která s nimi nebyla v žádném zjevném spojení*. Tato jemná *halo*, vypínající se tři milimetry nad barevným povrchem, vyznačovala střed osmi podobných imaginárních čtverců, jež ve dvojicích symetricky rozčleňovaly plochu karty. Rousselova všežravá fantazie pokračuje v líčení tarotového experimentu až po sestrojení miniaturního stroje na komponování atd.
Raymond Roussel je hráčské doupě slov, jeskyně představ naditých do slov, stvořitel vůní tónů; sdělitel i zbavitel škvíry imaginace. Předvádí nám názorně, že pod jednosměrným proudem řeči se tají protiproudy a víry, shora neviditelné. Zdá se, že si při psaní knihy vzpomněl na Wolfganga Amadea Mozarta, jenž při komponování hudby používal vrhcábů (st.něm. *wurf-zabel*, z werfen, *vrhat*, a zabel, *deska*) a vytvořil si vlastní kompoziční metodu založenou na nahodilém pádu hracích kostek; touto metodou pak zkomponoval několik známých hudebních leitmotivů, ba dokonce i celých skladeb.
Symbolistní básník Stéphane Mallarmé se nemýlí, když tvrdí: *Každá myšlenka vysílá jeden Vrh Kostek*. Šest ploch kostky, 24 hran, geometricky spojených ve středu tělesa, sedmý den stvoření, den odpočinku: *číslo, které vyšlo z hvězd*, sedm hvězd Velkého vozu!
Vrh kostek, při němž obzor každé vržené myšlenky splývá se záhrobím a zároveň se houpe pod severkou poezie na visuté hrazdě budoucnosti, je pokaždé vrhem nových souhvězdí a pokaždé ozdobuje nebe jinou konfigurací hvězd. Okamžitý kontakt podvědomí s nadvědomím v *mezivědomé prázdnotě* vyvolává překvapení s jistotou, že Slovo přichází. *Neboť vrh kostek nevyloučí náhodu!*

Hra jako tvůrčí princip bohů

Eponyma, metafory, analogie, paraboly a slovní hříčky jsou svědectvím o časném vzniku hry s jazykem a jeho možnostmi: *Postupy vedoucí k mnohoznačnosti náleží k samým kořenům poezie,* tvrdí – a jistě právem – W. Empson v *Sewen Typos of Ambiguity* (1955). Hře s rozličnými formami téhož slova nebo se slovy odvozenými

ze stejného základu, dali egyptologové název paronomazie, z řeckého *par(a),* vedle a *onomadzó* jmenuji; tyto sémantické konfrontace homofonních (či homonymních) slov bez zřetele k etymologickému spojení, vytvořily v krátkém čase páteř mocné, tvořivé mýtoetymologie. Lidé, svou přirozeností hraví, našli v lidské řeči příležitost a možnost nejen tvořivě si hrát – ale též hrou magicky tvořit.

Původ, důvod a smysl slovních hříček nás nutí položit si otázku: co je hra? Vyslovíme-li české hráti, napadne nás: v jakém kontextu je chci použít, hráti si s něčím, hráti na něco, hráti o něco, hráti o něčem, hráti si na něco, hráti hru. V němčině SPIELEN, *hráti*, je dáváno do souvislosti s tancem, ačkoliv ještě ve středověku se tohoto slova užívalo ve smyslu potýkat se, zápasit. Hebrejského ŠIR se užívá v souvislosti se zpěvem a hrou na hudební nástroje, kdežto slova ZAMAR tehdy, hovoří-li se o modlitbě a chvalořečení. Francouzské JEU, *hra*, je stejně jako slovo IOCUS spojováno s žertováním, vtipkováním a zábavou. Anglický název karetní hry Jolly Joker, je složený z francouzského JOLI, *hezký* a anglického JOKER, *šprýmař*, tedy: pěkný šprýmař! Latinské LUDO, *hraji (si), bavím se, žertuji*, má však daleko starší významy: zápasit, bojovat, hrát v cirku o život (*ludi gladiatorii*), třeba i pomocí léčky, která je zahráváním si s lidskými osudy.

České HRA, utvořené z praslovanského JIGRA, bývá spojováno se staroindickým KRÍDATI, *hráti si, flirtovati*. Aniž bych první (*Machkův*) výklad zavrhl, spojuji slovo HRA raději se staroindickým JAGARTI, JÁGRATI, JAGARATI, *být pozorný, střežit, varovat, chránit, vartovat*, protože hra je prapůvodně varováním, vartováním, hrozbou i obratností v boji. Zvíře i člověk své místo obhlíží, varuje, zda není nablízku nebezpečí; zvíře, které se obává útočníka, hraje obranu: nadýmá se, pokud má srst, zježí ji, zvětšuje svůj objem, snaží se vzbudit svou velikostí hrůzu, varovně vrčí a když přejde do útoku, zvuk se změní v hrdelní *grrrr!* Bylo by třeba sepsat dějiny válečných pokřiků, abychom lépe pochopili dosah husitského *hrrrrrr* na ně! které se měnilo v hromové *hrrrrr! brrrrrrr!* Bylo by třeba otevřenou myslí vnímat rytmizovaný pokřik: *urrrááá!* abychom došli až k dnešnímu oslabenému významu, přikládanému slovu hra. Není vyloučeno, že jméno babylonského boha *války a moru* «Erra» je etymologicky spřízněno s německým GERRA, VERRA, GUERRA, *souboj, válka, půtka* (viz starobabylonské *gerum* [II.], bojovat, *gárum*, nepřítel). Zdvojené ‚R' je tu namístě: *symbolizuje* důraz, *dravý a rvavý* pohyb, úder. Na druhé straně se v souvislosti s oním *G + R – *V + R objevují logicky přidružené významy: *strach, hrůza, děs, zlost* ve slovech GRUEL, GRIMM, GRUOZA, HRŮZA (island. HRAEdSLA). Tytéž fonémy se neomezují jen na nostratické oblasti jazyků, o čemž svědčí malajské GERA, *děsit, lekat* a BERANTAS, *válčit, bojovat, ničit, pustošit* (latinské BELLUM, *válka*).

Boj a válka, ona hrčící a vrčící slova jsou reziduem prapůvodní přirozené řeči bytosti, z níž se vyvinul člověk. Zápasník v cirku předvádí svaly, bije se do hrudi, zaujímá bojovné postoje, výhrůžně se šklebí, cení zuby a často při zápasech, jak to v *Zákonech* dosvědčuje Platón, proti pravidlům dokonce i kousal. Herní charakter zápasu či utkání však nedosvědčují pouze dochovaná slovní spojení jako středověké *hráti mečem*, *pohrajme si chvíli spolu* (*pojďme se potýkat*), ale i vzhled, podoba a pravidla některých her jako jsou *Triomfaly*, karetní

hra, která se hrála k poctě vítěze Osirida, nebo šachy, nejnázorněji předvádějící spojitost: hra–(sou)boj–válka. Vojevůdci, kteří před vynalezením computerů zakreslovali pohyby svých i nepřátelských vojsk do štábních map, jsou de facto hráči, hrající o vítězství. Stolní *bitevní pole*, na němž se zobrazují strategická přeskupování vojsk na deskové mapě tak, že pověření velitelé jako krupiéři při ruletě hrabičkami přemisťují po stolní desce žetony-divize-pluky-setniny a v případě utrpěných porážek *mrtvé žetony* smetávají pod stůl do koše, hrají o životy vojáků, ale především o moc a slávu. Prohra i výhra jsou v generálním štábu hodnoceny odtažitě jako chybné či dobré, nebo dokonce geniální tahy šachové hry. Mellin de Saint-Gelais vytiskl báseň, v níž se boj o Italii mezi Františkem I., papežem Klimentem VII. a Karlem V. líčí jako partie svého času oblíbené karetní hry *jeu de prime*. Ale je třeba sestoupit ještě hlouběji. Zevní obřadná válka, která měla smluvená pravidla, zakrývá hlubší obraz: souboj čtyř živlů, kosmické drama v cyklické konstelaci nebes. Podle všeho byl tedy prapůvodním smyslem hry zápas (řecky AGON).[15] Sumerští kněží (*kugarru*) zpívali píseň: *Má hra je boj*, na což kněží Ištary, *assinu,* tedy kněží homosexuální lásky, odpovídali žalostným zvoláním: *Její hrou je boj, pokosení hrdinů*, (B. Menzel: *Assyrische Templ. Untersuchungen zu Kult, Administration und Personal.*) Také v Řecku za nejzdatnější oddíly byly považovány ty, které byly složené z homosexuálů. Byl to zápas na život a na smrt (*agonie*); vzpomeňme na míčové hry Mayů! Hra obývala temno jeskyní, chrány i antické svatyně, labyrinty i zářící sály Olympu.
Postřehujeme ji v jemném pletivu iniciačních obřadů i v osudovém kmitnutí padajících losů, určujících příští člověka i světů; rozeznáme ji v padajících zlatých kostkách, které vrhají nesmrtelní bozi.[16]
Řecké sportovní hry, které připravovaly mladé chlapce na válku, byly o olympiádách doplněny múzickými soutěžemi. Platón nazval hru sestrou vážnosti a v *Zákonech* poukázal na její veliký význam při výchově mládeže (slovo *paidia*, hra, vykazuje etymologickou blízkost s *paideia*, výchova). Zdá se, že Komenský dospěl k témuž náhledu, když pracoval na rukopisu a názorných tabulích *Schola ludus* (Školu hrou). Hra je zrcadlem světa. Divadlo, v němž se původně hrály jen tragedie, je obrazem světa. Hra je věštba i sudba: její výsledek je závazný. Jistá fáze při realizaci alchymického Velkého Díla, označovaná termínem dětská hra, bývá zobrazována dětmi, hrajícími si na válku; na kabalistický význam tohoto obrazu poukazují koně, na nichž sedí děti s dřevěnými meči v rukách (CAVALLO, CABALLA, *kůň, klisna*).
Indický filosof, autor Aštávakragíty[17], napsal: *Proměnlivá hra vznikání a zanikání, vyplývá z povahy dění – kdo takto usuzuje, dochází, neměnný a prost trápení, v blaženosti klidu*; hle! návod k poznání, že jediným poutem a překážkou k osvobození je pouze to, že dosud pokládáš toho, kdo zří, za něco, čím není. Hrající má dojem, že stojí nad hrou, ale mimo hru neexistuje nic.
Vypravuje se, že za vlády Husrava Anóšakruvána byla poslána od velkého panovníka Dévsaráma, indického krále, šachová hra, *aby se vyzkoušely rozum a moudrost Íránců*. Tak se začíná *Výklad šachové hry a vynalezení Névardašéru*. V něm se vysvětluje, že Dévsáram *složil šachovou hru na způsob války a ustanovil dva panovníky. Určil krále ke středu, věže nalevo a napravo, vezíra jako náčelníka bojovnické třídy, slona*

15/ AGÓN je od AGO, *cvičím* (A*GERE, jednám*). V zápalu hry si člověk nepovšimne, co se kolem něho děje; jindy při zápasení se hněvem rozpálí doběla.

16/ Proti mýtické představě *vrhání kostek bohy* se ozval Albert Einstein, který popuzeně prohlásil: *Bůh nehraje v kostky s vesmírem!* (In: Ronald W. Clark: *Einstein, The Life and Times*, Cleveland 1971.) Jeho ústy se věda distancovala od názoru, že vesmíru vládne princip nahodilosti. Platón připouští nahodilost pouze ve věcech lidských: *Všechny lidské věci řídí bůh a spolu s bohem náhoda a příležitost, kairos.* (*Zákony* IV, 709 B).

17/ Aštávakragíta byla sepsána kolem r. +700 neznámým filosofem a připsána mýtickému mudrci indického dávnověku Aštávakrovi.

18/ Ve druhém dílu Rabelaisova románu popisuje Pantagruel, jak dvaatřicet (tolik, kolik má člověk zubů) účastníků plesu bojovalo mezi sebou na způsob turnaje na šachovnicovém koberci, jehož barvy byly střídavě bílé a žluté, a jedni hráči byli zlatí a druzí stříbrní; každá skupina měla vedle sebe své hudebníky, oděné do oděvů z oranžového a bílého damašku. Tato šachová hra, sestavená z lidských *figur*, se končila ve chvíli, kdy některý z králů, byv oblehnut a nemoha se

jako náčelníka tělesné stráže, koně jako velitele jízdy, pěšáky jako bývají všichni ti pěšci v první linii. Princip vylepšené šachové hry byl v tom, že vítěz vyhraje beze zbraní rozumem. Indické šachy dostaly název *čaturanga*, tj. ČATUR, *čtyři*, ANGA, *oddíl*, část, tedy: *mající čtyři údy, části*, což je vlastně epiteton pro vojsko, které se skládalo z jízdy, pěchoty, slonů a vozů (*čatrung*, postavení vojska). Král byl zprvu normální figurkou, neměl osudové postavení, to měla královna; teprve mnohem později se hra končila matem krále. V indické společnosti hrála čtyřka významnou roli: původně existovaly čtyři kasty, čtyři roční období, čtyři živly, čtyři lidské *povahy*, atd. Člověk má čtyři základní typy zubů, řezáky, špičáky, malé stoličky, velké stoličky! lidé tedy uvažovali prehominně, bojovali zuby-nehty[18]. *Edukace* je potomkem slov, jejichž prvotní význam znamenal *drásám*, *hryžu*, teprve později dostala význam *koušu*, *líbám*; edukace je vyváděním z tmy do světla, osvícením rozumu lidským intelektem.[19]
Vojevůdci, kteří v průběhu bitev zakreslovali pohyby svých i nepřátelských vojsk do štábních map, hráli o vítězství. Stolní *bitevní pole*, na němž se zobrazovaly strategická přeskupování vojsk tak, že pověření velitelé jako krupiéři při ruletě přemisťovali hrabičkami po stolní desce žetony – divize, pluky, setniny – a v případě utrpěných porážek smetávali *mrtvé žetony* pod stůl do koše, provozovali hru o životy vojáků. Dnes se takové hry hrají na obrazovkách computerů. Prohra i výhra jsou v generálním štábu hodnoceny odtažitě jako chybné, dobré, nebo dokonce geniální tahy šachové hry.
Mnozí přírodovědci vyslovili názor, že zvířecí mláďata se připravují hrou k boji o zachování života, kdežto někteří hru považují za přípravu k budoucímu sexuálnímu životu. V tom nevidím rozdíl. Kurtoázní svět spojil s hrou rytířská utkání a lásku. Básník Ludovico Ariosto (1474–1533) veršuje: *O dámách, rytířích, o utkání a láskách, / o činech odvážných a dvorných zpívám…* Truvéři povýšili dvorskou lásku na boj proti pokusům dokončit tuto lásku fyzickým aktem; chtěli, podníceni milostným zápalem, excitovat lásku do oblasti ne nepodobné osvícení.
Později někteří spisovatelé začali užívat ustálených pravidel her jako jsou Halma, Člověče, nezlob se, šachy, hry v kostky, kuželky a různé karetní hry jako strukturních schémat pro vyprávění dobrodružných, komických či tragických příběhů, často v kombinaci s tajemstvím, čímž kultivovali stylistické postupy psané literatury. Ze známých středověkých a raně renezančních autorů jsou to: Fra Francesco Columna, autor enigmatického díla *Hypnerotomachia Polyphili* (Polyfilova bitva snů), François Rabelais, z moderních James Joyce, jenž na půdorysu starověkého příběhu sepsal svého *Odyssea*, Lewis Carroll, autor kouzelných dětských knížek *Alenka v říši divů a za zrcadlem*, nebo Alain Robbe-Grillet, jehož román *Gumy* se svého času stal senzací a ovlivnil krátkou, ale důležitou etapu v dějinách světové literatury.
Říci o hře něco, co by v třicátých letech minulého století neřekl Johan Huizinga ve své monografické knize *Homo ludens*[20], bude velmi těžké, nicméně existuje několik etymologických zvláštností, které pominul. Lze říci, že hra je čas, který trávíme zcela *svobodně*, zaujati a osvobozeni hrou od všech starostí. Jako by ono LÚDUS, *hra, zábava* – nechť mi etymologové tu hříčku odpustí – punkevně pramenilo z hluboko skrytého *ljud, liute, Leute, eleuterus*, lidé, ve smyslu svobodníci, svobodní lidé (stsl. LJUDINb sing.) .[21]

nikam pohnout, prohrál. Nikdy však nebyl protivnou stranou zajat, nýbrž *pozdraven poklekem na levé koleno a slovy «Dobrý den!» To byl konec turnaje* (Kap. XXIV. a XXV.).

19/ Staroindické nazalizované DA.MŚ <I >: DÁŚATI, *kousati* (řecké DÁKNO, *koušu, hlodám*, lat. DENS, *zub*, české DÁSEŇ) se přechýlením významu se změnilo v DÁK.SA, I. *zdatný*, II. *zdatnost, rozumnost, vůle, řečnost*. Z nich se vyvinulo řecké DOKEO, *domnívám se, mínim, myslím*, DOXA, *slovo, mínění, pověst, sláva*, latinské DICO, *pravím, říkám*, DOCEO, *učím*, DUX, *vůdce*, německé nazalizované DENKEN, *myslit* (též DING, *věc*, protože mluvit o věcech předpokládá o nich usuzovat a soudit). Starší latinské DINGUA (pozdější LINGUA) *jazyk, řeč*, patří ke slovům jako DIKAZO, *soudím, rozsuzuji* a odvozuje se od staroindického DIŚ <VI; III > DIŚATI; DIDESTI, *přikázat, podat návod, vytvořit, stvořit*.

20/ Johan Huizinga: *Homo ludens*, Mladá fronta, Praha 1971.

21/ Dívám se s jistým podezřením na gótská slova LAIKAN – LAILAIK, *skákat, poskakovat, vyskakovat*, upomínající na staroindické LILÁ, *hra, žert, krása*, LILÁY, denom.

LILÁYATI, *hráti, baviti se, těšiti se* a LAIKAS, *tanec*, z něhož vzniklo LEICH, *taneční píseň;* odvozují se z kořene, který ve skandinávských jazycích se objevuje s významem *hra*, archaicky *půtka, potyčka*, (starofrízské FYUCHTLEEK). K nim všem patří německé LAICH (stř. h. n.), *milostná hra*, a stejnovýznamné švédské LEK a dánské LEG. K nim všem snad patří i starobabylonské MELULTUM, *hra.* Je otázkou, zda k nim nepatří i všeslovanské LÁSKAJ´O, *laskati*, a české LÁSKA, s prapůvodním významem *mazlit se, hladit*, později *lichotit.* Připustíme-li střídnici L/R, zaujmou nás staroindická slovoa: 1RAN (I, II): RÁNATI, RÁNYATI, *těšit se, osvěž(ova)it se*, a 2RAN (I) RANATI, *znít, zvučet, cinkat, zvonit* (stejnovýznamné avest. RAÑH), odkazující k potěšení ze zvuků a třeba i z dobrého jídla.

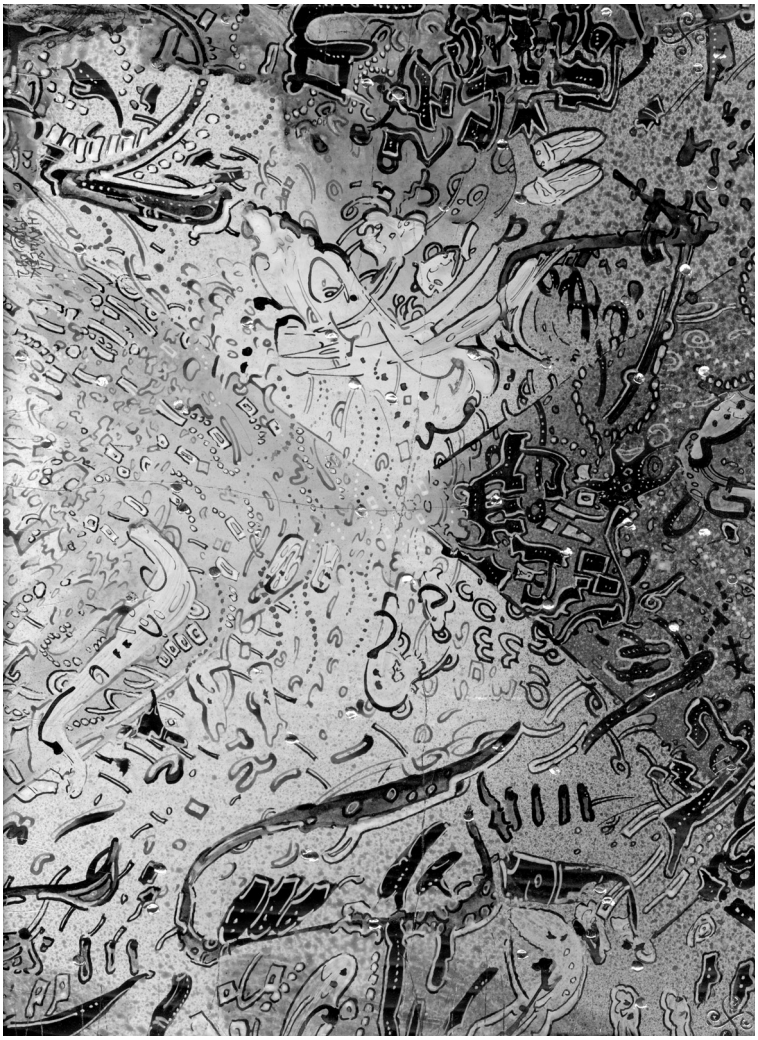
22/ Vysoká hra. Torst, Praha, 1993.

Hra není smyslem světa, ale smysl světa je hrou, prorokoval Ladislav Klíma. A měl pravdu. Když se Paramahansy Jógánandy žák zeptal, proč musí hra života pokračovat, dostalo se mu odpovědi: *Je to Božská Lilá, Jeho hra, nebo zábava. Bůh má právo vyjadřovat se v četných formách, když si to přeje. Pokud jde o člověka, jde především o to, aby tento klam prohlédl. Kdyby se Bůh nezahalil do závoje Máji, neexistovalo by žádné kosmické tvůrčí drama. My si s ním máme hrát na schovávanou a hledat Ho, až Ho najdeme a získáme nejvyšší výhru.* V tomto smyslu je hra zrcadlem světa a divadlo, v němž se původně hrály jen tragédie, obrazem světa. Hra je věštba i sudba. Jistá fáze při realizaci alchymického Velkého Díla, označovaná termínem dětská hra, bývá zobrazována dětmi, sedícími na koních a hrajícími si na válku. A tak pod jednosměrným proudem řeči se tají protiproudy a víry, shora neviditelné. Spisovatel a fyzik Georg Christoph Lichtenberg si svého času poznamenal sen: *U hry v kostky seděla vysoká hubená žena a pletla. Ptal jsem se jí, dá-li se tu něco vyhrát; řekla:* Nic. *A když jsem se ptal, dá-li se tu něco prohrát, řekla:* Ne. *To jsem považoval za důležitou hru.*
Člověk, který se stává bohem, hraje o všechno; přesně to měl na mysli Ladislav Klíma, když předvídavě vyřkl jednu ze svých dobře padnoucích gnóm: *Ludibrionismus je filosofií budoucnosti*. Čtyři přátelé-básníci, Roger Gilbert-Lecomte, Roger Vailland, René Daumal a Robert Meyrat, zakládající členové skupiny s příznačným názvem *Vysoká Hra*, jejímž členem byl český malíř Josef Šíma, v manifestu, který jménem celé skupiny napsal Gilbert-Lecomte, vyhlašovali: *Vysoká hra je nenapravitelná; hraje se jen jednou. Hraje se na* kdo ztrácí, vyhrává. Text manifestu je natolik zajímavý, že následující řádky stojí za ocitování: *Protože jde o to, ztratit sama sebe. Chceme vyhrát. Vysoká hra je tedy hazardem, hrou náhody, tedy obratnosti, nebo lépe* milosti*: milosti boží z milosti gesta. Je mrtvo tajemství zmizelé v Atlantidě? Hlas ještě jednou promluví mým hlasem, aby znovu řekl co už bylo řečeno na úsvitu civilizací, jež jsou matkami těch, které se mátoží pod dnešními slunci, co už bylo řečeno, pokud paměť sahá, hlasem Lao-C´ovým (…). Z nepamětných dálek minulosti vystupují vzpomínky, které věští přítomnou hodinu nových časů.* Hlas básníka se mění ve vizionářský hlas proroka, který náhle ví, že básnická inspirace, *přesněji tvůrčí inspirace, je západní formou vidoucnosti* a že *vidoucnost je experimentální metafyzika*. Gilbert-Lecomtův text *Strašný objev … jediný*, napsaný na podzim roku 1930, končí neúprosnou vizí: *Až náš dnešní svět vzplane jako pochodeň za výbuchu smíchu obrovské rakety* světového zničení, *pak znovu vyvstane tajemství zmizelé v Atlantidě.*[22]

TVŮRCI SLOVNÍCH HŘÍČEK

D. Ž. Bor

D. Ž. Bor
(Vladislav Zadrobílek)
narozen 14. 11. 1932,
Stodůlky u Prahy.
Nakladatel a spisovatel,
Nakladatelství Trigon,
Umělecká 2, Praha 7,
170 00.
Kdysi verše, povídky, dnes
mýtoetymologické eseje.
nakladatel@trigon-knihy.cz
http://www.trigon-knihy.cz



Jiří Havlíček, kombinovaná technika

Venkoncem tedy právě symboly
jsou živoucí přítomností.
Neškolení pozorovatelé nemají
mnoho příležitostí podchytit
pravou podstatu světa,
který se do nich přichází zabydlet.
Takto jsou vnitřní prostory (vesmíry)
nahrazeny jevovým implantátem
a stavba se proměňuje.
Imaginární zmírá a nastupuje magické.
Obsah je nahrazen formou.
De-formace.

Zloději Ducha

Děje se tu Zlo? No jestli!
Nic nemá být v nás zakrytého, co bychom plně Bohu neodkryli a Jemu plně neodevzdali, říká mistr Eckhart. Latinské *privatio* znamená *krást, uloupit*. Jsme svědky toho, jak se dnes zdůrazňují privilegia – rozumějme: *soukromé právo* – a následkem toho se to, co má býti v komuně – tudíž
v obci a tedy předmětem všeobecného *obcování*, to jest sdílení se všemi – ocitne prazvláštním děním v rukách jedinců.
A Zloději přišli na tebe, aby tě obrali o všechno. Bohu díky, aby to udělali rychle a důkladně!

Jedinec nad obec?

Staví se tu proto otázka, zda-li máme vůbec co vlastnit? K tomu náš milovaný mistr praví: *V čemkoli se nalézáme, ať už ve schopnosti či neschopnosti, v lásce nebo utrpení, o čem zjišťujeme, že jsme tomu stále nakloněni, toho se máme vzdát*. Co s tím?
Mluvíme o *předmětech* a *předmětnosti*. Jakmile se toužebná představa vtiskne do tohoto světa a oděje se hmatatelností, může se stát *předmětem* uctívání a zbožňování. I pravil jsem: *Jednoho dne se to Boží proměnilo ve zboží.*
A přicházíme ku počítání. Tu jest kořen. O ten základ opírá se hamižná náklonnost Harpagonova.
Obec je nepočitatelná, kdežto jedinci jsou odpočitatelní.
Sledujme nebesky děj, jehož jsme svědky při rozjímání o *zlomku,* kde nahoře stojí *čitatel,* inferiorně dole pak *jmenovatel.* Čitatel je to, co se počítá, co se vyděluje z množiny, z pojmenovaného celku. *Nebe* jest jmenovatel, *země* pak čitatel. Ve stvoření země počato jest množství.
A její pán zván jest Pánem množství, totiž Pán much – Baal-zebub.
Je jich jako much.
Zvrácením ocitlo se nebe dole, země pak nahoře. Nebe je znásilňováno zemí, vniká do něj – jako muž do ženy – rohem svým. A stvoření člověka podle obrazu Božího nese se v duchu požehnání Arcimistrova: *Ploďtež se a rozmnožujte se, a naplňte zemi.*
V čemž jest duše živá, dal jsem ku pokrmu.
Jenže nebyla slova Jeho jako zlomek? Nevydělil On ze své zahrady

1/ Mistr Eckhart:
Kázání 12.

Strom, z něhož bylo zapovězeno jísti? Nevypočítal je: *Z každého stromu rajského svobodně jísti budeš,* a nepojmenoval jej: *Ale ze stromu vědění dobrého a zlého nikoli nejez*?

Ovoce stromů rajských jíme

Přivedl je *k Adamovi, aby pohleděl* na ně, *jaké by jméno kterému dáti měl; jak by koli nazval Adam kterou duši živou, tak aby jmenována byla.* Veškerý okrsek nebeský byl Adamem pojmenován, všechno oplývalo v něm duší živou, jen pro ovoce stromu, kterýž je uprostřed ráje, slova neměl; jako by v něm nepřebývala duše živá. Přesto po jezení onoho ovoce *dal* Adam své ženě *jméno* Eva (Živa), že měl moc pojmenovávati, proto že ona byla mátě všech živých.
Aj, člověk učiněn jest jako jeden z nás, *věda dobré i zlé; pročež nyní, aby nevztáhl ruky své, a nevzal také z stromu života, a jedl by, i byl by živ na věky,* vyžeňme jej. Hospodin Bůh počítá: *Jeden z nás.* A mluví v plurálu. A vzpomene si někdo, že by mluvil Adamovi o stromu života? Ten mu nevypočítával, když mu udílel varování, buď že se nacházel mezi ostatními stromy rajskými, nebo že jej učinil pro sebe (Elohim) *privatio*. Ostatně, v tom duchu se nese řeč k Adamovi před vypuštěním z zahrady Eden:
Vyžeňme jej, aby nebyl úplně jako my, *živ na věky, když už má vědění dobrého a zlého, a tak jest učiněn jako jeden z nás.*

Imperium Imparium

A od té chvíle království Boží zvěstuje se, a každý se do něho násilně tiskne (Lk16, 16).
Království, říše boží. Kdo však v něj se tisknouti smí?
Impar značí *lichý, nestejný*. Pro sudé, stejné, není v království Božím místa. Každý obraz smí tam být toliko v *jednom* zastoupení.
Smrt idolům! Nevezte se na vlně módy: ladná křivka její jest aktuální množinou oddaných stoupenců.
A jak se praví v *Sefer jecira*: *A svaté jméno Jeho stvořeno a utajeno v třech číselných soustavách,*
v čísle, počtáři a počítaném. Počtář a počítané je analogický vztah. Analogie značí *obdobu, stejnost, pravidelnost*. A my jsme slyšeli: *Nevstoupí sudý*.
Pravidlo rodí smrt. *Nebudete ho jísti, aniž se ho dotknete, abyste nezemřeli.*
Náš mistr jednou[1] řekl: *Ten se neraduje po všechen čas, který se raduje v čase. Ten se těší po všechen čas, kdo se raduje nad časem a mimo čas. Jedno písmo říká: Tři věci brání člověku, že Boha nemůže poznat žádným způsobem. První je čas, druhá je tělesnost, třetí mnohost. Pokud tyto tři věci ve mně jsou, dotud není Bůh ve mně, aniž ve mně nijak nepůsobí.*
Sv. Augustin říká: *Pochází ze žádostivosti duše, že chce mnohé uchopit a vlastnit, a tak sahá po čase a po tělesnosti a po mnohosti a ztrácí přitom to, co vlastní, neboť dokud je v tobě víc a víc, nemůže Bůh v tobě bydlet ani působit.*
Tyto věci musí stále ven, má-li Bůh vejít, ledaže bys je měl vyšším a lepším způsobem, takže se už mnohost v tobě stala jedním. Čím více pak je v tobě

mnohosti, o tolik více jednoty je v tobě, neboť to jedno se proměnilo v to druhé.
Řekl jsem kdysi: Jednota sjednocuje všechnu mnohost, ale mnohost nesjednocuje jednotu. Když jsme pozvednuti nade všecky věci a všechno, co je v nás, nic nás netísní. Co je pode mnou, to mne netísní. Když se naplnil čas, tu byla zrozena milost*; kdy je plnost času? – Když už žádného času není. Když jsme v čase vsadili své srdce do věčnosti a všechny časné věci jsou v nás mrtvy, tehdy jest* plnost času. *Když jsme vykročili nad čas a časné věci, jsme svobodní a povždy veselí, a pak je plnost času; potom se v tobě narodí Syn Boží.*
A tak jsme se v pravdě přiblížili tajemství Ducha svatého, totiž Jeho rození, a nad toto Dílo jiného díla není. *Nic není tak zakryto, aby to nebylo zároveň již odkryto. Všechna stvoření jsou čisté nic.*

Nemít s ničím nic společného

Všechno, co je nic, má být odloženo a být tak zakryto, že už nebude ani myšleno. O nic nemáme nic vědět a s tím nic nemáme mít nic společného.
Ukažme Bohu své *privatio* a i On nám zjeví plnost svého Bytí. Když se k nám Bůh tiskne a my jsme v úzkých, naříkáme a voláme: *Povol!*
I ta nejtěsnější brána je však ku následování. *Praví panicové následují Beránka onou těsností a všude, kam vždycky jde.*

Hold neužitečnosti

Umělec by měl dělat tak neužitečné věci jako například: zkoumat témata spojená s poškozenými archaickými stroji a jejich údržbou, trylky vyhynuvších ptáků, ztracené zvuky, přebrepty, nabručeného medvěda, peníze v prášku, staré telegrafní přístroje, vojenské marše a houkačky nákladáků. Jedním slovem: neměl by konat nic užitečného.
Teorie potlačených vzpomínek je nyní už zdiskreditovaným pop-psychologickým konceptem: amnézie se stává důkazem traumatu. Strategie estetické produkce v sobě ukrývá teorii a vynikající model, jak vytvořit *něco* z *ničeho*. Tato teorie pak funguje jako perversní alternativa (nebo jako léčba) nostalgie. Odkud ovšem tato nostalgie povstává? Jak nás poučí etymologický slovník, jde o složeninu řeckých slov *nostos návrat domů* a *algos bolest, hoře, smutek*. Odtud pak přenesený smysl *melancholická touha po minulosti*, přičemž *minulost* je zde synonymem pro *domov*. A jakýže to domov máme na mysli? Čtěte dále.
Vzdělávací komplex je v zásadě architektonickým modelem: oblasti, na něž si nedokážeme vzpomenout, zůstávají zapečetěnými prázdnými prostorami. Jaké výsledky taková stavba poskytuje? Jsou právě tak důvěryhodné, jako i nemožné: symbolický prostor se dožaduje toho, aby jeho statutem byla aktuálnost. To, co se jeví, pak v teorii mantiky (výkladu) není *a priorní*, nýbrž až *a posteriorní* záležitost. Přesto se však většina lidí zabývá jevovostí a uctívá ji, aniž by přešla k hlubšímu zkoumání jevů a dobrala se *a priorních* kořenů. Venkoncem tedy právě symboly jsou živoucí přítomností. Neškolení pozorovatelé nemají mnoho příležitostí podchytit pravou podstatu

světa, který se do nich přichází zabydlet. Takto jsou vnitřní prostory (vesmíry) nahrazeny jevovým implantátem a stavba se proměňuje. Imaginární zmírá a nastupuje magické. Obsah je nahrazen formou. *De-formace.* Kolos má zlatou hlavu, železné tělo a ovšem hliněné nohy. Jednota ustoupila rozlišování. Vzpomínky selhaly – a Velký Architekt začíná odznovu.

Návrat na Krypton

Ooo coo coo. Golden cities. Golden towns.
Golden cities. Golden towns.
And long cars in long lines and great big signs
and they all say: Hallelujah. Yodellayheehoo.
Every man for himself. Ooo coo coo.
Golden cities. Golden towns. Thanks for the ride.

Big Science. Hallelujah. Yodellayheehoo.[2]

Krypton je oním domovem, kam se už nikdy nevrátíme.[3] Neuvidíme ani ztracený ráj potopené Atlantidy a zůstanou jenom matné vzpomínky na zlaté létající stroje neslyšně plující vzduchem nad babylónskými věžemi a kamennými paláci postavenými podle neslýchaných architektonických návrhů. Jednoho dne se probudí archaický atavismus, který nakazí všechny přesycené kacíře a ti vespolek obětují zlatou výspu v jediném apokalyptickém dni za hrůz, jejichž vizi ani pojmout neumíme, v záblesku zničení. Kdo mu unikne, bude přivádět zpět k mysli ony úžasné divy, jejichž podstatu mnohdy sám nechápal, a vyprávět o nich jako o pohádkách ztichlému davu ponurých barbarů kleslých do prachu nového Stvoření. Pomněte pohádkový inventář oživující roztodivné příběhy *Tisíce a jedné noci*. A gargantuovské rozpínání džinovo budiž chápáno jako významné varování.[4] Pozbudeme schopnosti užívat divů pokročilé civilizace, pokud zapomeneme cirkulovat Ducha. K tomu, abychom se udržovali stále v pohybu, nám dopomáhej Bůh. Amen.

2/ © Laurie Anderson: Big Science (CD). Viz http://www.laurieanderson.com/.

3/ Mike Kelley: Architectural Non-Memory Replaced with Psychic Reality. Minor Histories: Statements, Conversations, Proposals, Writing Art. ed. John C. Welchman MIT Press, Cambridge, Mass., 2004, p. 322. Kryptós znamená skrytý. Viz rovněž http://en.wikipedia.org/wiki/Krypton_%28planet%29.

4/ Srv. Duch v láhvi in Bratři Grimmové: Německé pohádky. SNKLU, Praha 1961.

DNES JEŠTĚ ZAPADÁ SLUNCE NAD ATLANTIDOU

Martin M. Mrskoš

Ing. Martin M. Mrskoš
narozen 25. 6. 1960, Brno.
Soukromá studia u filosofa, malíře a pedagoga Milana Zimmermanna (východní filosofie, I. Kant, E. Lévi, Paracelsus, alchymie, magie, C. G. Jung, A. Crowley, R. Steiner, S. Prokofjev, ad.).
Vydavatel Revue HORUS a 14 knižních titulů v nakladatelství Horus
video-art *Ra: Pouť slunečního boha – Vize starověkého Egypta* (režie: Lesley Keenová, produkce Channel 4).
Založil v Brně s nakladatelem ing. Tomášem Janečkem Esoterické knihkupectví ALEMBIQ, rozšířené 1999 o jeho elektronickou podobu.
Externě přednáší *Kreativní myšlení* na Fakultě výtvarných umění VUT v Brně a *Symboliku* na katedře Scénografie JAMU v Brně.
Člen redakční rady brněnského kulturního časopisu *TAMTO*
- portál OKULTURA.CZ pro zpytování magických aspektů moderních dějin a soudobého umění, v jehož rámci vykonává editační a redaktorskou činnost
- label HORUS CyclicDaemon, na němž vydal doposud 9 CD různých evropských i zámořských umělců.
Žije a pracuje v Brně
hrs@horus.cz
www.horus.cz
www.okultura.cz
www.alembiq.cz



Marcela Zemanová, lept

ŽENSKOST V UMĚNÍ A SPIRITUALITA

Marcela Zemanová

Kdo pohlíží na ony poklidné líce
maleb gotických madon
a nabírá doušky vyrovnanou sílu ženské tváře,
odhaluje smysl symbiózy
obrazu a ženství – vzdává hold vlivné magii.

Když se blíží onen posvátný čas, jsem uvnitř – vně, slibuji si návrat.
Však u dna se těžce odhaduje odrazu zlom.
Pohlédnu nad sebe (snad někým volána), skládám víčko po víčku,
i tak cítím sálání té podivné energie uvnitř – vně mne.

Je *spirituální* nasyceností? Kde jsou hranice sytícího procesu kulturních jevů, kdy dochází k přehlcení možného kulturního objemu? Pokud spiritualita zasytí své meze, přechází snad ve vyšší individuální poznání? Je tu smysl putování v duchovním zaplňování svého já, to si je takto vědomé způsobilosti k odhalování vnitřních řešení přirozených rovnic těla i ducha. Nezapomene, že je aktivním pohonem direktivního působení na své vnější okolí. Duchovní rozměr tedy splňuje základní matrici existence. Tolik opomíjený v současnosti, i přesto má tento parametr své opory. Stejně jako soudržnost a vnitřní síla ženskosti jakkoli už nazírané, tak i spiritualita v citlivosti vnímaných obsahů je otevřená brána k posílení vlastního života. Místa pasivní aktivity a aktivní pasivity, tedy prostupujících se protipólů a jejich poloh se ve spirituálním pochodu slučují s podstatou vzniku. Sílení této prvotiny vzniku a průběhu je předlohou zrození – umírání – zrození. Koloběh cyklických pout občas zavádí mysl v chaotický proces a spirituální cesta se zastavuje v realitě všedního vnímání. Nastává váhání nad vlastním pozastavením, které se prakticky neodehrává v čase ani v prostoru, nýbrž vně a uvnitř těchto námi vnímaných hranic. I ženskost prochází ve spirituálním vnímání jistými pozastaveními se. Je přijímána z několika pohledů a sledů okolností, které tento mnohovrstevný rozměr ženy zkoumají. Ženskost je v přirozenosti hlavně krásou a bolestí. Tyto dva rozměry se proměnitelně slučují. Vždyť spirituální krása vzniká vyvažováním ztráty, utrpení, bolesti. A v bolesti je silný medikament dalším postupem a směřováním člověka. Ženskost se v této podobě stává utišující nebo podpůrnou stránkou síly ženy, která v pláči jednoho rozpozná sílu druhého. Vzpomeňme na gotické madony. Symbolem ženskosti není symbióza péče, krásy a klidu, ale ve znalosti, zakoušení, překonávání ztráty, která později bude pochopena a ústí v klid a vyrovnanost. Je tomu i ve spirituálním poznání, které je složitým pletencem silného jádra a v transcendentálním rozpoložení člověka. Zmiňovaná *nasycenost* je ve spirituálním pohledu ženskosti příznačná. Není možné dosáhnout ženskosti a prožívat ji, pokud není pole této dimenze nasyceno. Tato zahlcenost je v poměru s běžně vnímaným standardem tohoto fenoménu téměř přímým protikladem. Ženskost coby spirituální nasycenost se utváří v reálných podmínkách reálného života, který žena naplňuje specificky, sobě přirozeně. Ne každá bytost ale může takovou cestu k sobě nalézt. Vody jsou hluboké a břehy k nim strmé, avšak ponoření – duševní pochopení, nenahraditelné. Život v takové

ženskosti otevírá oči zpříma a doširoka. Ten spirituální strach v bolesti není už vnímán všedně a nebude zapomenut. Žena jakoby pojala za světlo života sebe samu a skrze své upřímné pochody žije *spirituální realitu*.

Také ženskost v umění je přítomna v takovém *světle*. Umění v jakékoli podobě způsobuje silnou přeměnu podnětů v realizace, a tak přirozený motiv z ženskosti bude v uměleckém díle typickou tvářností nestandardního projevu. Umělecká tvorba podporuje rozměr ženskosti ať už v ženském či mužském projevu. Obraz výtvarný, hudební či literární působí v souvislosti s prvotním poznáním a rozvíjí se vnitřními nevědomými pochody. *Lidská přirozenost, kultivovaná a zušlechťovaná poznáním a péčí o stvoření, zraje v umění (ars)*.[1] Jedná se tedy o reciproční děj. Vše přirozené sílí v umění a umění zároveň podporuje niterní projevy.

Spirituální setkání v ženském těle sílí s přírodním protkáním dávných legend. Kdo pohlíží na ony poklidné líce maleb gotických madon a nabírá doušky vyrovnanou sílu ženské tváře, odhaluje smysl symbiózy obrazu a ženství – vzdává hold vlivné magii. Kdesi v dálce promítaných obzorů vznáší se posvátné procesí tohoto odkazu. Zobrazení ženy sčítá mnohé pohledy prožitých fragmentů jejího bytí. Vždyť to její skvostná proměna se právem vyjímá po měkkých drapériích tváře. Je odrazem svízele sílení a umírání. Jejím poselstvím je být matricí, základním kamenem, proto i v pojetí umělce je zobrazena s přiznanou pravdivostí, jíž se nelze vyhnout i přes klamy mnohdy vnějších masek. Snad kvůli zapomenutým obsahům stíhá ženu platná reflexe vlastního nazírání i ve vnějším sebeutváření a sebeexhibici. V uměleckém díle se stává nahou před zraky ubíhajících vzpomínek a prožitků, které s láskou přijímá. Je si vědoma, že svazek minulých obrazů je odměnou.

Spiritualita všedního dne obrazu odráží přímé vykořenění vlastního já. Žena čelí estetizujícím profilům zobrazování její podstaty, identifikuje se s ženským syndromem vyklíčení v podivné době tohoto času. Je to otázka, pátrání po neznámém či je odpověď nasnadě a lze jí jen pochopit správným naslouchání? Jak se má ona ženská energie vyrovnávat se svou duplicitou v prodejné publicitě a svrchovaných systémech nazírání onoho pohlaví? *Pokud o ženě není možno říci, čím je (bez rizika, že se tak zruší její rozdílnost), možná by tomu bylo jinak v případě matky, neboť se jedná o jedinou funkci* druhého pohlaví, *které můžeme s jistotou připsat existenci. Nicméně i zde jsme lapeni do určitého paradoxu. Především žijeme v civilizaci, v níž je posvěcené (náboženské nebo laické) zobrazení ženství vstřebáno do mateřství.* [2]

Posunout se v běhu času o několik staletí či tisíciletí nazpět a poznat pradávný obraz ženy – bohyně, pocítit sílu přírodní magie a splynout tvořivou silou zjevné ženskosti. Její obraz by pak vyrovnal nevyvážené vnímání dnešního diváka. Tehdejší nazírání přirozeného vnitřního vyznání se odráželo v haptickém výběru umělecké tvorby. Sošky a ozdoby zrozené ze zeminy a pigmentů podtrhovaly svou citlivostí v detailu jemnou ženskou suverenitu. Byla to doba matriarchátu a silného souznění ženského vnímání světa. A byl to především čas oné mateřskosti, ženy vnímané skrze plodnost. V dnešních dnech se plodnost proměnila v kritický milník společnosti, a proto i plodné ženství ztratilo důležitost a neprávem postoupilo rodinnou politiku zběsilé současnosti lehkovážného naplnění života.

1/ Neubauer, Zdeněk: O přírodě a přirozenosti věcí. 1. vyd. Praha: Malvern, 1998. s. 93.

2/ Kristeva, Julia: Jazyk lásky. 1. vyd. Praha: One Woman Press, 2004. s. 200.

Uctívání duchovních tradic mimo mnohdy nekulturní svět se stává raritou a naplňování smyslu existence vlastního dílu určeného času se mění v zoufalé nazírání do prázdna. V prehistorické době lidé žili a prožívali přítomnost, a tak se vnímání obrazu ženy – bohyně neměnilo v napětí, kterého jsme si vědomi dnes, pokud své snahy upínáme k budoucnosti. Ženskost a její místo se nebanalizovaly. Nedocházelo k vykořenění mateřskosti v obraze, který měl význam úcty k historickému koloběhu života. Duchovní zázemí by se nemělo stávat nepodstatným elementem v hierarchii udávané společností. Ženskost přítomná v jakékoli formě zobrazení je spirituálním obsahem a vliv, který jí skrze uměleckou tvorbu přisuzovaly pradávné společnosti, zůstává nedotknutý i přes plynutí času a přeměny soužití lidí. Jen hranice přijímání duchovních podstat oddálila skutečnost od zjednodušeného principu bytí. Hlad po nasycenosti duše vyprchal, s podivem však touha po nasycení materie těla zůstává. Duše a tělo patří k sobě, nicméně nyní jakoby se jedno od druhého vzdálilo, možná dobrovolně. Je principiálně jednodušší nasytit materiální obsah než ten spirituální. I ženskost vnímaná v obraze je dnes předkládána divákovi v snadno přijímatelné rovině. Na pozadí struktury duševního zázemí nezbývá, z malicherné šetrnosti vlastního času, prostor.

Proč vnímat viditelné, když už jsme nadosah.

Anima a animus v tanci. Jsou partnery jednoho společenství. Vykročí jeden a určí směr. Druhý mu jde vstříc; tak jeden druhému vytvářejí jeho taneční prostor. Ženskost je partnerství s mužem, stejně jako je virilní prostor spojen s ženou. Nelze jinak. Komplementární rovina prvků ženy a muže je produktem i prostředkem k jejímu vzniku. Sám prvek pokroku nedosáhne, vždy je zapotřebí souhlasit, diskutovat, vyvažovat. Duchovní tanec dvou.
Mais la femme peut aussi se développer dans une solitude androgyne, dans une inspiration qui sert une cause collective, dans une réalisation mystique et énergétique d´elle même. (Avšak žena se také může rozvinout v androgynní osamocené bytí, v inspiraci, která slouží společné věci, v mystické a silné uskutečnění sebe sama.)[3] Proto se osvobozené bytí jedné polarity člověka – ženské nebo mužské – neustále vyrovnává s vlivem té druhé, a to v činech a soudech. Když moc a síla vyvstane ve své realizaci, nalezená energie je právem kolektivní. Jedinec se stává reálnou součástí společenstva a ono se odráží i jako celistvost jedince.
Dílem takové souhry je, v případě ženskosti a jejího působení, žena – hrdinka. *La femme mystique est celle qui a accepté de remonter à la source de toute création, qui se sent la source permanente de tout ce qu´elle vit, qui exerce constamment son potentiel créateur.* (Mystickou ženou je ta, která se rozhodla znovu sestoupit k pramenům veškerého stvoření, která se cítí být trvalým zdrojem všeho, čím žije, a která neustále zakouší svůj tvořivý potenciál.)[4]
Taková žena má možnost usilovat o vyšší duchovní rozměr a svobodně jej rozvíjet. Přirozenou cestou k tomu bývá tvorba skrze umění, tedy čerpání primárního tvořivého principu prostřednictvím umělecké aktivity. Ta dává pochopení podstatnému z nevědomých

3/ Salomon, Paule: La femme solaire – La fin de la guerre des sexes. Éd. 2. Paris: Albin Michel, 1991. s. 290.

4/ ibid. s. 294.

obsahů a přináší uvolnění v procesu objevované identity. *Mlčení potvrzující zrcadlící pozornost,[…],neverbální činnost jako kreslení, hraní si s pískem, stavění z hlíny a kostek, tanec – vše má své místo a svůj čas. Na této magické, matriarchální úrovni silně působí rituální elementy, jež je zapotřebí respektovat a dokonce rozvíjet*.[5] Ženskost v umění proniká spirituálním rozměrem a vydává ve vznikajícím artefaktu plody tvůrčí práce. Přítomné vnímání rituálů dává možnost vyvstat archetypu ženy – matky – tvůrkyně.

Žena začíná být coby umělkyně označována až ve sledu posledních staletí. Za tímto faktem stojí její osamostatnění a hledání si vlastního místa na ve světě uměleckých mistrů – mužů. Z pozice modelu se dostává do zřetele tvůrčí osobnosti. Nezvyk na nové či proměněné role působí přirozeně rozruch. Obecně je lépe přijímáno tradiční poselství než novátorské pojetí. Je zapotřebí času a kuráže k překročení hranice mezi současným stavem a možnou změnou pohledu na něj. Vyvstaly tedy nepokoje, nicméně přijetí role umělkyně – tvořivé osobnosti je ustálo. Její umění se zařadilo do teritoria minulých mistrů a zastává rovnocenné místo v galerii společné expozice. Díla jsou si podobná, avšak liší se nahlížením a vcítěním z pohledu diváka – pozorovatele. Muž a žena do umění vkládají odlišný tvůrčí princip, který je vymezen jinou historií. Ženské umění je poměrně mladé, oproti tomu mužské má za sebou staletí expozic ve veřejném prostoru, je mu známo, jaké budou pravděpodobné reakce na jejich tvorbu. Ženské umění je proto nuceno vkládat úsilí do svého díla a překonávat onen neznámý všeobecný ohlas. I když se obě polarity umění k sobě přibližují a ovlivňují se navzájem v tandemu anima a animy, spravedlivě nakonec dochází k oddálení přirozenosti, a tak si obě v tomto smyslu diferencovaná umění uchovávají podstatné pro naturel svého tvoření. Doplňující se rovina duchovního splývání mužské a ženské tvorby podporuje nové možnosti v umělecké tvorbě.

V jejím dnešním prostoru lze již podobný posun vnímat. Tvorba se proměňuje a hranice mezi polaritami především ve vizuálním umění jsou nahlíženy nově a svobodně. Občas se přijetím mužského principu dostává tvorba ženy právě do mužského prostoru. Avšak transcendentální předávání obsahů skrytých v díle zůstává spjato s originálním principem tvůrce či tvůrkyně. Ženská cesta se může přizpůsobit v mnoha rovinách a změnit svou zkušenost kvůli nasycení vlastních hranic, transformace ale téměř vždy míří k vyzkoušení vnitřní přirozenosti a tou je zde ženskost. Občas je nezbytné půjčit si masku protihráče a objektivně reagovat na svůj tvořivý potenciál. Současné umění poskytuje volnost v projevu a způsobu zpracování osobního přesvědčení. Někdy svár s vlastní identitou nutí muže stávat se ženou a ženu nutí nahlížet do světa mužů. Průběh takového boje lze sledovat v uměleckém díle a nalézat tak správná vysvětlení onoho konání. Smysl všeho ale neprodá odpověď v jediném výtvoru. Čas, prostor a pravda jej v poli míjení prostoupí a zanechají v tazateli respondenta.

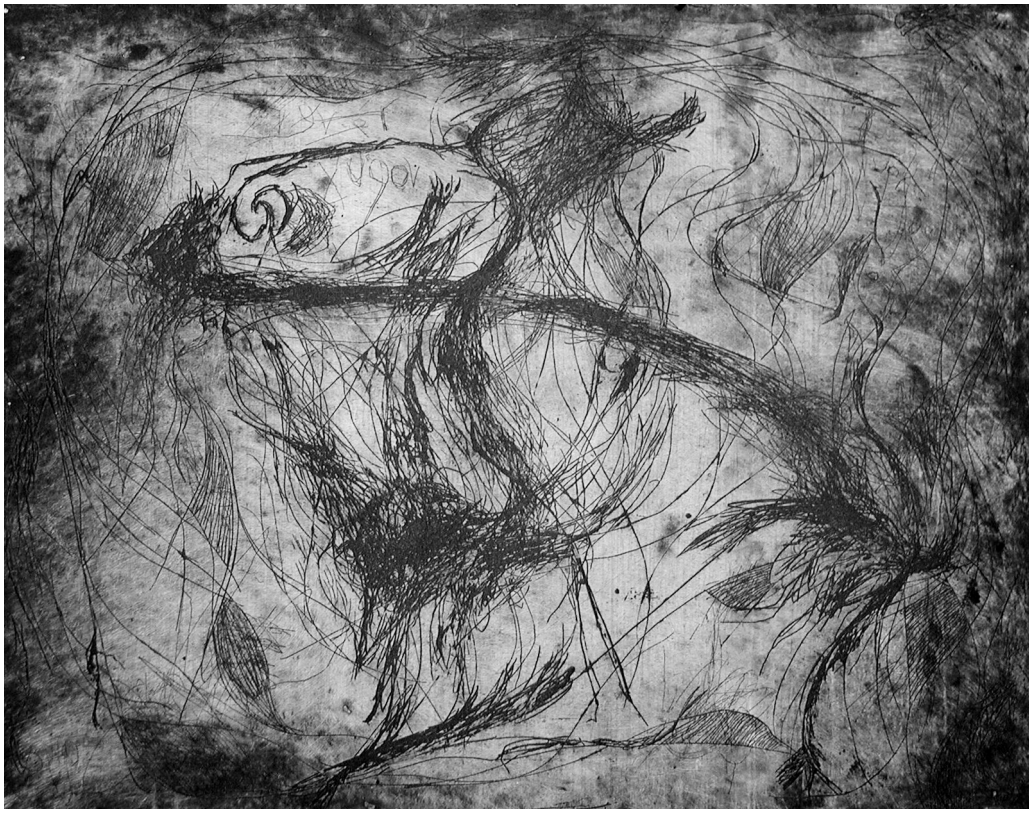
Tvořivá podstata bytosti je jejím duchovním vyústěním. Přirozenost se odráží v souvislostech obrazu. Spirituální naplnění je ve způsobu zobrazení subjektivní skutečnosti, a proto je věrohodnost v tvůrčí aktivitě pevná a nezpochybnitelná. Lze obcházet meze vnitřní politiky, nelze je však plně překročit právě v tvořivosti.

5/ Perera, Sylvia Brinton: Sestup k bohyni – Iniciační cesta žen. 1. vyd. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2002. s. 71–72.

Mgr. Marcela Zemanová
narozena 28. 9. 1981, Vysoké Mýto. Absolventka PdF MU v Brně, obor Výtvarná výchova – Francouzský jazyk a literatura, v rámci doktorandského studia na katedře výtvarné výchovy PdF MU pracuje na disertační práci s názvem *Ženské tabu v současném umění (komunikační, společenský a umělecký kontext prezentace současných umělkyň).*
Je rovněž doktorandkou na Univerzitě Paris 1 Panthéon-Sorbonne, obor Výtvarná umění, estetika a vědy o umění.
Svobodná tvorba ve slovech či barvě je věrná niterné linii. Píši skrze sebe. Vcházím upřímná, odcházím osvobozená, od slov. Tvořím, protože je to jedna z krásných možností a otevřenosti ženskosti. Věřím v ní, a proto svou zprávu o ženském světle posílám světu.
marcelli@email.cz

ŽENSKOST V UMĚNÍ A SPIRITUALITA

Marcela Zemanová



Marcela Zemanová, lept



Stanislav Malý, instalace

Každá lidská činnost
je z (božské) povahy člověka
nadána jistou mírou spirituality
a je na každém jedinci,
jak ji vnímá a jak s ní zachází.

ARCHITEKTURA Z HLEDISKA SPIRITUALITY

Aleš Navrátil

Zamyslíme-li se nad spiritualitou v architektuře, je nasnadě, že se budeme pouze specializovaně zamýšlet nad touto specifickou částí širšího fenoménu, který je spiritualitou budován a vyživován – tedy fenoménu umělecké tvorby všeobecně. Jak dávno víme, architektura napříč historií dodnes plní řadu funkcí. Jednou z těchto funkcí – z hlediska spirituality nejzávažnější – je funkce náboženského shromaždiště, kterou plní architektura sakrální, tedy ta, které má být vysoká míra spirituality imanentní (která má spiritualitu takříkajíc v popisu práce). Protože však spirituální náboj v sakrálních stavbách je velmi kolísavý a rozhodně nemůže být považován jen za jejich specifiku, považuji za důležité věnovat pozornost i ostatní architektuře. Současně bude jistě užitečné vnímat její zařazení do celkového rámce dobového umění a vliv tohoto umění na její charakter. Standardně pak bude vhodné sledovat jistou chronologickou kostru jako základní prvek logického uspořádání článku a omezit se, rovněž standardně, především na architekturu Evropy a souvisejících kultur.

Pro mimořádnou spirituální sílu není možné aspoň nezmínit nejstarší architektury kontinentu, které začasto i dnes slouží jako inspirační vzory pro architektonické nebo alespoň sochařské objekty snažící se o silný spirituální výraz. Jsou to kamenné stavby neolitu /cca 4 000 p. n. l./ podél atlantského pobřeží Evropy, vytyčující místa a směry nejsilnějších energetických napětí, dnes doloženě souvisejících s astrální orientací. Zmiňme aspoň řady megalitů ve francouzském Carnacu (Morbihan) a chrámovou skupinu Stonehenge v anglickém Weltshire.

Citlivé astrální orientaci, více či méně vědomé, se ostatně podřizovaly i mnohé raně křesťanské chrámy (nemíním tím jen běžnou orientaci podélné osy směrem východ–západ), ale z předchozích období přebíranou zodpovědnou volbu místa na základě ukazatelů spirituální povahy. (Nové křesťanské chrámy byly často budovány na místech či přímo nad základy dřívějších svatyň). Dobře zvolené místo stavby se tak stávalo jednou z rozhodujících součástí spirituálního působení stavby.

Výrazový posun v reprezentativní architektuře tedy té, která měla za úkol zdůraznit spirituální, ekonomické i organizační schopnosti dané společnosti, proběhl – jak dobře víme – v klasických kulturách středomoří. Jednou z podmínek této změny bylo uchopení planimetrické i prostorové geometrie (Platón, Aristoteles, Euklides atd.). Tedy uspořádání, vlastně racionalizace prostoru, která mohla (paradoxně?) proběhnout pouze pomocí jeho absolutní spiritualizace. Elementární geometrické obrazce a objekty jsou jednou z vrcholných forem abstraktního vnímání prostoru a dá se jimi vyložit jakýkoliv standardně vnímaný prostor, a to jednoduše proto, že je těmito elementárními objekty utvářen. To platí i pro prostory a objemy architektury. V podmínkách tohoto spirituálního vývoje vznikají

jedinečné stavby starověku. Připomeňme si nepřekonatelnou magii egyptských pyramid, staveb výrazně překračujících životní rozpětí jedince pro kterého byly určeny, začínající vlastně plnit svoji funkci až po jeho smrti. Spekulace o jejich významu, dalších funkcích a smyslu vůbec, přesahují toto zamyšlení a jsou řešeny v rozsáhlé příslušné literatuře.

Na druhé straně Středozemního moře se objevují řecké chrámy, jejichž charakteristiky a dekorativní styl se ustálily již v archaickém období řeckého umění /6. stol. p. n. l./. Principy těchto staveb přebírá a rozvíjí architektura římská, a ta pak svým charakterem – duchovním nábojem – poznamenává architekturu dalších dvou tisíciletí. Spirituální síla těchto staveb je dána nejenom harmonickou proporční jednotou a vyvážeností (o vliv proporčních vztahů na estetické, z našeho pohledu spirituální, působení jednotlivých geometrických prvků se hluboce zajímali řečtí filosofové čtvrtého století př. K.). Ta je pro stavby klasického období takřka samozřejmá. Je jakousi virilní, klidnou, stabilní vnitřní silou, která z těchto staveb vyzařuje, a která byla bezesporu v neztenčené míře vnímána i po další staletí.

Z hlediska moderní architektury byla architektura řecké a římské antiky dokonale konzervativní, tedy používající po téměř celé milénium takřka stejných stavebních principů a detailů i dekoračních prvků (architráv a vlys s daným charakterem, římsy, sloupy, hlavice atd.). Jistě proto, že byly tyto stavební východiska shledána pro potřeby říše a společnosti za nejdokonalejší, a nebyla pociťována touha po jejich zásadní změně.

Jedinou výjimkou vedoucí k proměně architektonického charakteru v antice byl revoluční objev valené klenby pro římskou architekturu, který vedl k praktičtějšímu a mnohonásobně širšímu uplatnění staveb. Tento velevýznamný architektonický prvek však s předchozími stavebními principy splynul a tak se stal jejich běžnou součástí (viz Římské flaviovské Koloseum /cca 90 n. l./, spojující ve své architektuře prvky Řecké architektury Dórské, Iónské i Korintské).

Křesťanské prvky se v architektuře začínají projevovat až poté, co se tento nový výraz spirituality rozšíří natolik, že se o něj začíná zajímat ekonomicky rozhodující, vládnoucí, římská vrstva (císař Konstantin, císařovna Helena). A i když jsou první čtyři staletí, počítané po Kristu, které jsou současně posledními staletími Velké Říše, pro oba odlišné způsoby vnímání světa paralelní, architektuře vládne vrcholný Řím. Křesťanství, rozvíjející se zpočátku v hranicích Římské říše, vychází tedy nutně z římské architektury – sakrální i reprezentační.

Vliv antické architektury a jejího tvarosloví na další architektonický vývoj považuji za jeden z nejpozoruhodnějších jevů v kulturní historii. Po dlouhá staletí nepřestává být tato architektura a její charakter zárukou, symbolem vyšší architektury a její spirituální kvality, a to i v období postupné jedinečné proměny celkové duchovní kultury po nástupu křesťanství. Tuto pozici si udržuje, dokonce ve výrazně zesílené míře, po nástupu renesance (renesance, manýrismus, baroko) až do konce devatenáctého století (neoklasicizmus) a objevuje se, i když jen okrajově, přesto nepřehlédnutelně, i po celé dvacáté století.

Antická architektura – řecká ale především římská – takřka všudypřítomná zpočátku ve své nejrozvinutější formě, později, poničená zubem času, v podobě redukované, nebyla pouze stavebním

vzorem sama o sobě, ale i petrifikovanou připomínkou magicky úspěšného, a po dlouhá staletí nedostižného, společenského a státního útvaru o jehož rozsahu, vlivu, velikosti, kulturní úrovni i ideové jednotě se pozdějším *říším* mohlo jenom zdát. Bylo jen přirozené, že se pozdější státní útvary cítily povinné hlásit se a pokoušet navazovat na římský odkaz. (viz *Svatou Římskou říši národa Německého* či Hitlerovu *tisíciletou Třetí říši*).

Pro naše úvahy je zajímavé osmnácté století, přinášející, s masivním rozvojem celoevropského zájmu o antickou architekturu a kulturu (v souvislosti s rozsáhlými vykopávkami v Itálii a módní turistikou spojenou s jejich poznáváním), další zajímavý posun ve prospěch tohoto vlivu ústící ve vznik architektury klasicistní. Typickou osobností dobře ilustrující charakter a hloubku tohoto zájmu o antické památky v té době je italský architekt, archeolog a grafik Giovanni Battista Piranesi, jehož zjitřený zájem o starý Řím vyústil do vydání velkoformátových grafických hlubotiskových cyklů (*Varie Vedute di Roma Antica e Moderna* /1745/, a *Della Magnificenza ed Architettura de'Romani* /1761/ atd.), ve kterých vzdává hluboký hold magii a spirituální síle architektury starého Říma. Jde však při jejich zobrazování mnohem dál. Lepty, které mají na první pohled dokumentovat stávající stav těchto staveb, je však prezentují v jakési obnovené síle, v nadsazeném měřítku zvyšujícím jejich monumentalitu, v akcentování řady detailů (často opět měřítkově posílené), v konstrukčním výkladu a úctě, která implikuje téměř božský charakter a původ těchto staveb. Ani Piranesi zde nezůstává jen bezdechým obdivovatelem monumentální a božské architektury, ale teoreticky se důsledně zabývá možností vybudování křesťanské společnosti na starořímských principech, t.j. státu, který by byl schopen fungovat s mimořádnou vnitřní silou (samozřejmě projevovanou i navenek) a důsledně ji prezentovat mimo jiné i reprezentativní architekturou. Piranesiho nejmagičtější a umělecky nejzávažnější volný cyklus leptů *Carceri* /1749/ přesněji *Invenzioni Caprici di Carceri all'a Acquaforte datte in luce da Giovanni Buzard in Roma Mercanta al Corso*, (jedna z nejpozoruhodnějších sérií tisků v historii tohoto uměleckého odvětví), hrající později důležitou roli mimořádně silného inspiračního materiálu pro umělce devatenáctého a zvláště dvacátého století, by neměl bez jeho styku s římskými ruinami a jejich inspirační silou vůbec šanci na vznik. Jedná se samozřejmě o listy se smyšlenými stavbami, lépe interiéry staveb, kde stavební logika tvoří jen hrubý, přesto soudržný rámec prostoru, ze kterého ostatní architektonické entity unikají. Tím je vytvořeno mimořádné a jedinečné napětí vyzařující z těchto fiktivních prostor, které nás nekompromisně vtahuje do děje. Hlavním z prvků s posunutým významem je nadsazené měřítko staveb, které je fixováno umístěním lidských postav (trestanci, dozorci) do daných prostor. Jakoby byly budovány nadčlověkem s odlišným způsobem myšlení, obry pro obry a normální člověk tam omylem zabloudil nebo byl zavlečen krajně nepříznivým řízením osudu (F. K. – Proces). Důvěrně známé stavební detaily (výška schodů, rozměr sloupů atd.), spolu s dalšími předměty doplňujícími interiéry, vyrůstají do obřích rozměrů, ztrácí tak své vžité opodstatnění i funkci. Jsou zde porušeny standardní zákony lineární perspektivy (vzpomeňme na grafické listy jednoho z ovlivněných – Nizozemce Eschera), jednotlivé stavební prvky na

sebe logicky nenavazují, jsou nelogicky umístěny atd. Výsledkem je nadčasově silné výtvarné dílo, dobře akceptovatelné i pro současné umění.
Zde se nabízí pozastavení nad charakterem spirituality architektury či umění, které vytváří – jako protiklad ke stavbám a umění především sakrálního charakteru – prostory trestu, nejvyššího utrpení a smrti. Tyto stavby je třeba vnímat jako negativní otisky povznášejících prostor chrámových, jako paralelu zobrazení zatracení, které můžeme považovat jako protiklad, negativum křesťanského vykoupení (oboje je nedílnou součástí výjevů posledního soudu, běžně zobrazovaného ve středověkých chrámových obrazech), avšak bez absolutního charakteru tohoto trestu. Naopak situace trestu i trestající smrti nevylučují alespoň ve spirituální rovině zásadní proměnu situace. Tedy ani tyto smutné prostory nemohou unikat ze spirituální podstaty a míra jejich náboje je závislá na hloubce spirituality architekta či umělce jako tvůrce díla. Piranesiho *Carceri* jsou spiritualitou přímo nabité, což také vysvětluje jejich inspirační vliv v následujících staletích.
Piranesiho inspirační zdroj se dá vystopovat u mnohých architektů novoklasicismu a logicky u těch, kteří z novoklasicismu vychází. V této souvislosti se nedá přehlédnou architektonická epocha spojená s nástupem nacionalizmu v Německu a Itálii, která se ve svém formálně duchovním napojení na antický Řím znovu upíná i k charakteristikám jeho architektury, včetně architektury tuto charakteristiku citující. Architekti jako Ludwig Troost, Wilhelm Kreis či Albert Speer, dvorní architekt Adolfa Hitlera a hlavní představitel těchto tendencí v Německu, (Neue Reichkanzlerei v Berlíně, Deutches Stadion na Reichsparteitaggelende v Norimberku aj.) se přes poučení dobovou architekturou Corbusiera a progresivních němců, většinou organizovaných v Bauhausu nacisty násilně rozprášeném, tedy přes svůj jasný anachronismus, obrací a těží z osvědčené spirituální velikosti zakódované ve stavebních a dekoračních principech klasické architektury, většinou přetavené Schinkelovým německým neoklasicizmem. V jejich stavbách snadno vystopujeme i vliv Piranesiho grafických listů. Dokonce velkoryse budované dopravní stavby té doby se svými stavbami, tedy především mosty (Reichsautobahnsbrücke), svou konstrukcí připomínajícími římské silniční mosty či akvadukty, hlásí k duchovnímu odkazu antické Římské říše (Paul Bonatz, Fritz Tamms).
Přes všechny výhrady je spirituální kvalita staveb zmíněných architektů jistě nezpochybnitelná, stejně jako je nezpochybnitelná ve filmech Leni Riefenstahlové, které v kulisách těchto architektur vznikaly (*Triumf des Willens* ve Speerem navržených tribunách a dekoracích norimberského sjezdového *Zeppelinfeldu*, *Olympia 1936* v tribunách berlínského stadionu Wernera Marche). Jejich stavby sice čpí nacistickým pachem a jsou výrazem tendence, snažící se vdechnout nový život architektuře v té době již morálně zastaralé. Pro jejich kvalitu je zde ale rozhodující nadaná ruka nadaného architekta, který se svého úkolu zhošťuje s nadhledem a ve velkém stylu. To ovšem nemusí platit všeobecně pro stavby a umění tohoto období.
Pozoruhodným příkladem architektury citující antický vzor v našich podmínkách šedesátých let je budova Státního divadla v Brně (Oplatek, Víšek, Zavřel), tedy alespoň forma jejího hlavního,

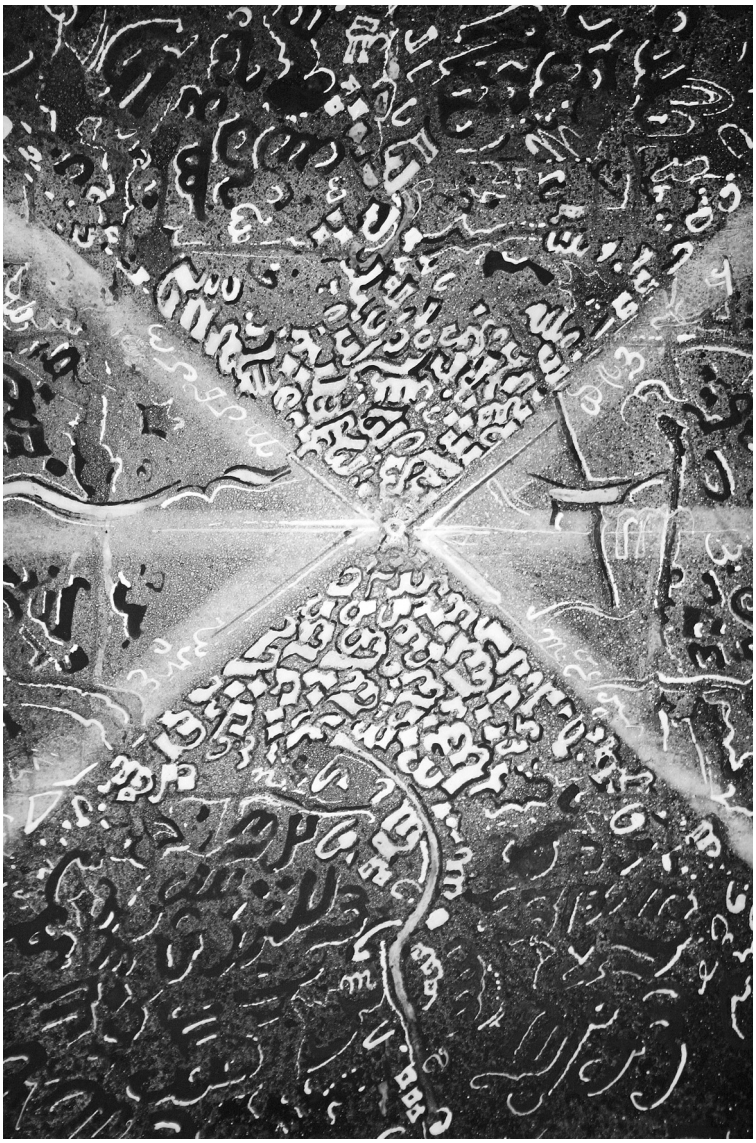
vstupního průčelí. Je to opět gesto, snažící se o zajištění či zesílení duchovní kvality díla pomocí osvědčených, klasických principů.
K Piranesiho inspiračnímu zdroji, jistě v poloze méně lapidární, se přiznává i celá řada současných prominentních architektů. Jmenujme alespoň nizozemskou skupinu MVRDV či Rakušana Güntera Dominika.
Postmoderní návrat k těmto antickým a klasicistním východiskům, i když moderně transponovaným po téměř stoleté prodlevě, ve které architektuře všemocně kraloval *mezinárodní styl*, považuji za projev touhy po znovuspočinutí v osvědčeném, spolehlivém výrazovém řádu, jednoceném důvěrnými prostředky.
Pokud se budeme ohlížet po dalších z uměleckých period s výrazným vlivem na architekturu, nepřehlédneme ruský Suprematizmus a holandský Neoplasticizmus.
Hlavní představitel ruského moderního hnutí Kazimír Malevič byl ve svém díle zásadně ovlivněn studiem německé filozofie první poloviny 19. století, Nietschem, Waltem Whitmanem, Bergsonem a současníky M. V. Lodžinským či H. P. Blavackou. Malevičovo pozoruhodné abstraktní malířské dílo soustavně studuje a užívá jako inspirační zdroj např. současná renomovaná architektka iránského původu pracující v Anglii, Zaha Hadid.
Neoplasticizmus zastoupený mezi malíři především Pietem Mondrianem, rovněž příznivcem theosofie Steinerovy a H. P. Blavacké, měl silné dobové zastoupení i v architektuře (Theo van Duisburg, Rietveld a jiní).
Malevičovými souznějícími současníky byli např. architekti Vladimír Tatlin, El Lisickij, bratři Vesninové nebo Konstantin Melnikov. Jejich brilantní architektura je však již navržena na principech konstruktivistických, které stojí na využití nových stavebních materiálů – železem armovaného litého betonu, litiny a oceli. Především nedávno objevená možnost svařování ocelových prvků vedla k téměř neomezené tvarové svobodě stavební konstrukce a architekti ji s nadšením využívali.
V roce 1926, ve filosofickém duchu docela zapadajícím do rétoriky následného období se Mies van der Rohe vyslovuje o architektuře jako o *vůli epochy přeložené do prostoru*. Spirituální složka se zde projevuje soustavným zdokonalováním stavební technologie, jejíž demonstraci v architektuře Mies chápe jako kulturní manifestaci moderního člověka. *Kdekoliv technologie dospěje ke svému skutečnému naplnění, mění se v architekturu* /M. R. 1950/. Tato tendence, zahájená podstatně dříve, ale Miesem definovaná a prosazovaná, vrcholí v současné době architektonickou formou značenou jako High Tech. Pod tímto názvem se skrývá architektura využívající nejnovější stavební technologie, těžící z vývoje podporovaného rozvinutou výpočetní technikou a vědeckými výzkumy (vesmírné technologie), jejíž spirituální náboj je jednoznačný, pokud jsme schopni přiřknout potřebnou duchovnost vědeckým výzkumům a sofistikované práci s novými technologiemi. Osobně se nedokážu vyhnout pozitivní odpovědi, i když jde jistě spirituální kvalitu podvědomou, s nebezpečnou tendencí k invertní proměně (ve spiritualitu negativní – pokud tento termín vůbec připustíme). Pokud jsou tyto technologie použity – z hlediska duchovního – kvalitním způsobem, dobereme se k ohromujícím, pozitivním výsledkům.

Ke konstruktivistické formě High Tech patří i její *dekonstruktivistická* odnož, filosoficky vysvětlovaná Jaquesem Derridou (spolupracujícím s architekty Eisenmannem a Tschumim na projektu malé zahrady v Parku de la Villet u Paříže). Dekonstruktivistické budovy Franka Gehryho – (např. musea v Bilbau a Vitře a hudební sál v Seatlu) – jsou příklady úchvatné architektury snažící se alespoň o optické osvobození od konstrukčních pout. Snaha o negaci. Tento odklon od svazující *lapidární* konstrukce směrem k větší výrazové svobodě pokračuje navrhováním konstrukcí nejnovějšího typu. Ty jsou propočítávané *umělou inteligencí* a téměř dokonale zbouraly tradiční představu o architektuře. Prakticky jakýkoliv tvar schopný analogového vyjádření a tím počítačového tvarovaní, je tak konstrukčně zpracovatelný a tudíž prakticky proveditelný (*Was ist denkbar, das ist machbar.*). Tato svoboda nás tím více zavazuje k zodpovědnému řešení tvaru ve vztahu k místu stavby a jejímu okolí.
Kvalitní architektura (mluvíme zde samozřejmě o kvalitě morální nikoliv té, která znamená pouhou odolnost v čase), stejně jako každé z ostatních umění je nutně nadáno spiritualitou a to v míře přímo úměrné této kvalitě. Při absenci spirituality, transcedence, atd. tedy toho, co se racionalistům zdá jako zbytečné, nepochopitelné, balastní, překážející, můžeme mluvit jen o nešťastné a prázdné hře na kvalitu, na umění, které – a u architektury především – vytváří neuspokojivé prostředí, jehož příčiny zasvěcený snadno rozpoznává, nezorientovaný pak vnímá nepojmenovanou újmu, nepokoj, neuspokojení, jistou formu latentní iritace.
Přitom morální kvalita sebou vesměs nese i kvalitu ve smyslu odolnosti v čase a rezignace na tento charakter kvality znamená spokojit se často s řešením krátkodobým, kterému je zbytečné vtělovat hlubší význam, a které je často provázeno užitím levných materiálů, především umělých hmot. (neznamená to ovšem, že např. efemerní architektura nemůže mít vysoké kvality).
Každá lidská činnost je z (božské) povahy člověka nadána jistou mírou spirituality a je na každém jedinci, jak ji vnímá a jak s ní zachází. Je možné ji posilovat, potlačovat nebo nechat být. Nevěřím však, že by bylo možné z ní uniknout docela.

ARCHITEKTURA Z HLEDISKA SPIRITUALITY

Aleš Navrátil

Ing. arch. Aleš Navrátil, Ph.D.
narozen 17. 6. 1946, Brno.
Studia: VUT v Brně, fakulta architektury
vyučuje kresbu na Fakultě architektury VUT v Brně.
Věnuje se výtvarné tvorbě, ve které je samoukem a to především grafice (suchá jehla, lept), také malbě a plastice.
navratil@ucit.fa.vutbr.cz



Jiří Havlíček, kombinovaná technika

Každé umělecké dílo je nositelem
své vlastní zvěsti.

SPIRITUÁLNÍ A PSEUDO-SPIRITUÁLNÍ PŘÍSTUP K IKONĚ

Lucie Bartoňková

Ze započetím růst
Z růstu vzedmutí
Ze vzedmutí myšlenka
Z myšlenky vzpomínka
Ze vzpomínky žádnost
Slovo bylo plodné
Žilo s bledým svitem
Vytvořilo noc
Nejnižší noc, nejvyšší noc
Hlubokou noc, kterou člověk cítí
Noc, které se člověk dotýká, nespatřenou noc
Následující noc
Noc, jež končí ve smrti
Z ničeho utváření
Z ničeho růst
Z ničeho plnost
Moc růstu, živoucí dech
Žil v prázdném prostoru
Vytvořil vzdušný prostor, který je nad námi.

Ticho. Nic se ani nepohnulo, když vystoupali na vrchol kopce. Kolem dokola jen bílé skály… a ticho. Šli výš a výš, před nimi dřevěný klášter tak zarostlý vinnou révou, že byl sotva vidět. Takové ticho, že bylo slyšet jen tiché zurčení vody ve studánce vyhloubené do zdi. Zdálo se, že všichni snad úžasem přestali dýchat. Tady neexistuje zvuk? Vypnuté Volume na televizi. Nemluvili. Prostě to nešlo.

Vítr tiše zpíval. Chtělo se lítat bez křídel a mluvit bez hlasu. Tak blízko k nebi a zároveň tak daleko se zdálo být. Přelet dravého ptáka. Chvilku to narušilo ten naprostý klid. Klášter zarostlý vinnou révou přitahoval pozornost jako magnet, jako nevyřčené tajemství… Dovnitř se nesmí s odhalenými rameny. Ani nohama. Musíme se vystřídat. Jak zvláštní, že se všichni vracejí z kostela s vyděšeným výrazem. To musím zjistit. Půjčila jsem si šátek a vešla. V předsíňce vždycky někdo stojí a prodává svíčky. Tady nikdo nebyl. Ležely tam jen dvě kasičky, menší a větší, podle toho, jak velkou svíčku chcete zapálit. Ale když to nikdo nehlídá, tak přece každého napadne vzít si svíčku zadarmo. Napadlo to i mě, ale přece jen jsem do kasičky hodila peníze. Zacinkalo to a hned mě napadlo: Je plná. Vážně si tu nikdo nedovolil vzít si svíčku zadarmo. Mělo to tak opravdovou atmosféru, že v tomhle klášteře by asi v přítomnost Boha uvěřil každý.

Když se ten, kdo vstoupí do chrámu pohrouží do prostoru svatyně, jaká se ho tu zmocní blaženost a současně vzrušení a údiv! Jako by vstoupil do nebe, aniž by mu kdo zabraňoval, a byl zaplaven jasem krásy, která se mu ze všech stran mnohotvárně zjevuje jako hvězdy, a on zůstal zcela okouzlen.[1]

Šla jsem dál. Většinou se svíčka zapaluje hned jak se vejde dovnitř. Tady byly svícny umístěny až u ikonostasu. Interiér kostela byl úžasný. Byla tam téměř úplná tma, jen svíčky osvětlovaly otřískané

1/ www.ortodoxia.cz

ikony, které volaly po restaurování. Šla jsem pomalu k ikonostasu, že zapálím svíčku. Vtom jsem zachytila pohled popa, který celou dobu seděl stranou. Vůbec jsem si ho nevšimla. Bylo to strašné, měl pronikavé tyrkysově modré oči a díval se velmi nepříjemně. Asi nebyl rád, že dovnitř chodí všichni jen nakukovat a nikdo se nepřišel pomodlit. Nemohla jsem si ale kostel vůbec prohlédnout. Cítila jsem v zádech nepříjemný pocit. Ty příšerně tyrkysové oči byly všude a nemohla jsem se soustředit. Musela jsem jít pryč. Už jsem pochopila, proč všichni lidé vycházejí s takovým divným výrazem.
Venku jsme šeptali, abychom nenarušili atmosféru. Dopadla jsem ještě o něco lépe než ostatní. Někomu prostě pop gestem ruky naznačil, aby odešel. Bylo to tím, že měl na krku foťák nebo kameru. A přestože nefotil, neměl k němu důvěru…
Možná na této příhodě bez konce se dá nějakým způsobem objasnit i problematika spirituálního a pseudospirituálního přístupu k umění. Alespoň se o to pokusím.
Rozdíl mezi *spirituálním* a *pseudospirituálním* obrazem často není na první pohled patrný. Spiritualita v tomto případě předchází tvůrčímu činu. *V individuálním případě se obvykle jedná o přístup, než nějaký důležitý obsah nevědomí překročí práh vědomí. Bývá to zčásti energetický fenomén. Představme si, že vzhůru vystupuje důležitý obsah, velký energetický náboj, aby překročil práh vědomí.*[2]
Svrchovanou úctu, jíž se dostává ikoně nebo jinému obrazu se spirituální tématikou, lze vysvětlit vznešenou vážností a spirituálním pojetím zobrazených postav Krista, Marie, andělů a světců. Prvek nádhery a okázalosti, který se stal součástí výtvarného výrazu náboženského názoru, je nutno chápat jako projev hlubokého přesvědčení citově zdůvodněného, že se Bohu má sloužit tím nejcennějším a nejkrásnějším. Zdůrazněme, že na rozdíl od jiných období a jiných zemí křesťanského světa honosné zařízení a nádhera obřadů nijak neporušily důstojnost a pietu umělecké výzdoby chámu.[3]
Rozdíl mezi obrazem, který nepostrádá spirituální obsah a jeho *pseudonáhražkou* je v prvé řadě nutno hledat právě v přístupu k jeho tvorbě.
Spirituální obraz, v tomto případě ikona, se nemaluje, ale podle křesťanského pojímání se píše. Je to odvozeno z toho, že ikona je zdrojem poučení i pro křesťana, který neumí číst a psát – a takových byla v prvokřesťanské době většina. Ikona je textem, vyjádřeným výtvarnými prostředky – je zobrazeným evangeliem. Ikonopisec na desce obraz sám nevytváří, ale jakoby odkrývá Boží obraz, který je již vlastně hotov, jen jej odhalit. To, co je hotovo ještě před zobrazením ikony, je její předobraz – sám Ježíš Kristus, Bohorodička či událost z evangelia nebo z církevní tradice, světec či anděl. Tento předobraz již v duchovním světě existuje a je třeba ho na ikoně co nejvěrněji zachytit.
Záhadný a tím pádem i přitažlivý svět ikon, jehož styl je na první pohled poněkud zkreslený, skoro zdeformovaný, mu dává jakousi povrchní příbuznost s moderním uměním.[4] Zde bych se zamyslela právě nad možná poněkud odvážným tvrzením. Velmi vhodně je však v tomto výroku použito slovní spojení *povrchní příbuznost*. Co se týče právě *pseudospirituality*, ať se jedná o současný módní trend ve společnosti, kdy duchovní život a touha po přesahu se u lidí realizuje nikoli prostřednictvím církve, ale podle individuálních *pseudověr*,

2/ von Franz, M. L.: Mýtus a psychologie. Portál, Praha 1999, s. 119

3/ www.ortodoxia.cz

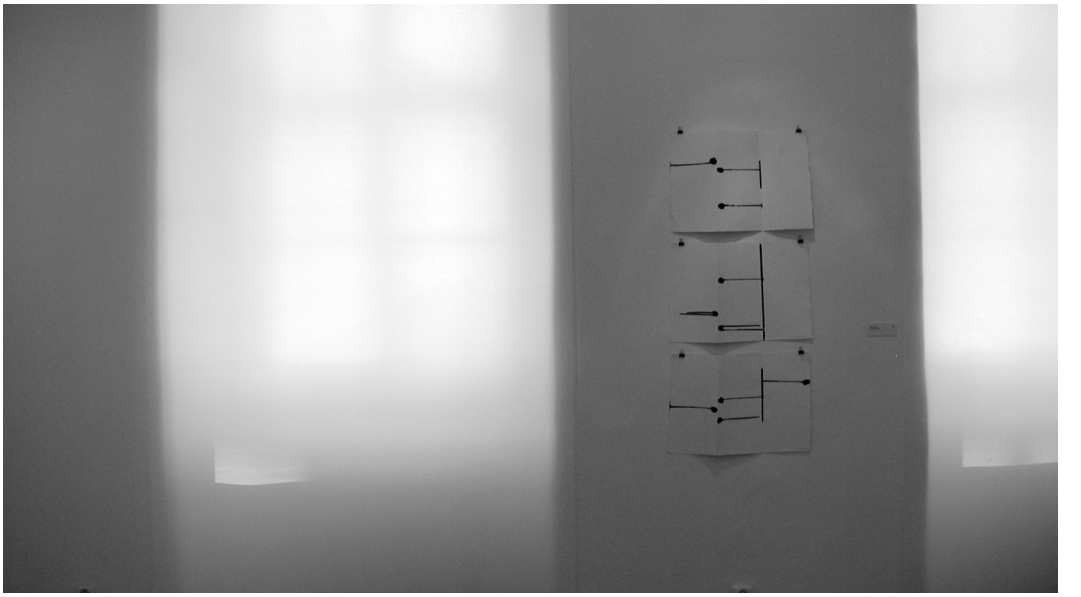
4/ Novotný, J.: Světlo ikon, Refugium, Velehrad–Roma, Olomouc 1997

které jsou tolik populární, např. šamanské praktiky, mystika, orientace na východní kultury atd., je slovo *povrchnost* zcela namístě.
Stejně tak povrchně vnímali návštěvníci klášter v horách, o kterém jsem se zmiňovala. Jejich záměrem nebyla čistá duchovní návštěva kláštera za spirituálním účelem, ale šlo jim spíše o spirituální zážitek. Nezáleželo však na formě, jakou jim bude zprostředkován. Ikony na stěnách považovali pouze za krásné. Krása je však v tomto případě až na druhém místě. Nejdůležitější je zde to, aby obraz plnil svůj účel, tedy přinášel duchovní a ne estetický zážitek. Současný *návrat k náboženství* spíš než z důvěry v boha vyplývá z pocitu, že víra ať už v křesťanského nebo jiného boha je společenskou a psychologickou nutností.[5]
Zde se nelze nezmínit o tzv. pseudonáboženstvích, neboli náhradních náboženstvích, se kterými je právě pseudospirituální obraz těsně spjatý. Pokud se zaměřím na vizuální umění, je právě problém negativního dopadu sakrálního motivu v umění často diskutovaný. *Moderní umění je složitý fenomén. Ale v podstatě zjišťujeme, že jedno je na něm stejně nápadné jako na* starém umění*: každé umělecké dílo je nositelem své vlastní zvěsti, má svou vlastní hodnotu, sobě vlastní formu. A u každého se musíme* dotazovat *po jeho osobitosti. Některá díla jsou výstřednější, jiná užívají na první pohled neobvyklou formu, ale jejich zvěst je ještě kladná a dobrá. Jiná mohou užívat tradičnější formy, a přesto předávají zvěst absurdity. Jiná jsou poněkud indiferentní, co se významu týče, nicméně jsou krásná barevně a formálně, zatímco jiná jsou povrchní a nudná. Abychom mezi nimi mohli rozlišovat, musíme rozumět formám a prostředkům, které užívají.* [6]
Dnešní historie umění zjišťuje, že během minulých staletí až do dnešní doby umění obešlo celý svůj kruh a vyčerpalo téměř všechny možnosti svého projevu. Posledním výtvorem rázu subjektivně-psychologického chybí to, co je v umění podstatné, totiž vnitřní rozhovor s pozorovatelem. Umění totiž vždy chtělo a má sdělit něco druhému. V důsledku toho nezbylo umělci, než se vrátit zpět a snažit se najít náměty a podněty, které je možné tvůrčí prací pozměnit a upravit podle dnešního vkusu, aby díla promlouvala k těm, kteří se dívají. V takové situaci není divu, že se probudil zájem o ikony, o umění, které bylo lidem na Západě nesrozumitelné a prostě cizí, ale které během celých staletí promlouvalo k velké části lidstva. Dovedlo v pozorovateli vzbudit nejenom estetický zážitek nebo obdiv, nýbrž také lásku, hlubokou vnitřní důvěru, víru, naději a odhodlanost snášet všechno, co lidský život přináší.

5/ www.facsnet.org

6/ Rookmaaker, H. R.: Moderní umění a smrt kultury. Návrat domů, Praha 1996.

Mgr. Lucie Bartoňková
narozena 11. 4. 1982, Brno.
Absolventka studia PdF MU výtvarná výchova/ vizuální tvorba.
Náměty: náboženství v postmoderní době, role ikony v pop kultuře, srovnávání a hledání rozdílů v přístupu k umělecké tvorbě s náboženskou tématikou a jejího spirituálního a sociálního dopadu na současnou společnost.
lu28@centrum.cz



Jiří Nečas, leporelo

SOCIOART A SPIRITUALITA

Blahoslav Rozbořil

Jinak řečeno, spiritualita současného umění není myslitelná bez korespondující spirituality recipienta; samotná intence autora nestačí.

Dějiny umění se zdají dokládat *věčné proplétání se* umění a náboženského kultu.[1] V počátcích, má se za to, utvářelo jedno s druhým *nerozlučnou jednotu*. V modernizačních procesech ale získalo umění *autonomii* a svět se postupně *sekularizoval*. Je tedy otázkou jak je tomu s někdejší provázaností. V současnosti běžná zkušenost s těmito sférami zrovna o souzvuku nesvědčí. Měli bychom toho želet jako úpadku? Neměli bychom spíše připustit, že ona *nerozlučná jednota* nebyla vždy pozitivní? Umění a náboženství jsou přece také *konkurenční* mody vědomí; často sice kooperují, jindy spolu ale bojují, soupeří. Z minulosti víme, že kdykoli se náboženství pokusilo očistit od příměsí *zvykového*, umění bylo první obětí čistek; když se umění chtělo vzepřít služebnosti, první hodilo přes palubu náboženství. Za *věčným proplétáním* stály často tlaky a zájmy moci, pretenze na vzestup a dost možná i *kohabitace z rozumu*. Separace sfér do vymezených území omezila střety, když oddělila soky. Autonomní sféry ctí své autonomní principy a institucionální struktury střeží své principy subordinace. Ani *čisté umění* ani *čistá víra* nemá kam ustupovat; ani jedna sféra nechce být vůči té druhé inferiorní. Harmonie *religiozního a estetického* tedy nejenže nepostihuje *celou* historickou skutečnost, ale také se nezdá ztělesňovat *ideál*. Nepřehlížejí ony nářky nad *ztraceným středem* násilí *jednoty*?[2] Nemusíme proto ještě opěvovat *čistotu sfér*. Autonomie (jakkoli relativní) je sice nepřehlédnutelným výsledkem sukcese dějinných momentů, nicméně není *teleologickým vyústěním vývoje*. Zákony autonomních sfér jsou, jak říká T. Eagleton[3], tautologické: *(principem) umění je umění.* Spíš než na *naplnění ideálu*, vypadá takový *princip autonomie* na anulování všech jeho možností. Připusťme tedy, že izolace náboženské a estetické sféry, jakkoli omezila rozbroje a útisk, je sama skutečností více ambivalentní, než pozitivní. Teologové, kteří promýšlejí vztah *křesťanství a kultury*, docházejí k závěru, že nepřátelství sice není vysloveně nezbytné, nicméně, žádoucím stavem je spíše *napětí* či *paradoxní vztah* než jakékoli bezstarostné *proplétání*.[4] Ze strany druhé (estetické), zdají se být motivy reflexe vztahu méně naléhavé a snad proto i reflexe vesměs povrchnější(?); oscilují mezi dojatým konstatováním *věčného svazku* a skrytým uspokojením z rozchodu (jež je asi beztak hlavním důvodem prvého postoje). Geoffrey Wainwright[5], teolog, k němuž se vztahovala předchozí narážka, vypracoval typologii spirituality, v níž první z pěti variant vztahu *křesťanství/kultura* je nepřátelství: Kultura (estetická zejména) patří ke svodům světa, tedy překážce spásy a spirituálního růstu. Wainwright má tento radikální postoj (typický jak pro rané tak reformační křesťanství) za nešťastný, protože kulturu nemístně *démonizuje*[6]. Z dalších variant, k nimž se sám přiklání, se nejsnáz ztotožníme se třetí, vystavěnou na paradoxu: křesťanskou daností je žít v jednom světě a přitom se vztahovat k druhému. Tato nutnost žít v *dvojdomoví* (diarchii) znamená žít ve stálém *zápasu* a ostražitosti

1/ Hovoříme-li v textu o umění, máme téměř výhradně na mysli výtvarné umění.

2/ srv. Sedlmayer, H.: Verlust der Mitte. Die Bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. Salzburg 1948.

3/ Eagleton, T.: The Ideology of the Aesthetic. Blackwell, 1990.

4/ Míněn je zde R. Niebhur a na něj navazující G. Wainwright.

5/ čerpáme zde ovšem sekundárně z textu Alistera E. McGratha

6/ Nemusí jít přímo o savonarolovský odpor, stačí i *puritánská* podezíravost k neblahému vlivu rozptylování.

(vnější svět korumpuje), tedy učit se žít v napětí a nesnažit se je odstranit (popřením jednoho ze světů, jimž jsme poddáni). Ikonoklasmus, jako nepřátelství k dominanci obrazové informace a podezíravost k estetickému, je charakteristický postoj kritické úsilí o obnovu *někdejší čistoty*, či nalezení dále již neredukovatelné podstaty. Shodujeme se J. Elkinsem, že je třeba bez iluzí pojmenovat stav věcí. Podnětné v jeho textu je ovšem to, že hledá možnosti, jak obnovit důvěru oddělených sfér. Objevit, jak jazykem jednoho světa adekvátně komunikovat zásadní témata jiné světa. Jednou z cest je poukaz na ikonoklastní tendence moderního umění.

Spiritualita v proměnách

Dosud jsme uvažovali o náboženství – v jaké souvislosti k němu stojí ona *spiritualita* našeho tématu? Budeme ji pojímat jako projev religiozního vědomí: postoj, vědomý vztah, ke smyslu a přesahům lidství. Nikoliv však jako *pouhý světonázor*, jako inklinaci k nějaké filozofické koncepci *místa člověka v kosmu*. Tradičně bývá spiritualita pokládána za *responzní složku* institucionalizovaného náboženství. Tam je *osobní odezvou* na *obsah náboženské zvěsti*. Volněji asi lze mluvit např. o *přitakání* ideji *přesahu vyššího smyslu nad praktickým fungováním*. Spiritualita v podobě tohoto *sebe-přijetí v určitém ideovém rozvrhu* směřuje k modlitbě, meditaci či kontemplaci, sebeomezení a přijatému závazku, službě atd. tedy obecně, k *aktivnímu projevu*. Spirituální člověk by v tomto tradičním pojetí měl být ten, kdo (třeba skrytě, ale důsledně) na sebe a *svoje životní situace* aplikuje představy o skrytém řádu světa (zdroji jeho smyslu). Je-li spiritualita něčím, co člověka (jako duch tělo) oživuje, pak je spiritualitou animován *život víry*. Nicméně, spiritualita je asi inherentní dimenzí lidské psychiky, soudě z toho, že se vynořuje a je rozvíjena i *vně organizovaného náboženství*. Při výkonové (stejně jako spotřební) orientaci jedince i společnosti atrofuje (může být, že dočasně). V současném světě koexistují, zdá se, faktory oslabující náboženské vědomí s těmi, jež naopak poskytují živnou půdu spiritualitě. *Praktikující věřící* jsou také (jistěže různou měrou) spirituální. Kritici *organizovaného náboženství* mohou poukazovat na úpadek živé spirituality v církvích; to asi patří k vlivům sekularizace. Přesto však nelze stavět praktikující věřící proti *mimokonfesijním spirituálům*. Příslušnost k tradičnímu náboženství nevylučuje spiritualitu. To, že církev (zejména katolická, jež k tomu měla nejvíc příležitosti) chybovala marginalizací (resp. exkluzí) neortodoxních spiritualit, neopravňuje ke komplementární deformaci. Náboženství na Západě prošlo v minulosti také procesem *autonomizace*. V krizích modernity se oddělilo nejen od záležitostí státu a společnosti (aspoň zčásti), ale též se proměnilo v *privátní záležitost* jedince. Spiritualita, jež později z privatizovaného náboženství vzešla, není *komponentou organizovaného náboženství*, ale stal se z ní *samostatný religiozní fenomén*.[7] K tradičním náboženstvím se vymezuje jako jejich *alternativa*. Přes tři desetiletí živelně bují a rozvíjí svoje podoby. Známým rámcovým označením této povšechné spirituální orientace je pojem *New Age*. Nejnápadnějším rysem new age je eklektická otevřenost exotickým tradicím, zejména východním (čímž se ovšem charakteristika nové spirituality nevyčerpává). Hladinu

7/ Jak s odkazem na Wuthnowa (2001), uvádí Beckford (2003: 71): *zatímco středověká a raně moderní představa spirituality zdůrazňovala osobní sebekázeň a zintenzivnění závazků k institucionálnímu učení a praktikám* došlo časem k tomu, že *spiritualita začala referovat o kvalitě individuálního vztahu k božskému, nebo vědomí smyslu pro superrealitu, která jde za život, tak jak je běžně zakoušen*.

zájmu o *duchovno* ještě zvedlo milenium, magicky uhrančivý přelom tisíciletí. Mluví se tak dnes dokonce o hladu po spiritualitě[8] či přímo o *spirituální revoluci*[9], takže aktuálně religionisty – více než teorie sekularizace – zaměstnávají koncepty *spiritualizace*. Tato *nová spiritualita* má výrazné afilace k *životnímu stylu* a *novým sociálním hnutím*[10]. Je atraktivní, svou nabídku flexibilně proměňuje, zvyšuje dostupnost i rozmanitost komponent. V záběru sociologů představuje výrazně dobový projev, jež lze označit za *postmoderní*. Budeme se ho přidržovat všude, kde bude praktické odlišil specifický fenomén od obecných představ.
Za zdánlivým paradoxem souběhu sekularizace a spiritualizace lze spatřovat společný faktor: vehiculem spirituality, stejně jako motivem odklonu od náboženství je *individualismus* a jeho zaměření na *subjektivní*. Z toho plyne orientace na prožívání a otevřenost jistému hedonismu. Postmoderní svět výrazně preferuje amorfní, flexibilní matérii individualizované spirituality před projevy tradičního organizovaného náboženství.

Religiozní a umělecký svět

Do umění se rozdíl mezi (postmoderní) spiritualitou a (tradičním) náboženstvím promítá jako diference mezi *náboženským uměním* a *spirituálním charakterem díla*. Za *náboženské umění* bývá souhrně označována sakrálně zaměřená produkce minulosti, zpravidla iniciovaná církevní zakázkou, úžeji pak tradiční žánr malby (zejména v 19. a 20. století). Vzdor panujícím představám o jeho *neživotnosti* je náboženské umění i dnes velmi hojně provozováno, nicméně striktně za hranicemi *světa umění* (art-world)[11]. Představuje formu *užité produkce* sui generis. Autonomní umění, tj. umění produkované uvnitř světa umění (art-world), je z principu nenáboženské. Religiozní zaměření umělce je jeho *privátní věcí*, jež s uměním nesouvisí.
Chce-li, může autor své náboženské cítění vyjadřovat svou uměleckou produkcí. Mnozí z těch, kdo tak činí, mluví (nesporně s vnitřním oprávněním) o *spirituální* povaze své práce. Pojem spirituální se tak ovšem ocitá v poněkud odlišné významové souvislosti a stává se konfúzním pro analytické použití.
Setkání umění a náboženství dnes má, jak ukazuje Elkins,[12] často charakter *nehody*, v níž se obě sféry *vzájemně vykolejují*. Projevuje se to zejména těmito momenty:
- Pojímat tvorbu jako *službu Bohu* je v uměleckém světě handicap,
- *zabývat se duchovnem* dochází ocenění, navzdory případné plytkosti;[13]
- umělecké produkty/ce vzbuzují silné pohoršení organizovaného náboženství,
- za kontroverzními díly může být často princip *skandál produkuje renomé*,[14]
- představitelé organizovaného náboženství jsou však špatně kulturně orientovaní a úměrně svým pozicím v *religion-worldu* také *kulturně-konzervativní*,
- umění oceňované náboženskými instancemi je v art-worldu druhořadé,
- jde-li o projevy prvořadého umění, pak jsou zúženě (nebo nepřesně) interpretovány.

8/ viz Sheldrake, 2003

9/ viz Heelas & Wood, 2005

10/ zejména tedy hnutím ekologickým a genderovým; k tomu viz např.: Znebejánek, F.: Sociální hnutí, Praha, Slon 1997.

11/ Odkaz na pojem od 70. let zaužívaný v teoriích umění jako poukaz na institucionální charakter uměleckého provozu. Sociologickým iniciátorem pojmu je Howard S. Becker, filosofickým Arthur Danto (či George Dickie).

12/ viz Elkins (2004)

13/ Zdůrazňují to Robertson a McDaniel (2005), kteří naznačují, že kontroverzní díla, používající religiozní ikonografii (resp. jejich ohlas) napomohla módnosti všeho umění, tématizujícímu spiritualitu. Samozřejmě hraje roli zda jde o ikonografie autochtonního náboženství (a nstitucionalizovaného): malovat *Budhy* může být projevem spirituality, zatímco malovat *Kristy* bude bráno jako projev náboženského umění.

14/ Jistě však ne výhradně; dva z nejviditelnějších uměleckých protagonistů

kulturních válek 80.–90. let, Chris Offili a Andres Serrano vyšli z katolického prostředí. Jejich zkoumání tradičních témat jistě nemělo být prvoplánovou provokací.

15/ Při svém anti-institucionálním a proti-autoritativním zaměření a současně důrazu na subjektivní prožitek je spiritualita přirozeně také jaksi *juvenilním* fenoménem.

16/ in McGrath (1999)

Jsou-li takové teze oprávněné, pak propagovat kontinuitu svazku umění a náboženství je více jak odvážné úsilí. Popisovaný stav se přitom nezdá být dočasný nebo nahodilý. Zdá jen logické, když se v současném umění uplatňuje koncept *spirituálního* (charakteru, obsahu díla). Naznačuje zabývání se aspekty života, jež tradičně pojednávaly religiozní instituce. Přitom je *alternativní spiritualita* v pozici kritika náboženství; sděluje, že vším, co přesahuje pozemské, se lze docela dobře zabývat i *mimo náboženství*. Spirituální je vděčný výraz k opisu zaměření díla, stejně jako kompliment umělecké kritiky, bezpečně vzdálený všemu (dehonestujícím) podezření z náboženskosti. Přirozeně, autorům narážky na spirituální povahu jejich díla (či obecně spirituální statut umělecké činnosti) dělají dobře.

Subjektivní obrat

V jádru spirituality stojí *zkušenost*. Taková religiozita nepotřebuje instituci, tradici či text; autoritou je jí síla prožitku.[15] Posun od *intersubjektivity* (racionalizující a systematizující zpracování jevu) k *subjektivitě* je v pozadí nárůstu spirituality. Prožitek vztažený k *horizontu neempirického* lze označit za spirituální respektive spiritualitu za *úsilí korelovat individuální zakoušení s posledním důvodem každého zakoušení*. Gadamer to v představě *fúze horizontů* popisuje jako tíhnutí korelovat *horizont individuální situace* s *horizontem textu*.[16] Textem je tu (i v přeneseném významu) určitý teologicky odvoditelný soubor představ o přesazích lidské situace.
Ne náhodou je zkušenost také centrálním pojmem *moderního umění* (to je přímo *projekční dílnou* moderní subjektivity). Pro *subjektivní* neplatí kriteria zjevené autority ani konsensus tradice; garance skýtá autentický autorův prožitek, fúzující se zaujatým chápáním dějin umění do svébytného výrazu. Intersubjektivní *význam* ustupuje subjektivitě *výrazu*. Co je však důležité: producent není suverénem pokud jde o obsah díla – subjektivita a kontrola se vylučují. Výraz o němž mluvíme, není jednoznačně, objektivně identifikovatelný. Ambiguita, mnohoznačnost takových děl posiluje roli diváka jako *spolutvůrce významu* díla. Moderní umění je umění, které klade význam díla *doprostřed* mezi výraz producenta a vnímavost recipienta. Jinak řečeno, spiritualita současného umění není myslitelná bez korespondující spirituality recipienta; samotná intence autora nestačí.
Zaměření na subjektivní prožívání jako společný znak, pozadí, moderního umění i náboženské vnímavosti vyjadřuje koncepce *subjective turn* Charlese Tylora, stojí za tezemi Gerharda Schulze (Erlebnisgesellschaft) stejně jako je ústřední linií textů Lipovetského. Je třeba připomínat, že spiritualita není univerzální, transhistorický jev. Specifický fenomén osobní spirituality posledních desetiletí je podmíněn sociálně-historicky formovanými praktikami, vzorci prožívání i pojetím *Self*.

To, že moderní umění je umění *vymanivší se vlivu náboženství* je dáno již procesem *diferenciace*, z něhož vzešlo. Dílo, jež by dříve bylo označeno za *náboženské*, je dnes označeno ekvivalentem jako je *transcendentní*, či *transgresivní*, *sublimní*, *numinózní*, anebo právě – *spirituální*. Tyto pojmy mají jistě odlišné konotace; spirituální se jeví být nejobecnějším výrazem. Vedle *transgresivity* (tendence překračovat omezení a hranice akceptovaného) je typická pro moderní umění i *sublimita* (orientace na *vznešené*: nevyslovitelné či nemyslitelné). Obojí má svoje ideové základy v romantismu; pojem vzneseného rozpracoval Burke; díla takového Caspara Davida Friedricha jsou pak dobrou ukázkou sublimního.

V souvislosti s výrazem je jen logické vidět průsečík moderního umění a náboženství v dílech *expresionismu*. Teologům je expresionismus blízký; vypovídá o situaci člověka v krizích moderního světa a krom bezprostřednosti, či hloubky této výpovědi, jim ho přibližuje užívání tradiční křesťanské metaforiky (Ensor)[17]. V neposlední řadě má silnou *psychologickou dimenzi*, jíž se blíží religiozním konceptům *duše*. Přinejmenším stejné dispozice reprezentovat transcendentní obsah má *abstraktní malba*. K odvaze umělců zabývat se *nefigurativním projevem* v začátcích přispívala představa postižení *neviditelného řádu kosmu*, řádu, logicky pronikajícího i mysl autora a zahrnující proces tvoření. Průkopníci abstrakce (Kandinskij, Kupka, Malevič, Mondrian, Klee) intenzívně zkoumali rozmanité duchovní tradice, což dokládají jejich texty. Ovšem redukovat intence jejich umělecké produkce na *spirituální motiv* a tím *sladit dílo s texty* je riskantní; tvorba není přímou ilustrací ideové orientace. Již vůbec nelze ztotožnit abstraktní (či v předchozím případě expresionistické) umění se spirituálním zaměřením vůbec; pokračovatelé abstrakce se dokázali zcela obejít bez všech (jak to cítili) *literárních berliček*.

To je ostatně jedno z úskalí spirituality ve výtvarném umění: *spolehlivě indikovaná* spiritualita je pouze ta jednoznačně dešifrovatelná *z námětu*. Takové výtvarné umění by ale bylo odkázáno na narativní, realistickou formu, používání konvenčních symbolů apod. Bylo by to umění ideologické, ilustrující ideové schéma a především – umění problematické jako umění. Ve skutečnosti ale není spiritualita takto striktně omezena – může být jemněji a složitěji zakódována do celkové struktury uměleckého díla. Pak ji ale nelze *spolehlivě indikovat*, rozehrává se až v recepčním aktu a je tedy závislá na předchozím nastavení očekávání i kompetenci diváka.

Na druhé straně talent jako určité *ambivalentní poznamenání*, čili *charisma*/*stigma* charakterizuje stejně tak typy religiozního jako i estetického aktéra. Typologie z Weberovy sociologie náboženství (kouzelník, prorok, kněz), jež posloužila polskému sociologovi M. Golkovi k návrhu rozlišení rolí umělce, jistě má své analytické oprávnění. Víme dobře, že se mnozí autoři stylizují do role šamana (J. Beuys je příkladem za jiné), mluví o svém duchovním poslání. Výše zmíněné *paradoxní schéma* koexistence kultury a křesťanství (Wainwrightova typologie spirituality) může evokovat situace moderního umělce ve světě (a kultuře své doby). Jak ukazuje O. Bätschmann (1997), je to i *model sebepojetí* dotyčných umělců, jedna ze strategií jak se identifikovat (a distancovat) ve světě, který řídí jiná

17/ Paul Tillich je výslovně zmiňován jako teolog a myslitel přitahovaný expresionistickými autory. Mc Grath (1999: 112) píše, že i mnozí protestantští teologové 20. století(sic!) používali výtvarná díla jako *prostředky povzbuzení teologické reflexe a osobní zbožnosti*: Karl Barth měl na stole reprodukci Grünewaldova Isenheimského oltáře, Jürgen Moltmann před sebou kopii Chagalova *Ukřižování ve žluté*.

18/ srv. P. Bourdieu: Teorie jednání. Praha, Karolinum 1998.

19/ Kester, G.: Conversation Pieces, The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art, in: Kocur, Z. Leung, S. (eds.): Theory in Contemporary Art since 1985. Blackwell Publishing 2005, 76–88.

20/ Habermas, J.: Theorie des Kommunikativen Handelns. Frankfurt am Main, 1981.

Bailey, E.: Implicit Religion: an Introduction. Middlesex University Press 1998.
Beckford, J. A.: Social Theory and Religion. Cambridge University Press, 2003.
Bourdieu, P.: Teorie jednání. Karolinum, Praha, 1998.
Bourdieu, P.: The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature (Ed.: Johnson R.), Polity Press Cambridge, 1993
Bourriaud, N.: Postprodukce. Tranzit. 2004.
Bourriaud, N.: Relational Aestehtics. Le Presses du réel. 2002
De Fiores, S. a Goffi, T.: Slovník spirituality. Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří, 1999.
Coleman, J.: Creativity and Spirituality: Bonds Between Art and Religion. State University of New York Press, 1998.
Elkins, J.: On the Strange Place of Religion in Contemporary Art. Routledge, London–New York, 2004.
Gablik, S.: Selhala moderna? Votobia, Olomouc, 1991.
Heelas, P. a Woodhead, L.: The Spiritual Revolution. Why Religion is giving Way to Spirituality. Blackwell Publishing Ltd. 2005.
McGrath, A. E.: Christian Spirituality. Blackwell Publishers Ltd., 1999.
Perniola, M.: Estetika 20. století. Karolinum, Praha, 2000.
Poggioli, R.: The Theory of the Avantgarde. The

pravidla. Jestliže křesťané usilovali zůstat věrní ve světě požadujícím loajalitu k jiným principům, obdobně i *revoltující producenti umění* chtěli uchránit svoje hodnoty před většinovou společností. Bojovou linii střetů vyznačovalo na jedné straně *pragmatické myšlení* (účelově racionální) moderní společnosti a na druhé straně *neutilitární myšlení*, vyjadřující svou *oddanost ideálnímu* přes inverzní ekonomii,[18] artikulovanou v uměleckých mýtech typu: *spása skrze životní prohru*. Přesto nemůžeme přistoupit na to, že tvorba je *esenciálně* spirituální činnost, případně, že umělec je *v principu* spirituální bytost. Jak takový rozpor chápat? Jsme přesvědčeni, že jde o *analogie* logické v obdobně strukturovaných situacích; nejde tedy o stejnou *podstatu*, nýbrž o *obdobné* (či stejné formy) vnějšího projevu. Umění není svojí podstatou spirituální, nýbrž se potýká se stejnými situacemi jako jiné *ideálně motivované* jednání. Není ovšem ani žádnou *substitucí náboženství*, jakkoli produkce, jež se vyvázala ze služby kultu (a reprezentaci) jeví značné tendence k *sebe-zbožnění*.
Lze usuzovat, že existuje silný zájem *identifikovat umění s duchovnem*, zájem, jemuž může podléhat i teoretická reflexe umělecké produkce. Spirituální sebepojímání je zřejmě *strategií statusové pretenze*; napomáhá produkce reputace (slouží tedy stejnému cíli jako skandály vzešlé ze střetů s náboženstvím). Diskurs *spirituality umění* má obdobně ideologický nádech jako proti-spirituální postoje. Sociologicky vnímavé myšlení by mělo usilovat o *desakralizaci umění* všude, kde se setkává s projevy sebe-povyšování kulturní produkce. Umělec není duchovní bytost a umělecký provoz není o nic spirituálnější než *produkce brojlerů*. V desakralizujícím, demýtizujícím přístupu k umění je lépe akcentovat diváka a *dialogickou dimenzi umění*.

Socio-art a spolubližní

Socio-art je *sociálně angažované umění*. Stejně jako *náboženské umění* i *sociální umění* (sociálně angažované) provází nápadný přídech zatuchlého, obskurního i podezřelého (socialismus!) žánrového vymezení. Ale moderní formy sociální angažovanosti, jež lze označovat za *socio-art*, nemají mnoho společného s tradiční (realistickou) *obrazovou reprezentací* sociální situace (zejména bídy, nespravedlnosti, války či oprese), nýbrž jsou *přímými vstupy* do sociální dimenze, *provokacemi* či *dokumentacemi* rozmanitých situací. Socioart je jen jeden žánr současného umění (snad sofistikovanější podžánr *public-artu*?). Nicméně útočí na hranice své *žánrovosti* tím, že tématizuje přednostně *provoz umění*, *mechanismy uměleckého světa*. Primární cíl socio-artové angažovanosti je *divák* jako *první spolubližní umělce*. Jinak řečeno: pokud chce umělec (vůbec) svoji produkci zaměřit na druhé, logicky i eticky by měl začít u publika. Měl by začít s relací *já-ty* v konkrétních procesech *produkce a recepce*. Stálo-li tradiční sociální umění na postihování sociálně (či politicky) negativních jevů (v jisté obecnosti), pak základní dimenzí socioartu je jeho konkrétní *dialogičnost* a s ní spojená *heterogenita* sociálního.
Socio-artové aktivity figurují pod různým označením: Kester[19] píše o *dialogickém umění* Nicolas Bourriaud mluví o *relační estetice*, Homi K. Bhabha píše o *konverzačním umění*, v čemž se ostatně shoduje

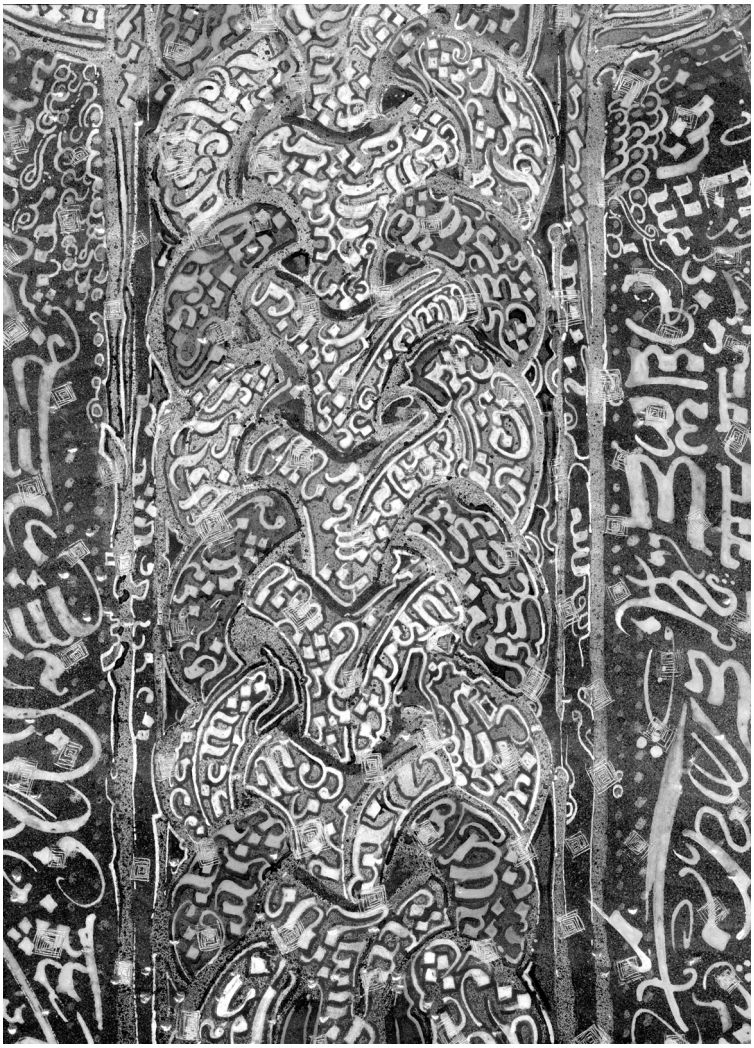
s Komarem a Melamidem (protagonisty *soc artu*, kteří vyhlašovali, že nejsou umělci, ale *konverzacionalisté*). Kromě návaznosti na M. Bachtina (a jistě i M. Bubera), lze jako filozofické pozadí uvést i Habermasův projekt *komunikativní racionality*[20].
Spiritualita je jistě pozitivní a osobně obohacující rozměr vztahu ke světu. Socio-art nestojí proti spiritualitě. To, co jej však zajímá, nejsou individuální duchovní zážitky, nýbrž interakce mezi lidmi. Neprožitkové umění socio-artu si mimo jiné klade za cíl vytvářet situace, jež svádějí lidi dohromady, nebo, jak říká Bourriad, vytvářet *nové sociální relace*. Institucionalizové náboženství bylo dříve pokládáno za *tmel společnosti*. Také proto jsou jeho tradiční formy pro socio-art zajímavější, než atraktivně *tekutá* spiritualita. Lze-li ji označit za *estetizaci náboženství*, pak socio-art směřuje k *desakralizaci estetického*.

SOCIOART A SPIRITUALITA

Blahoslav Rozbořil

Belknap Press of Harvard University Press, USA, 1968.
Robertson, J. and McDaniel, C.: Themes of Contemporary Art. Visual Art After 1980. Oxford University Press, New York–Oxford, 2005.
Saint-Laurent, G. E.: Spirituality and World Religions. A Comparative Introduction. Mayfield Publishing Company, Toronto, 2000.
Sheldrake, P.: Spiritualita a historie. Úvod do studia dějin a interpretace křesťanského duchovního života. CDK, Brno, 2003.

Mgr. Blahoslav Rozbořil
narozen 15. 8. 1959, Rychnov nad Kněžnou. Grafik a performer, sociolog umění, pedagog na FaVU VUT v Brně učí sociologii kultury a socio-art; na VZSŠU Zlín vyučuje kresbu, grafické techniky, sociologii kultury a estetiku. Spolu s Josefem Daňkem autor *lehkovážných* projektů na pomezí vědeckého a uměleckého (Non-utilitární pedagogika, TV Amalgam), hudebních produkcí s tzv. *fysiofonografem* a linorytovými gramodeskami (Hudba od podlahy, Techno s lidskou tváří aj.).
rozboril@ffa.vutbr.cz



Jiří Havlíček, kombinovaná technika

MOTIV ZVÍŘETE V SOUČASNÉ PROSTOROVÉ TVORBĚ, JAKO PROJEV POLARITY MEZI OBLASTÍ SPIRITUÁLNA A EXAKTNÍCH VĚD. FUTUROLOGICKÉ PERSPEKTIVY

Olga Badalíková

Lze jen doufat, že přechod
od role umělce pozorovatele
k roli spoluúčastníka dění,
znamená také otevírání našich myslí,
které nás může nasměrovat
k progresivnímu překročení
vlastních limitů a schopnosti empatie.

Snažíme se definovat univerzální použití zvířecích znaků, abychom zmapovali zkušenost světa protože tato zkušenost je téměř ztracena.[1]

Uvažujeme-li o uměleckém projevu jako o cestě k sebepřekročení a o vztahování se k vyšším ideám přesahujícím materiální danost a přisuzujeme-li umění spirituální dimenze, hledáme a zároveň zvažujeme kontext podivuhodných výrazových metamorfóz výtvarného vyjadřování současnosti. Konec tisíciletí přináší nejen fenomén intermediálního prostupování a sbližování uměleckých disciplin, ale nabízí též překvapivou kooperaci umění s exaktními vědami, jak lze sledovat na proměnách zvířecí ikonografie. V mnoha kulturách a v některých slohových obdobích se stalo zvíře v umění prvořadým a mnohotvárným objektem a neslo v sobě celou řadu různorodých významů, jež podnes neumíme zcela jednoznačně určit. Zvíře bylo zpodobováno po formální stránce jako estetický prvek v kompozici lidské figury, jako ornamentální motiv, jako součást vícefigurálních, zejména mytologických výjevů, jako atribut, případně jako izolovaný artefakt. Tvořilo charakteristický motiv v řadě společenství, v souvislosti s jejich vírou a mytologickou tradicí. Bylo tomu tak v paleolitu, na Krétě v době minojské kultury, v kultuře barbarských kmenů a stepních společenstvích, stejně jako v islámských oblastech. Později, když převážilo zobrazování lidské figury, jak bylo příznačné pro velké civilizace, byl zvířecí motiv spíše sekundárním elementem a jeho typologie úzce souvisela s příslušnou věroukou, což se projevilo různorodostí, specifickou a odlišnou jak v oblasti Orientu, tak pro údobí helénismu či pro umělce baroka. Tvarosloví se proměňovalo od krajního naturalismu až po schematickou stylizaci, kdy zvíře bylo tvarováno a deformováno až na pokraj abstraktních, geometrických, téměř neidentifikovatelných tvarů, jak je patrné ku příkladu u čínských bronzů z raného středověku a v plastice islámských zemí. Na tyto proměny měly zajisté podstatný vliv střídající se vlny ikonoklasmu. Právě v obdobích, kdy nebylo žádoucí zobrazovat lidské tělo byla preferovaná fauna a flora často stylizovaná do ornamentálních motivů.
V kontextu historického vývoje se na základě získaných poznatků stále výrazněji potvrzují spojitosti mezi třemi výchozími liniemi, jimž je v rámci sledované problematiky věnována pozornost. Jedná se o vzájemné vazby mezi vztahem ke zvířeti, jeho symbolikou a uměleckým výrazem. Vývojové metamorfózy symbolické funkce zvířete ve vazbě na korelace vztahu antropomorfního a zoomorfního světa a vliv těchto proměn na výrazové modifikace animalistických motivů se jeví jako průkazné. Právě na příkladu animalistické

1/ Berger, J.: Proč se dívat na zvířata, in: Labyrint revue, 11–12, 2002, s.138.

tématiky je patrná role, jež je přisuzována či odnímána zvířeti v našem společenství a je tak čitelné, že i když nepřisuzujeme umění jednoznačně vymezený společenský kontext, zůstává v něm latentně přítomen.
Je skutečností, že vztah člověka a zvířete je dnes široce sledovanou otázkou filosofické, antropologické či etologické literatury. Dopad jeho proměn na umělecké vyjadřování je však reflektován jen sporadicky. Zvíře – dříve symbol síly a pozitivní či negativní energie, předmět obav i obdivu pro svou eleganci a tvarovou rozmanitost, se na konci druhého tisíciletí stává objektem soucitu a významovou esencí existenciálního napětí. Tato proměna kulminuje od počátku 20. století, kdy byla nastoupena cesta vzdalující umělce přírodě. Avantgarda, tedy především surrealističtí umělci, pracovali s tématem zvířete spíše ve smyslu symboliky vnitřního světa. Ve své tvorbě postihli interiorizaci zvířete, symbolizujícího iracionální složky lidského bytí, tedy stažení negativních prožitků do lidského nitra, provázené traumaty, neurózami a frustracemi. K jejich uvolnění může následně přispět i umělecký projev, tedy vyjevení, racionalizace, vnější uchopení vnitřních přetlaků.
Souběžně s pátráním ve vlastním nevědomí byl jinými umělci naopak hledán a akceptován matematicko-abstraktní model světa. Díky abstraktnímu zobrazení se sochy vymaňovaly z vazeb prostoru a času, přičemž organické formy zpětně vnášely do geometrické jasnosti živost, spontaneitu, znepokojení a tajemno. Po období moderny, kdy převažovala v uměleckém výrazu abstrakce, přišel posléze v oblasti zvířecí tématiky čas na změnu pojímání. Postoupíme-li v těchto úvahách ještě dále, zdá se jako nevyhnutelný následný přesah z doposud vymezeného prostoru směrem k pohybu, akci, reálnému objektu i živému tvoru. Plastická podoba zvířete se vytrácí s postupnou proměnou symboliky a se vzdalováním se od původních, zažitých významových rovin.
Snaha zvýšit přesvědčivost uměleckého projevu přerostla v razantní vstup živého lidského subjektu a také zvířete do výtvarného prostoru. V šedesátých letech začínají umělci poprvé v duchu nové koncepce pracovat s lidským i zvířecím tělem jako s materiálem. Klíčem k pochopení je rovněž potřeba vyvázat umění z estetických mantinelů a posunout ho do životní skutečnosti. Umění se tak výrazně vydalo cestou tautologie. Tato proměna byla silně ovlivněna změněnými společenskými a životními perspektivami. Narůstal zájem o mizející faunu, k němuž přispěla řada ekologických faktorů, včetně díla Konráda Lorenze a Desmonda Morisse. Vedle historicky ověřeného ztvárnění zvířete jako objektu krásy, elegance a ušlechtilosti a vedle jeho zpodobení co by nositele pozitivních i negativních symbolů, je nyní zvíře vnímáno jako ústřední objekt našeho zájmu a soucitu. Prostřednictvím nesčetných brutálních a naturalistických výrazových prostředků je spojováno s obavami o přírodní svět. Těmito drastickými intervencemi směřují umělci své prostorové objekty, akce i videoinstalace proti antropocentrismu a relativizují zažitý předpoklad, že člověk má, dle tradičního pojímání světa, být upřednostňován jen pro svou zvětšenou mozkovou kapacitu. Podtextem širokého spektra vyjadřovacích prostředků je humanita, jako elementární předpoklad vzájemné koexistence.
Touha pohybovat se v doposud neprobádaných oblastech organického i anorganického ustrojení světa vede ale též k nutnosti čerpat poučení

MOTIV ZVÍŘETE V SOUČASNÉ PROSTOROVÉ TVORBĚ, JAKO PROJEV POLARITY MEZI OBLASTÍ SPIRITUÁLNA A EXAKTNÍCH VĚD. FUTUROLOGICKÉ PERSPEKTIVY

Olga Badalíková

z návratů do doby, kdy věda, umění i filosofie podávaly překvapivé výsledky společného usilování. Následným odloučením těchto disciplin pozbyla společnost schopnost komplexního pojímání svého běhu a novodobá snaha po opětovném hledání společných cest je tedy velmi vítaná. Vřazením dosaženého technického pokroku do každodenního životního rytmu, pronikly vědecké poznatky také do forem uměleckého vyjadřování. Poněvadž to, co chtějí mnozí současní umělci sdělit, je možno postihnout právě současnými vyjadřovacími prostředky, založenými na nově nabytých zkušenostech.
Vazba mezi intenzitou zájmu o ztvárnění zvířecího námětu a novými výsledky přírodovědného bádání se stala předmětem řady novodobých studií. Toto srovnání vychází z předpokladů formujících se v průběhu šedesátých let 20. století zejména ve knize Thomase Kuhna, *The Structure of Scientific Revolutions* /1962/. Autor zde upozornil na skutečnost, že vědecké poznání není nabýváno kontinuálně ale cestou krizových zvratů, v návaznosti na změny, které vnáší nové poznatky do zažitých paradigmat. V této souvislosti pak upozornil na kontinuitu korelace mezi vědeckým poznáním a zvraty i proměnami uměleckého stylu. Nové paradigma exaktních věd tak vytváří iniciační prostředí také pro hledání nového uměleckého výrazu. Tato proměna paradigmat se zřetelně promítá do ikonologické i výrazové tvářnosti uměleckého díla.
Přírodovědná zkoumání, pátrající po nových poznatcích, jsou jen jednou částí pravdy o poznatelnosti světa. Je však ještě celá řada možností a směrů, jak rozšířit jeho objevování a získat nové dimenze napomáhající k jeho pochopení.[2] Sociobiologická teorie Američana Edwarda O. Wilsona.[3] prohloubila zájem o vazby mezi člověkem a přírodou. Upozornila rovněž na skutečnost, že zatím co v prvních fázích průmyslové revoluce byla zvířata používána jako stroje, v postindustriálních společnostech se stala surovinou, zbožím, předmětem či objektem. Soudobá vědecká bádání vycházejí z přesvědčení, že člověk stojí u zrodu evolučních změn a považují umění za součást přirozeného vývoje odvozeného z přírody. Objevují se tese, že biologický proces evoluce s pomocí počítačů dokáže připravovat široké simulace, bořící hranice mezi uměním a vědou a vzájemně sbližující obě oblasti. Zastáncem této teorie je Bredekamp, vycházející z Gottfrieda Wilhelma Leibnize.
V posledních letech je tak nastíněna mezioborová cesta, jejíž kořeny sahají až do doby renesance a to v podobě sepětí vědních oborů s uměleckým projevem. Příkladem může být projekt nazvaný *Symbolic A, The Art and Science Collaborative Research Laboratory,* prováděný v *Department of Anatomy and Human Biology, University of Western Australia*, na nichž se podílejí profesoři Oron Catts, Stuart Bunt a další[4]. Zde mohou umělci pracovat v laboratořích molekulární biologie, tkáňových kultur, neurologie a biomechaniky. Jedná se o tak zvaný *Bioart-Projekt*, kdy umělci tvoří z biologického materiálu za pomoci vědeckého aparátu. Tento kolektiv pracuje na tvorbě nových organických tvarů vyrůstajících z těl rozličných živočichů, případně vytváří ready-made z přirozeně rostoucích tkání. Souběžně se objevuje několik výzkumně-uměleckých uskupení usilujících o rozličné biologicko-estetické efekty. Výsledkem jejich spolupráce je potřeba odhalit změny, které přináší biotechnologie do utváření flory i fauny. Jedním z umělců, kteří zde pracovali s genovými mutacemi, byl

2/ Šířeji viz Houser, P.: Než přijde vakovlk, dialogy o současné vědě. Dokořán 2005.

3/ Wilson, E. O.: Sociobiology: The New Synthesis, New York 1975.

4/ Zaunschirm, T.: Die alte und die neue Natur. Kunst als Forschung, Im ZOO der Kunst II, in: Kunstforum, Bd. 175, 2005, s. 91.

brazilský umělec Eduardo Kac /1962/. Zvířetem, vymykajícím se jakémukoliv dosavadnímu poznání, se stal *Králíček* Alba /*Das Kaninchen* Alba, *2000*/ živý králík svítící v temnotě, neboť mu byl implantován fluorescentní gen medúzy.[5] Jeho vznik spojil Kac s pojmem transgenní umění. Skrze genové manipulace směřuje cesta k vratké hranici mezi zvířetem a rostlinou, zvířetem a člověkem, člověkem a robotem. Zvířata, která autor experimentů proměňuje /bakterie, mravenci, ryby nebo myši/, pro něj připravují v laboratořích na *Arizona State University*. Své projekty nazývá *Genesis* nebo *Der Achte Tag* (*Osmý den*) a staví se tak do role stvořitele nové, přitažlivější, sofistikované přírody. Marta de Menezes /1975/, portugalská umělkyně, zase pomocí genetických manipulací[6] mění barvy a vzory motýlích křídel.

S genetickým křížením pracuje také Belgičan Koen Vanmechelen /1965/, který se snaží převézt otázky globalizace na řadu variant křížení drůbeže, symbolu jeho domoviny. K raným dílům patří *Mechelenská kukačka* /*Mechelse Koekoek*/, později vytváří kříženec charakterizující kultury jednotlivých zemí jako Brazílie – *Kuře Samba* /*Samba-Huhn*/, nebo Německa – *Drážďanské kuře* /*Dresdner Huhn*/. Tyto kříženec považuje autor za symboly kosmopolitní společnosti, jejího křížení a prolínání – *Kosmopolitní kuře* /*The Cosmopolitan Chicken*/ *z roku* 2000. Vanmechelen společně s gynekologem Dr. Ombeletem vydává anglický magazín The *Walking Egg*, který se zabývá filosofickými a etickými problémy ve vztahu k přírodovědnému zkoumání. Právě etické otázky sleduje ve svých instalacích Mike Kelley**,** který byl silně inspirován Harlowovými experimenty s primáty, což zakomponoval do projektu *Ostrov opic* /*Monkey Island*/ z roku 1982 a zaznamenal na videu *Banánový muž* /*Banana Man*/**.** Jejich dokladem je i hluboce dojemná dokumentace nazvaná *Mé matce* /*To My Mother*, okolo 2000/.

V umění 20. století se nacházejí rozličné formy diskursu mezi uměním a vědními obory, ale doposud nebyla vytvořena žádná jednoznačná strategie ani horizont vzájemné spolupráce. V oblasti výzkumů ve vztahu k uměleckému dění, připomíná Thomas Zaunschirm[7], je výchozím předpokladem, že umělci se sice mohou zajímat o genetické technologie či biologický a fyzikální výzkum a mohou z nich svým způsobem profitovat, ale nemohou být pro vědce plnohodnotnými partnery. Sami umělci se brání přímé vazbě na vědecké poznatky. Jejich reflexe se jeví z velké části jako podvědomá a podmíněná širší škálou dalších podnětů jako jsou sociální problémy, politika, víra či filosofie. K výchozím tvůrčím principům náleží dekonstrukce či estetizace a především je pro uměleckou tvorbu příznačná široce diferencovaná metoda, jejíž možnosti využití pro vědeckou práci nebyly prozatím plně objeveny. Rozvoj celého spektra vědních oborů provází také rozpětí technických prostředků. Od počátku devadesátých let se rozvíjí umění, akceptující nové formy komunikace presentované na internetu. Na tento projev měli výrazný vliv umělci východní Evropy /Olia Lialina – Rusko, Alexei Skulgin – Rusko, Vuk Cosic – Slovinsko/ kde se také vytvářejí centra, jako jsou například uskupení *C3* v Budapešti, *TO* ve Vídni nebo *Backspace* v Londýně.[8] Mezi lety 1993–1996 mladí umělci začínají s prezentací svých projevů formou e-mailů, weebových stránek, pomocí audia a videa, v podobě textových zpráv, fotografií, grafiky komiks či záznamů.

5/ Witzgall, S.: Kunst nach der Wissenschaft, Zeitgenösische Kunst in Diskurs mit den Naturwissenschaften, Verlag für Moderne Kunst. Nürnberg 2003.

6/ Denisa Kera připomíná že *Projektům na hranici biotechnologií se v květnu 2005 věnoval panel* Budoucnost a umění mezi kódy a geny *v rámci festivalu Entermultimediale. Odbornice z Ústavu molekulární fyziologie a genetiky AV SR Luba Lacinová v něm shrnula dějiny těchto genetických manipulací.* viz Denisa Kera, Umělci v laboratořích. Lidové noviny, 9. 7. 2005, s. V.

7/ Zaunschirm, T.: cit. v pozn. 4.

8/ Greene, R.: Internet Art, Londýn 2004.

Touha umělců chránit přírodu a zajímat se o její fungování vychází z tvůrčích a estetických potřeb a racionální vědecká systemizace je tomuto myšlení zcela vzdálená. Je však skutečností, že oddělení vědy, umění a filosofie, které přineslo racionální hnutí 19. století nás zbavilo schopnosti, ale i možnosti komplexního chápaní jak v rovině poznávání, tak kreativity i etického jednání. Pro budoucnost musíme tedy uvažovat nejen o tom, jak spolu umění a věda mohou opět spolupracovat. Dle upozornění mnohých odborníků, je zapotřebí vědět, jak se umění, věda a my všichni společně vřadíme do tohoto prostoru.[9]

Tázání se po budoucí podobě ztvárnění či roli zvířete v prostorové tvorbě, znamená tázání se po budoucnosti umění jako celku a snad i života jako takového. Je lákavé věřit teoriím, že stejně jako živá forma také umění prodělává krize, nikoliv však konce, že existují spirálovité návraty zpět k potřebám uvolnit tvůrčí potenciál a intenzivně rozvíjet vlastní kreativitu klasickými metodami. Zatím jsme skutečně nedošli k nulovému bodu, od nějž bychom nastoupili další cestu. Ani v této době, přes mnohá skeptická tvrzení, nedospělo umění ke svému temnému konci. Umělci i dnes nejen akceptují, ale dokonce předjímají někdy zlovolného ducha doby a ještě stále jsou předvojem věcí příštích. Podstatně změnili své vyjadřovací prostředky. Po všech peripetiích, lze dospět k pochopení, že právě umělci ze své zvídavé podstaty nejen akceptovali, ale přijali za vlastní čas neohraničených komunikačních příležitostí, spějících až k virtuální realitě. Skutečnosti, která nás obklopuje, přesto uniknout nelze. Umělci nás sice stále přenášejí přes propast neporozumění a umění zůstává cestou k vytvoření nového uvažování, není však všemocné. Lze jen doufat, že přechod od role umělce pozorovatele k roli spoluúčastníka dění, znamená také otevírání našich myslí, které nás může nasměrovat k progresivnímu překročení vlastních limitů a schopnosti empatie.

MOTIV ZVÍŘETE V SOUČASNÉ PROSTOROVÉ TVORBĚ, JAKO PROJEV POLARITY MEZI OBLASTÍ SPIRITUÁLNA A EXAKTNÍCH VĚD. FUTUROLOGICKÉ PERSPEKTIVY

Olga Badalíková

9/ Beckman, E.: The Art of Biotechnology? in: Visual Resources, An international Journal of Documentaton, XVIII, number 1, March 2002, s. 68.

Doc. PhDr. Olga Badalíková, Ph.D.
narozena 18. 8. 1951, v Rožnově pod Radhoštěm. Přednáší teorii a dějiny výtvarného umění na katedře výtvarné výchovy PdF Univerzity Palackého v Olomouci. Specializuje se na umění, zejména na prostorovou tvorbu druhé poloviny 20. století – v této oblasti se věnuje soudně znaleckým expertizám, kurátorské činnosti, připravuje texty do katalogů a recenze výstav v odborném tisku.
badalik@pdfnw.upol.cz



Hana Babyrádová, fotodokumentace akce

STŘEDOVĚKÁ SPIRITUALITA NA PŘÍKLADU ILUMINACE Z TITULNÍHO LISTU GUMPOLDOVY LEGENDY O SVATÉM VÁCLAVU

Jaroslav Krátký

V představě středověkého člověka
tvořilo duchovní a materiální jeden celek.
Každý hmotný předmět proto mohl být
otiskem či fragmentem duchovního světa.
Symbol je odkazem na ztracenou
jednotu duchovního a materiálního světa,
připomíná a pojmenovává vyšší skutečnost.

Kulturně historické souvislosti

Uvedení tématu

Domnívám se, že středověké umění nemusí být nutně *staré*. Prostřednictvím středověkého umění se sice dovídáme mnohé o době dávno minulé, avšak přesto by bylo chybou na něj pohlížet pouze jako na *konzervu* dějin. Umělecké dílo, středověké nevyjímaje, je souborem komunikačních možností.[1] Z různých důvodů mnohé komunikační možnosti zůstávají nevyužity, případně jsou omezeny pouze na úzký okruh odborníků, vizionářů apod. V případě středověkého umění je jeho srozumitelnost ztížena předělem vzniklým v průběhu času v důsledku proměny kulturního prostředí a mentalit. Považuji za potřebné hledat nejen zapomenuté klíče k otevírání dávných komunikačních kódů, ale také nalézat komunikační možnosti a výpovědi dosud nevyužívané nebo *podprahové*. Ve středověku si lidé vykládali svět prostřednictvím symbolů a metafor. Tato tendence, postihnout vnitřní souvislosti světa prostřednictvím symbolů, jde napříč dějinami umění a sahá až k symbolistům, surrealistům, konceptualistům apod.
V neposlední řadě považuji za potřebné připomenout význam umění pro sociální identifikaci, pro sdílení idejí státu, pro uchování kulturních tradic národa.[2]
Ve svém příspěvku se zabývám prvním dochovaným projevem svatováclavské úcty ve výtvarném umění. Historik možná shledá některé mé závěry jako málo průkazné. Avšak každé úsilí o rekonstrukci skrytých významů dané středověké iluminace bude vždy interpretací, více překladem než přepisem. Domnívám se, že snahou o vhled do duchovních souvislostí dané problematiky lze přispět k rozšíření možností zprostředkování středověkého umění dnešnímu divákovi.
Téma sborníku i mého příspěvku souvisí se spiritualitou (z lat. *spiritus*, duch).[3] Středověkou spiritualitu ovlivňovaly koncepce novoplatónská a augustiniánská. Augustin svatý, biskup hipponský (354–430), uskutečnil ve 4. století syntézu novoplatonismu a křesťanství. Augustinova filozofie ovládala středověké myšlení ještě ve 12. století, tedy v období, jehož výrazem bylo románské umění. Sv. Augustin zavrhoval jednostrannost smyslového pozorování a dával přednost *zraku rozjímání* nebo *zraku srdce*, jež jsou jedině s to proniknout pod povrch jevů a nalézt za nimi ideální skutečnost, odlesk Boha. *Obrazy smyslového světa* byly povoleny jen tehdy, jestliže sloužily jako mosty vedoucí k idejím, anebo byly přímo jejich symboly.[4]

1/ srov. Kulka, J.: Psychologie umění. SPN n. p., Praha 1991, s. 24: *Umělecké dílo existuje ve společenském vědomí jako soubor komunikačních možností (neustále otevřených), které jsou vždy realizovány sociálně historicky a individuálně psychologicky…*

2/ srov. Kulka, J.: Psychologie umění. SPN n. p., Praha 1991, s. 20: *Sociální funkce umění postihují zejména mezilidskou komunikaci, potřebu sociální identifikace člověka (potřeba ztotožnit se s určitou skupinou, institucí, národem), koordinaci společenských činností (tanec, pochod, pracovní činnost, sport atd.). Sociální funkce umění přecházejí mnohdy nerozlišitelně ve funkce psychologické a naopak…*

3/ srov. Klimeš, Lumír: Slovník cizích slov. SPN, Praha 1985, s. 673; srov. Linhart, J. a kol.: Slovník cizích slov pro nové století. Dialog, Litvínov 2005, s. 348; srov. Cetl, J.: Spiritualismus. In: Stručný filozofický slovník. Svoboda, Praha 1966, s. 418–419; srov. Sokol, J.: Malá filozofie člověka a slovník filozofických pojmů. Vyšehrad, Praha 2004, s. 361.

4/ srov. Huyghe, R.: Umění život a ideje. Středověký spiritualismus. In: Umění a lidstvo / Larousse. Umění středověku. Odeon, (Paříž 1958) Praha 1969, s. 346–348.

Symbol ve středověku

Ve středověkém myšlení byla spiritualita nerozlučně spjata s hmotným světem. Znamením tohoto propojení, koexistence ducha a hmoty, byl *symbol*. Smysl slova *symbol* nám ozřejmuje jeho původní užití ve starém Řecku. Symbolon *bylo u Řeků poznávací znamení, znázorňované dvěma polovinami nějakého předmětu rozděleného mezi dvě osoby. Symbol je znamením úmluvy. Je to odvolávka na ztracenou jednotu, připomíná a pojmenovává skrytou vyšší skutečnost.*[5]
Pro středověkého člověka měl *materiální svět dvojí podstatu – fyzickou a duchovní.* Pomocí omezené znalostí fyzické podstaty okolního světa si člověk zajišťoval praktické potřeby – potravu, přístřeší, nástroje apod. Otevřenost k duchovním stránkám materiálního světa mu umožňovala komunikaci s nadpřirozenem, s bohem. Téměř ve všem, co tehdejšího člověka obklopovalo mohl nacházet odkazy k božským principům, vzkazy tajemných sil.
Prostřednictvím viditelného a materiálního bylo možné s pomocí rozumu nalézat neviditelné posvátno. Le Goff konstatuje, že myslet tehdy znamenalo odhalovat skryté významy, číst symboly.[6]
Ve středověkém myšlení byl totiž každý hmotný předmět považován za symbol vyšší skutečnosti. Věc byla tedy zpodobeními něčeho, co jí odpovídalo ve vyšší rovině. Gurevič dodává, že na obdobném základě mohl středověký člověk nalézat vedle doslovného, faktického pojímání kteréhokoli jevu i jeho symbolický nebo mystický význam.[7] Symbol odkazoval na neviditelné ve viditelném, na nepřítomné v přítomném, na minulé či budoucí v současném.
Schopnost *číst* symboly tedy umožňovala přicházet k novým a neuchopitelným (duchovním) významům. Nedílnou součástí středověké spirituality bylo hledání symbolických výrazů pro náboženské představy a také následný mnohovrstevný náboženský výklad symbolů ztvárněných v umění a rituálech.

Spiritualita titulního listu Gumpoldovy legendy

Iluminace na titulním listu

Počátky svatováclavské úcty jsou doloženy již z druhé poloviny 10. století. Ve svém příspěvku se zabývám některými aspekty spirituality na prvním obrazovém dokladu této úcty, který pochází z počátku 11. století. Jde o iluminaci na titulnímu listu wolfebüttelského rukopisu latinské *Gumpoldovy* legendy o svatém Václavu.[8]
Na vstupní iluminaci Kristus korunuje svatého Václava, kterému se koří kněžna Emma.
Obraz je propojen s latinským dedikačním textem:

hunc / libellum / héma venerabilis princi/pissa pro remendio ani/(ni)/me sue in honore beati Uencezlauvi / martiris fieri / ivssit /

5/ Goff, J. L.: Mentalita, sensibilita, chování (10.–13. století). In: Kultura středověké Evropy. Vyšehrad, Praha 2005, s. 427.

6/ srov. Goff, J. L.: Mentalita, sensibilita, chování (10.–13. století). In: Kultura středověké Evropy. Vyšehrad, Praha 2005, s. 427: *Ve středověkém myšlením tedy každý hmotný předmět byl považován za zpodobení něčeho, co mu odpovídalo ve vyšší rovině, a stával se tak toho symbolem. Symbolismus byl univerzální a myslet znamenalo ustavičně odhalovat skryté významy, byla to neustálá* hierofanie. *Neboť skrytý svět byl světem posvátným a symbolické myšlení bylo jen na úrovni učených lidí vypracovanou, ujasněnou podobou myšlení magického, v němž utonula obecná mentalita. Amulety, kouzelné nápoje a magické formule… ostatky, svátosti a motlitby byly jejich uznávanými náhradami pro prostý lid. Šlo stále o to, najít klíče k skrytému světu, světu pravdivému a věčnému, v němž bylo možno dosáhnout spásy. Skutky zbožnosti byly symbolickými akty, jimiž se lidé snažili dojít uznání u Boha a přimět ho, aby dodržel smlouvu, kterou s ním uzavřeli… Tento magický obchod dělal z Boha dárcova dlužníka a nutil ho, aby jej spasil. Stejně tak myšlení záleželo v tom, najít klíče otvírající brány ke světu idejí.*

7/ srov. Gurevič, A. J.: Kategorie středověké kultury. Mladá fronta, Praha 1978, s. 50: *Středověký symbol vyjadřoval to, co je neviditelné a přístupné jen rozumu, prostřednictvím viditelného a materiálního. Viditelný svět je v harmonii se svým archetypem (předobrazem), světem vyšších představ (archetypus mundus). Na tomto základě se pokládalo možné najít vedle doslovného, faktického pojímání kteréhokoli jevu i jeho symbolický nebo mystický*

Výše uvedené lze do češtiny přeložit následovně:

Tuto knížku Hemma (Emma) ctihodná (vznešená) kněžna kázala zhotovit pro spásu duše své a k poctě blahoslaveného Václava, mučedníka.

Spiritualita věcí a atributů

Kníže Václav je na dané iluminaci vyobrazen s atributy, které označují jeho světskou moc, úděl mučedníka i dosažení svatosti.

Koruna. Svatý grál?

Na zmíněné celostránkové kompozici nasazuje Kristus na hlavu sv. Václava pokrývku hlavu zvláštního tvaru. Zobrazená zlatá čapka s křížkem je svým vzhledem zcela ojedinělá. Jde o útvar v podobě zlaté kuželovité homole, členěné třemi vodorovnými pruhy, nahoře zaoblené Dosud se nepodařilo nalézt jeho ikonografický protějšek mezi předchozími (staršími) či soudobými památkami. Dosavadní pokusy typově klasifikovat zmíněnou Václavovu pokrývku hlavy ji označují jako *přílbu-šišák* (A. Friedl)[9], *knížecí mitru* (P. E. Schramm)[10], *papežskou tiáru* (Hásková)[11], *mitru* (J. Bažant)[12], dále pak jako *korunu vítězství* a *mučednickou korunu*[13]. Na přesnější typovou klasifikaci této svérázné pokrývky hlavy rezignoval i autor nedávné důkladné publikace o ikonografii korunovačních scén v umění raného středověku, německý badatel Joachim Ott.[14] Tato koruna je zde atributem svatosti, na což jednoznačně poukazuje její předávání prostřednictvím Kristovy ruky a pararela s dobově užívanými ikonografickými konvencemi.[15] Proto se jeví jako opodstatněné označení Václavovy pokrývky hlavy podle její funkce na daném obraze – *koruna věčného života* (P. Černý)[16]. V uvedeném smyslu zná ikonografie korunování panovníka Kristem prostřednictvím diadému, čelenky apod. – viz např. Kristus věnčí Basileia II.[17], Korunovace Jindřicha II. Kristem[18].
Výše uvedený přehled si nyní dovolím doplnit svou vlastní tezí. Zobrazená Václavova *čapka* nebyla odvozena z nějakého tehdy existujícího typu pokrývky hlavy, ale její tvar byl přizpůsoben požadavku na další symbolický význam. Ve Václavově *koruně věčného života* jsem zároveň shledal nádobu obrácenou dnem dolů. Bezděčně to postřehl také Pavol Černý, který Václavovu pokrývku hlavy charakterizoval jako *zlatý, typově neurčitý vysoký kbelíkovitý útvar s křížkem na jeho vrcholu*[19]. K tomu dodávám, že to, co na zmiňované iluminaci Kristus klade na hlavu sv. Václava, připomíná nejen zlatý kbelík, ale mnohem více jinou nádobu – zlatý kalich či mísu – *grál* (obracený dnem dolů). Podobnost se svatým grálem není zcela náhodná. Svatý Václav v levé ruce nese další *grálský* atribut, kopí, o jehož vazbě na posvátné Longinovo kopí se zmíním v další kapitole.
Původ slova grál lze hledat v poukazu na lat. *crater*, džbán, nebo *cratis*, koš, pletivo. V obecném povědomí je *grál* kalich, kterým Kristus Poslední večeři dal připíjet svým učedníkům a do kterého

STŘEDOVĚKÁ SPIRITUALITA NA PŘÍKLADU ILUMINACE Z TITULNÍHO LISTU GUMPOLDOVY LEGENDY O SVATÉM VÁCLAVU

Jaroslav Krátký

výklad, odhalující tajemství víry. Systém symbolických výkladů a alegorických připodobňování byl prostředkem k všeobecné klasifikaci nejrozmanitějších věcí a k jejich uvádění do vztahu k věcnosti.

8/ srov. Kostílková, M.: Christianizace. Gumpold z Mantovy, legenda o sv. Václavu. In: Europas Mitte um 1000. Handbuch zur Ausstellung. Katalog, Konrád Thess Verlag GmbH, Stuttgart 2000, s. 280–281: Gumpold z Mantovy, Legenda o sv. Václavu. Originál: Wolfenbüttel, Cod. Guelf. 11.2. Augusteus 4, fol. 18v – 37r. Kopie: Praha, Knihovna Metropolitní kapituly u sv. Víta, sign. H XXXVII, autor Josef Scheiwl (?), konec 19. stol. Latinská legenda, kterou mantovský biskup Gumpoldus sepsal asi koncem 70. let 10. století na přání císaře Oty II. (973–983). Nejstarší dochovaný opis Gumpoldovy legendy, uložený nyní ve Wolfenbüttelu, přikázala zhotovit kněžna Emma († 1006, manželka knížete Boleslava II.). Na titulním (dedikačním) listě je dedikační text propojen s vyobrazením donátorky, kněžny Emmy, klečící před sv. Václavem, který je korunován Kristem. Na protějším listu (19r, 2r) začíná text Gumpoldova prologu uvedený zlatou iniciálou S (studiorum), vysokou devět řádků textu. Další iluminací

rukopisu psaného karolínskou minuskulou je scéna z hostiny u Václavova mladšího bratra Boleslava v Boleslavi (dolní polovina fol. 20v., 3v). Plocha je rozdělena rámem na dvě poloviny: vlevo Václav pozvedá zlatou číši k přípitku, vpravo sedí za prostřeným stolem Boleslav se svou družinou. Čtvrtá iluminovaná strana (21 r, 4 r) je rozdělena na dvě poloviny. Horní figurální kompozice ilustruje vražedný útok na knížete Václava před kostelem v Boleslavi. V dolní polovině listu iniciála *a* (vulsa) uvádí incipit vlastního Gumpoldova díla nesoucího název Passio sancti Vencezlavi martyris. Individualizace zobrazených postav svědčí o tom, že malíř dobře znal české reálie. O důvěrné znalosti slovanského prostředí svědčí také foneticky přesný přepis vlastních jmen knížat Spytihněva, Vratislava, Václava a Boleslava.

9/ FRIEDL, A.: Přemyslovci ve Znojmě. Ikonografie posvátného Oráče v českém mythu. Praha 1966, s. 57, id. 1973, s. 269. Na nepřijatelnost této teze upozornila Hásková poukazem na absenci *svislého nýtování*, charakteristického pro soudobé přílby (viz Hásková, J., Vitanovský, M.: Osobnost krále Vratislava I. (1061–1092) na mincích. K oficiálnímu vyobrazení prvního českého krále a k české panovnické distinkci. In: Sborník Národního muzea v Praze, Řada A–Historie, XXXVIII,1984, s. 175).

10/ Schramm, P. E.: Heerschaftzeichen und Staatssymbolik. Beiträge zu ihrer Geschichte vom driften bis zum sechzehnten Jahrhundert. Stuttgart , I. díl, 1954, s. 76.

11/ HÁSKOVÁ, J., VITANOVSKÝ, M.: *Osobnost krále Vratislava I. (1061–1092) na*

posléze zachytil Josef z Arimateje krev Krista krvácejícího na kříži. Pověst o svatém grálu má starobylý původ, předkřesťanský (pohanská mystéria Matky země spojená s uctíváním magického kotlíku – např. u Keltů) a zároveň raně křesťanský (novozákonní svědectví evangelistů o Poslední večeři Páně, o Longinově kopí a o Josefu z Arimatie). Teprve ve 12. století se tato pověst prolnula s příběhy králi Artušovi, přičemž obě tyto látky byly od 13. století včleněny do parzivalovských příběhů (zpracovaných Wolframem von Eschenbach a dalšími).[20]
Jedním z předobrazů svatého grálu byl posvátný keltský kotel, který sytil, uzdravoval a oživoval. Keltský bůh Teutates pomocí svého kotle prováděl reinkarnaci zemřelých válečníků.[21] Irové a Britové si vyprávěli, jak neplodný ostrovní král jménem Brân musel darovat svému švagrovi kouzelný kotel, který probouzel mrtvé znovu životu[22]. Podobně jako Král rybář z legendy o grálu, byl také Brân raněn, na noze.
V památné hoře Blaník prý spí skryti rytíři a čekají na svého vévodu, sv. Václava, připraveni přispěchat na pomoc když bude české zemi nejhůře. Zde se naskýtá podobnost s jiným *věčným* panovníkem, s legendárním králem Artušem. Nápis na jeho hrobu v Glastonbury hlásá: *Zde leží Artuš, král, který byl, král, který bude*. Svým odchodem do Avalonu po smrti téměř všech svých druhů Artuš představuje typického *spícího* hrdinu keltských mýtů. Také jiný keltský hrdina, Finn mac Cumhal, nezemřel, ale je zaklet v jeskyni, kde čeká na znamení, aby pomohl své zemi ve chvíli nouze. Finn mac Cumhal, velitel Fianny, skupiny oddaných bojovníků asketických zvyků, je opěvován v Fenianském či Ossianském cyklu irských legend.[23]
Velkým ctitelem svatého Václava byl zakladatel Karlštejna, Karel IV. Již v 19. století se vědci a odborníci (S. Boisserée, 1834; F. Zarncke, 1876 aj.) zabývali otázkou, do jaké míry mohly popisy grálského hradu a svatyně u Wolframa, a zejména v *Mladším Titurelovi*, ovlivnit zakladatele a stavitele českého Karlštejna.[24]
Z výše uvedeného vyplývá, že legendární postava svatého Václava není zcela vzdálena jiným legendárním postavám, například králi Artušovi a jeho rytířům kulatého stolu. To ostatně připomněl při svatováclavském miléniu (1929) František Střížovský (pseud. Večeřa), který ve své *pověsti a legendě Svatý grál* [25] připomíná, že jeho posledním králem se měl stát náš zemský patron, avšak *poslové* do Staré Boleslavi *přijeli už pozdě*.

Posvátné kopí

Na iluminovaném dedikačním listu Gumpoldovy legendy svatý Václav přidržuje ve své levé ruce kopí se zlatým praporcem, ukončené zlatým hrotem s křížem. Symbolika kopí jako nástroje umučení zde spojuje utrpení Krista na kříži s mučednickou smrtí svatého Václava.
V křesťanském středověku byly uctívány památky na Kristovo utrpení – trny z jeho trnové koruny, dřevo z kříže a také posvátné kopí. Mezi významné relikvie patřilo tzv. Longinovo říšské kopí, pro které dal Karel IV. na svém hradě Karlštejně zbudovat kapli

Svatého Kříže. Úcta k říšskému kopí byla spojena s jeho údajnou účastí při mystickém okamžiku Kristova utrpení na Kalvárii. Pro držitele říšského kopí, císaře, bylo Svaté kopí *talismanem* úspěšného vládnutí, příslibem boží přízně, jedním z průkazů vyvolenosti, dokladem legitimní nadřazenosti nad ostatními panovníky.

V případě kopí nemusel jeho význam symbolu vlády nutně vyplývat z jeho posvátnosti, jak tomu bylo v případě výše uvedeného říšského kopí. Rituální funkce kopí byla též odvozována z jeho původní funkce válečné zbraně a vojenského znamení.

Mezi zbraněmi doby stěhování národů a následujících staletí zaujímalo kopí prvořadé místo. Výskyt bohatě zdobených hrotů nasvědčuje tomu, že kopí bylo spíše odznakem vyššího stavu než zbraní určenou jen k boji. Jiná kopí byla pro přivázání praporku. Taková kopí byla zároveň korouhvemi. Kopí ve spojení s korouhví bylo po staletí symbolem moci. Ohlašovalo do daleka, kde se nalézá vojevůdce a vládce. Jeho vztyčení na cizím území symbolizovalo uchopení moci. Kopí se u Germánů obecně považovalo za zbraň svobodných mužů.[26] Protože vládní moc knížat byla realizována vojenskou cestou, kopí se postupně proměnilo v jednu z distinkcí panovnického majestátu. Na celkové symbolice se stejnou měrou mohlo podílet jak kopí, tak i na něj přivázaný praporec. U Germánů byla královská vláda symbolizována kopím. Veřejným obřadem předání kopí král stvrzoval převedení správy daného území na svého vazala.

V tomto smyslu bývala i česká knížata, více či méně formálně, v lenním vztahu k císaři. Motiv předání vlády prostřednictvím kopí se také vyskytuje na denárech Břetislava I.[27].

Ovšem i nejvyšší světský vládce, tedy císař, byl podle feudálně církevních představ podřízen Kristu, tedy svrchovaném vládci světa. Moc císaře byla legitimizována tím, že vládl z boží vůle, z boží milosti (*Dei gratia*).[28] Císař, považovaný za Kristova vikáře (správce), mohl být zároveň pokládán za praporečníka nebeského vládce, za Kristova rytíře na zemi. Role Kristových rytířů a praporečníků náležela na nebi světcům. Knížecí rod mající ve svém středu světce se tedy mohl považovat v jistém smyslu za rovnocenný rodu královskému, ze kterého pocházel císař. Takže uznání kníže Václava za svatého legitimizovalo politické ambice Přemyslovců směřující k dosažení královské hodnosti a k uznání suverenity českého státu vůči říši. Tomu také odpovídá obrazový výjev na titulním listu Gumpoldovy legendy, kde zlaté kopí se zlatým praporcem není symbolem knížecím, ale královským, protože iluminace představuje povýšení světce na království nebeské.

Pokusme se však nyní přejít od uvedených politických a mocenských aspektů kopí opět k jeho spiritualitě, přestože ve středověkém myšlení tyto aspekty nelze dost dobře oddělit, protože se prolínají a proplétají v složitých vazbách mnoha vrstev symbolických významů.

Svatý Václav, který svým životem a zejména mučednickou smrtí následoval Krista, byl také spojován s mučednickou relikvií téhož druhu – se svatým kopím. Svatováclavské kopí se sice

STŘEDOVĚKÁ SPIRITUALITA NA PŘÍKLADU ILUMINACE Z TITULNÍHO LISTU GUMPOLDOVY LEGENDY O SVATÉM VÁCLAVU

Jaroslav Krátký

mincích. K oficiálnímu vyobrazení prvního českého krále a k české panovnické distinkci, In: Sborník Národního muzea v Praze, Řada A–Historie, XXXVIII,1984, s. 175–176.
Trojdílná *papežská tiára* je ve své definitivně ustálené podobě je doložena až na počátku 14. století (viz Sirch, B.: Der Ursprung der Bishó´flichen Mitra und Pá´pstlichen Tiara. St. Ottilien 1975, s. 171–187.

12/ Bažant, J.: Umění českého středověku a antika. KLP-Koniasch Latin Press, Praha 2000, s. 25.

13/ Přehled starších pokusů o určení typu *koruny věčného života* zobrazené ve wolfenbůttelském rukopise jako *koruny vítězství, mučednické koruny, přílby* či *mitry* přináší Merhautová (Merhautová, A./ Třeštík, D.: Ideové proudy v českém umění 12. století. Praha 1985, s. 82.

14/ Ott, J.: Krone und Krönung. Die Verheissung und Verleihung von Kronen in der Kunst von Spätantike bis um 1200 und die geistige Auslegung der Krone. Mainz 1998, s. 68, zde mluví povšechně o *Helmkrone* a v pozn. 210 upozorňuje na analogickou formu pokrývky hlavy s křížkem na jejím vrcholu, která se objevuje u některých postav ozbrojenců na reliéfních zobrazeních kovové čelenky lombardského krále

Agilulfa z doby c. 600, Florencie, Museo Bargello (viz Černý, P.: Evangeliář zábrdovický a Svatovítská apokalypsa. Academia, Praha 2004, s. 196, pozn. 196).

15/ Jako dobové příklady ikonografické konvence (*předání koruny věčného života*, případně koruny světského panování) lze uvést následující:
- Sakramentář Jindřicha II., Mnichov, Clm. 4456, fol. 11, Korunovace panovníka (In Katalog Regensburg 1987, tab. 6.; In: Černý, P.: Evangeliář zábrdovický a svatovítská apokalypsa. Academia, Praha 2004, foto č. 73.
- Kristus věnčí byzantského císaře Basileia II. Bulgaroktona (asi 958–1025). Andělé mu předávají kopí a korunu, dole jsou zobrazeni váleční zajatci při proskynezi, po 1017. In: Bažant, J.: Umění českého středověku a antika. KLP-Koniasch Latin Press, Praha 2000, s. 28, obr. 7.

16/ Černý, P.: Evangeliář zábrdovický a Svatovítská apokalypsa. Academia, Praha 2004, s. 176.

17/ viz byzantská iluminace Kristus věnčí byzantského císaře Basileia II. Bulgaroktona (asi 958–1025). Na obraze andělé předávají císaři kopí a korunu, dole jsou zobrazeni váleční zajatci při proskynesi, Konstantinopol, po r. 1017.

18/ viz obraz Korunovace panovníka v sakramentáři Jindřicha II. okolo r. 1002–1014 (Mnichov, Clm. 4456, fol. 11). Na této iluminaci Kristus korunuje panovníka, andělé vkládají kopí a meč do panovníkových rukou, které jsou navíc přidržovány (podepírány) dvěma světci.

19/ viz Černý, P.: Evangeliář zábrdovický a Svatovítská apokalypsa. Academia, Praha 2004, s. 176.

do našich dnů nezachovalo, ale v souvislosti s líčením bitev v 12. a 13. století se kronikářské zápisy zmiňují o existenci této památky na svatého knížete. Poprvé je svatováclavské kopí zmiňováno v souvislosti s vítězným bitvou u Chlumce r. 1126. Kopí svatého Václava, v bitvě u Chlumce opatřené praporcem svatého Vojtěcha, bylo neseno v čele českého vojska a znamenalo povzbuzení a utvrzením jeho víry v boží pomoc.[29]
Mystické *krvácející kopí* patří také mezi důležité motivy grálských příběhů[30], kde často tvoří jakýsi protějšek záhadného grálu., jako mužský a ženský princip.[31] Longinovo kopí a svatý grál patřily nedílně k sobě také proto, že šlo o dva předměty, které se dostaly do bezprostředního kontaktu s krví Kristovou. Pro středověkou spiritualitu znamenalo Longinovo kopí nástroj spásy, který otevřel Ježíšovu hruď a umožnil dovršit jeho spasitelskou oběť, kterou lze vykoupit lidstvo z hříchů. Podle archaických představ totiž pouze krvavá oběť mohla být plnohodnotná a nejvyšší. Uvedené spirituální aspekty podrobně zkoumala z hlediska hlubinné psychologie Emma Jungová. [32]

Výklad *podle čtverého smyslu*.
Marie Magalská před Ježíšem.

Symbolické myšlení středověku bylo spirituální povahy a nacházelo oporu v soudobém idealismu, který navazoval na Platonovo pojetí idejí jako předobrazů věcí. Ve smyslu křesťanského novoplatonismu se pozemské jevy a věci pokládaly za duplikáty svých nebeských prototypů. Z toho plynula zvyklost podrobovat biblické texty i umělecká díla výkladu podle čtverého smyslu:
1) *Doslovný význam* poučuje o tom , co bylo.
2) *Alegorie* poučuje o tom, v co věříš.
3) *Morálka* ukazuje, co máš dělat
4) *Anagorie* odhaluje tvé usilování.[33]
Podle čtverého smyslu interpretoval také Dante svou Božskou komedii. Jeho způsob výkladu literárního textu by bylo možné převést i na zkoumanou iluminaci: *Jedna věc je smysl, který nese obraz a jiná věc je smysl věcí, který označuje*.[34] V duchu Dantovy *mnohovýznamové* interpretace se nyní pokusím dešifrovat obrazové sdělení na titulním listu Gumpoldovy legendy:
1) výklad *dle litery (doslovný, historický, faktický, bezprostřední význam)*
Setkání tří postav, z nichž každá má přidělenu jednoznačnou roli: Bůh (Kristus) korunuje Václava jako mučedníka. Kníže Václav zdraví Krista. Kněžna Emma uctívá Václava.
2) výklad *alegorický*
Knížete Václava zde lze chápat jako Krista, protože oba zemřeli mučednickou smrtí.
Kněžna Emma zase představuje Marii Magalskou (Maří Magdalenu), protože obě pokorně ctily svatého mučedníka a oběma bylo v jistém smyslu dopřáno jej spatřit po jeho fyzickém skonu, před jeho nanebevzetím. (Na Iluminaci se Emma setkává svatým mučedníkem Václavem, Ježíšovým následovníkem.)

3) výklad *tropologický (mravoučný) – poukázání na vzor jednání. Přechod duše od pláče a břemene hříchu k stavu blaženství.*
Víra, pokora, oddanost a následování boha bývají vyslyšeny: Kristus, umučený svými soukmenovci, se stal vykupitelem křesťanů. Jeho příklad následoval kníže Václav. Byl zavražděn svým bratrem, aby se nakonec stal mučedníkem a svatým ochráncem Přemyslovců, přímluvcem všech Čechů, zemským patronem. Emma ve své úctě k mučedníku Václavovi následovala svůj vzor, Marii Magalskou.
4) výklad *anagorický (vznešený) – tj. odhalení posvátné náboženské pravdy, hlubšího smyslu* Přechod blažené duše od otroctví nynější zkázy k svobodě věčné slávy.
Bůh posvětil blahoslaveného mučedníka Václava, člena rodu Přemyslovců, příslušníka kmene Čechů.Prostřednictvím svatého knížete Václava se vyšší poslání (vyvolenost) tedy vztahuje i na vládnoucí rod Přemyslovců a boží přízeň na celý český národ. Ti, kdo věrně následují příkladu svatého knížete, následují zároveň i jeho předobraz – tedy boha (Krista).
Domnívám se, že již tento dosavadní letmý vhled do duchovních souvislostí dané iluminace poodhalil její duchovní bohatství a zároveň i potenciál pro další estetické a myšlenkové rozvinutí. Inovace zde obsažené jsou dokonce natolik významné, že v některých aspektech dokonce předjímají ideové koncepty doby Karla IV.
V době Karla IV. byla součástí dvorského umění idea českého státu reprezentovaná národním světcem. Kníže Václav byl představován jako světec a zároveň jako ideál rytíře (zobrazován v rytířském odění). Duchovní aspekt rytířského ideálu byl také nesen grálskou tradicí. Obě kulturní linie, svatováclavská a grálská, nemusely být jen souběžné, ale na dvoře Karla IV. se mohly prostupovat.
V dvorském umění a kultuře doby Karla IV. lze sledovat například tyto grálské motivy a ohlasy:
- úcta k posvátnému kopí
- úcta ke zvláštním kalichům zhotovovaným z drahých kamenů
- koncepce Karlštejna jako grálského hradu
- motiv Marie Magalské jako nositelky grálské tradice, král Artuš
- obložení svatováclavské kaple drahými kameny
Některé z výše uvedených grálských motivů (Marie Magalská, posvátné kopí, kalich) lze najít i na zkoumané iluminaci.
Příklady z doby Karla IV. nám ukazují, že duchovní prolnutí svatováclavské a grálské není neslučitelné. Ve středověkém pojetí postavy svatého Václava lze tušit a nalézat i cosi z poselství grálských příběhů.

Propojení času a prostoru

Na obrazové ploše uvedené iluminace se v přítomnosti Krista sešly dvě reálné historické osobnosti, které se však nemohly setkat v běžném životě. Kníže Václav byl zavražděn okolo r. 935, tedy asi o 70 let dříve, než dala kněžna Emma podnět ke vzniku obrazu. Přesto vidíme na jediném obraze kněžnu Emmu kořící se knížeti Václavovi, který komunikuje s Kristem. Jde o *duchovní setkání*, které překonává omezení času a prostoru.

20/ srov. Pokorný, J.: Pověst o svatém grálu. In: Evropský Parzival – doslov k českému překladu díla Parzival od Wolframa von Eschenbach. Aula, Praha 2000, s. 446–448.

21/ U vesnice Gundestrup, v severním Jutsku, byl v roce 1891 nalezen keltský rituální kotel z pozlaceného stříbra, bohatě zdobený reliéfy. Je zde vyobrazen Teutates, jak jednoho po druhém bere pěší bojovníky stojící v řadě před ním a topí je v kotli.Ostatně tomuto bohu se obětovalo utopením. Ale bojovníci na reliéfu hynou jen zdánlivě, v zápětí z kotle vyskakují znovuzrození. a odjíždějí na koních. Zrodili se tedy nejen do nového, ale i lepšího života. (viz Gundestrupský kotel, uložený v Nationalmuseet, Kodaň).

22/ srov. Lexikon keltské mytologie. Ivo Železný, Praha 1998, s. 43–44 (Brân), s. 397–382 (Teutates).

23/ Rolleston, T. W. : Ilustrovaný původce keltskou mytologií. Jota, Brno 1996, s. 14.

24/ Pokorný, J.: Karel IV. a Karlštejn. In: Evropský Parzival – doslov k českému překladu díla Parzival od Wolframa von Eschenbach. Aula, Praha 2000, s. 503–508.

Vidíme zde *minulost a přítomnost vedle sebe, vzájemně se prostupující a objasňující*. Událost, která se stala dříve, a událost dějící se nyní jsou zde chápány jako jevy jednoho plánu, uskutečňující se v témže časovém trvání. Máme zde v podstatě ztvárněn cyklický čas mýtu, ve kterém se minulost propojuje s přítomností prostřednictvím rituálu.
Mýtem o regeneraci dávala archaická kultura člověku možnost zvítězit nad prchavostí a neopakovatelností života. Tím, že se člověk ani myšlením, ani jednáním neoddělooval od rodového společenského těla, klamal smrt. V tomto systému je minulost, přítomnost a budoucnost jakoby v jedné rovině, probíhají v jistém smyslu současně *Čas je* zprostorověn, *prožívá se stejně jako prostor, přítomnost není vydělena ze základního masívu času, který tvoří to, co minulo, a to co teprve nastává.* [35]
Domnívám se, že Gurevičovu charakteristiku cyklického *mýtopoetického, snového zhuštění času* lze vztáhnout i na zmíněnou iluminaci.
Rozborem vyobrazení na této iluminaci lze dokumentovat, jak již ve středověku lidé intuitivně nalézali spojitost prostoru a času. Způsob zachycení prostoru na této obrazové ploše slouží i ke sdělení o čase. Pomocí prostoru je zobrazen čas.
Čas a prostor se vzájemně ovlivňují. Tímto jevem se ve fyzice zabývá např. teorie relativity. Avšak dávno před Einsteinem docházelo k instinktivnímu znázornění tohoto jevu ve výtvarném umění. Pro novověkou evropskou společnost je příznačné, že se v ní plně prosadila představa lineárního času. Renesanční umělec zachycoval prostor v perspektivním znázornění.
K perspektivnímu ztvárnění prostoru lze přirovnat i novověké vnímání času. Člověk kráčí časem jako poutník krajinou. Kdesi za horizontem je jeho budoucnost a za svými zády zanechává vzdalující se minulost. Čas už není cyklický. Co uplynulo, odchází a nevrací se. Podobenství takového pojetí času nám zanechal i Karel Hynek Mácha prostřednictvím básnického obrazu poutníka v závěrečné části Máje:

Vidíš-li poutníka, an dlouhou lučinou
spěchá ku cíli, než červánky pohynou?
Toho poutníka již zrak neuzří tvůj,
jak zajde za onou v obzoru skalinou,
nikdy – ach nikdy! To budoucí život můj.

Vraťme se však ke středověké iluminaci jíž se zde zabýváme. Ve ztvárnění prostoru zde není ani náznak perspektivního zobrazení. *Prostor* je zde navíc nápadně zploštěn. Dochází ke kondenzaci obrazového prostoru, na němž jsou na jedné ploše souběžně zobrazeny jevy a osoby časově i místně vzdálené, pozemské i nadpozemské.
Zdobený obrazový *rámec* je rámcem i v přeneseném smyslu, tedy souvislostí. V rámci jedné situace se zde protínají osudy knížete Václava a kněžny Emmy, které se jinak odvíjely zcela odděleně, jiném čase a prostoru. Uvnitř jednoho rámce se prostupuje svět nebes a země, božské a pozemské. Přitom kněžna Emma uvedený rámec doslova *přesahuje* opět v podivuhodné jednotě

25/ Střížkovský, F. (pseudonym Večeřa): Svatý grál. Pověst a legenda. Olomouc 1929.

26/ viz Schlette, F.: Germanen zwischen Thorsberg und Ravenna. Urania Verlag, Lipsko 1971, s. 151–152.

27/ Motiv předání kopí na českých mincích je poprvé zachycen na denáru Břetislava I. (1034–1055). Stejný motiv se také vyskytuje na denáru Soběslava I. (1125–1140). V obou případech není jisté, zda vládnoucí kníže přejímá kopí od vládnoucího císaře a nebo od svatého Václava, nebeského patrona a věčného panovníka české země.

28/ Problematikou praporce s kopím jako panovnické insignie se podrobněji zabýval např. Jiří Januš a nověji Pavol Černý. Srovnej:
Januš, J.: Prapor jako insignie českého panovníka v 11. a 12. století. In: Sborník příspěvků z II. setkání genealogů a heraldiků. Klub genealogů a heraldiků při DKP Vítkovic, Ostrava 1984, s. 96–100.
Černý, P.: Evangeliář zábrdovický a Svatovítská apokalypsa. Academia, Praha 2004, s. 135–149 (161).

29/ Soběslav I. poprvé v českých dějinách masivně využil svatováclavské a svatovojtěšské ideologie k aktivizaci země proti nepříteli (KANOVNÍK VYŠEHRADSKÝ, s. 203–204; MNICH SÁZAVSKÝ; s. 255–257). K tomu např.: Pekař J.: Svatý Václav, In: O smyslu českých dějin. Rozmluvy, Praha 1990, s. 57–58; Bělina, P., Čornej P.: Chlumec (18. 2. 1126). In: Slavné bitvy naší historie. Praha 1993, s. 14–16; Obrazová, P., Vlk J.: Maior Gloria. Svatý kníže Václav. Paseka, v Praze a Litomyšli r. 1994, s. 114, ap.

zobrazení přesahu a jeho sémantického významu užitého v přeneseném smyslu. Vidíme přece, že postava Emmy obrazový rámec (orámování) skutečně přečnívá a označení tohoto jevu slovem *přesah* (přesahování rámce) má i svůj přenesený výklad, skrytou symboliku. Uvedená shoda mezi zobrazením a přeneseným slovním významem nemusí být zcela náhodná. *Ve středověku mělo slovo velký význam, neboť mohlo být klíčem ke skrytému světu, v němž se mohlo dosáhnout spásy. Proto středověký symbolismus začínal na úrovni slov.*[36]

Mystika

Minulost a přítomnost je na obraze propojena nejen za pomoci specifického ztvárnění prostoru, ale i prostřednictvím rituálu. Viditelným projevem rituálu, pojítka mezi přítomností a minulostí, je zde zobrazení pokorného odevzdání úcty, při kterém kněžna klečí v hlubokém předklonu a líbá světcovu nohu. Pro interpretaci vyobrazení této události předpokládám čtyři základní možnosti:
1) obrazový *záznam rituální motlitby*
Jde o pokorné vzdání úcty světci ve formě tzv. proskynese, která má svůj původ na Východě a do západní části Evropy se dostala prostřednictvím kulturních vlivů z Byzantské říše.
2) *návod k provedení rituálu* (návod k performaci)
Modlitební gesto mělo uvést duši do pohybu a obrátit vnitřní zrak k neviditelnému, ale jsoucímu – řečeno slovy sv. Augustina.[37]
3) *mentální obraz* (obraz stavu mysli, záznam meditace, vnitřního rozjímání)
Iluminátor zde zachytil vidění, které měla nebo mohla mít kněžna během meditace, při pokorné motlitbě.
Mezi *mentální* obrazy patří zejména obrazy snové, s nimiž sdílí své jméno – *imago*.
Sen je ve středověku významným prostředkem umožňujícím překonávat meze poznatelné skutečnosti a lidské nahodilosti. Sen přenáší postavu mimo její přítomnost (zejména mezi blízké zemřelé), do minulosti, mimo smyslovou realitu (mezi anděly, démony, svaté) a umožňuje předjímat budoucnost.[38]
4) *návod k provedení vnitřního rozjímání*
Dané vyobrazení funguje jako jakýsi piktogram (obrazový vzorec, koncept). Takové pojetí předjímá *devotio moderna* a mystiku pozdního středověku. *Ke konci středověku přisuzují církevní kruhy a zvláště pak ženské kláštery ve Flandrech a v Německu obrazům nebývalý význam. Jsou pro ně výsadní pomůckou individuálních i kolektivních úkonů zbožnosti…*[39]
Je zřejmé, se všechny výše uvedené výklady zobrazeného spojuje společné spirituálně psychologické východisko a tím je *mystický zážitek*.
Mystika má původ ve starém Řecku. Původně to bylo učení uzavřených sekt, do něhož byli zasvěcováni jen vyvolení. Tito účastníci kultovních obřadů zvaných mystéria se nazývali mystové. V pozdní antice se mystické pojetí náboženství a víry se včlenilo také do některých proudů raného křesťanství, kde v různých formách a vlnách přetrvalo až do novověku.[40]

STŘEDOVĚKÁ SPIRITUALITA NA PŘÍKLADU ILUMINACE Z TITULNÍHO LISTU GUMPOLDOVY LEGENDY O SVATÉM VÁCLAVU

Jaroslav Krátký

30/ K tomu Pokorný, J.: Krvácející kopí. In: Evropský Parzival – doslov k českému překladu díla Parzival od Wolframa von Eschenbach. Aula, Praha 2000, s. 459: *Zcela jednoznačně se podává děj s kopím v* La Queste del Saint Graal *(Hledání sv. grálu)… Tři vyvolení rytíři se, Galaad, Perceval a Bohort, nejprve zúčastní mystické hostiny; při ní anděl předstoupí s kopím, něhož pak skanou krůpěje krve do grálu, a tím se stane skutkem podstata eucharistické proměny. Nakonec se Spasitel sám zjeví a přikáže Galaadovi, aby vyléčil nemocného krále Mehaignié. Rytíř se poté dotkne jeho ran krvavým kopím, nepochybně Longinovým, a chorého rázem uzdraví. Léčebný účinek se tedy ztotožňuje s úkonem ryze duchovním.*

31/ H. H. Brachesová (1961) ukázala na možnou souvislost se starodávnými keltskými symboly plodnosti: kopím jako mužským, číší jako ženským. Tento způsob interpretace vychází z psychoanalytické teorie Sigmunda Freuda – viz jeho Symboly ve snu. In: Přednáška k úvodu do Psychoanalýzy (10. kapitola), SZN, Praha 1969, s. 117–133.

32/ srov. Jungová, Emma; Franz von, M. L.: Legenda o sv. grálu. Hlubinně psychologický výklad středověké legendy. Portál, Praha 2001, s. 65–78.

Mystikovi nestačí pouhá víra; touží po nejbezprostřednějším styku s nadpřirozenem, s bohem (pravým bytím, prapodstatou světa). Zjevení, extáze a kontemplace patří mezi prostředky, kterými se mystici chtějí přiblížit k bohu. Těmito cestami se má dospět k mystickému spojení s bohem a tím také k mystickému poznání, které přesahuje lidskou chápavost.
Mystici slyší boží hlas zevnitř a nepotřebují kněze, aby jim dělal prostředníka.V tomto smyslu na obraze vystupuje kněžna Emma, která zde předjímá a tedy prorokuje zařazení knížete Václava mezi svaté mučedníky. Její proroctví lze chápat i jako výraz jejího výlučného postavení. Kněžna Emma se sňatkem spojila s vládnoucí dynastií, která je pokrevně spjata se blahoslaveným mučedníkem Václavem. Emma je v duchovním kontaktu s Václavem a s uznáním jeho svatosti přechází i božská jiskra na Emmu. Svatý kníže Václav zaujímá místo prostředníka mezi Emmou a Bohem. Emma zde zprostředkovává Přemyslovcům kontakt s jejich ochráncem a přímluvcem. Poselství pro lid je také zřejmé: Česká země nalezla v Přemyslovcích dobré vládce, neboť tito nyní mají ve světci Václavovi svého přímluvce u samotného Boha.

Vznešená kněžna v neklidných Čechách
(Historické souvislosti)

Přestože o životních osudech kněžny Emmy víme velmi málo, lze usuzovat, že byla výjimečnou a silnou osobností.
Vedle již zmíněného dedikačního listu Gumpoldovy legendy z tzv. Wolfenbüttelského kodexu nám existenci kněžny Emmy dokládají ještě dva další prameny: Kosmova kronika a několik vzácných stříbrných mincí – denárů.
Kosmas ve své *Kronice Čechů* se zmiňuje o kněžně Emmě celkem na třech místech (užívá tvaru Hemma). Kosmas nejprve uvádí Emmu jako *ženu rodem nad jiné ušlechtilejší a ušlechtilostí mravů mnohem výtečnější.* Píše, že byla matkou Boleslava (Boleslava III.) a pak Václava, který zemřel ještě jako dítě. Podruhé je Emma přítomna u smrtelného lože svého muže, Boleslava II. Poslední Kosmova zmínka o kněžně Emmě se týká její smrti.
O původu kněžny Emmy dosud panují mezi historiky dohady.[41] Snad šlo o královskou dceru anglosaského původu. Tyto domněnky lze mimo jiné vyvozovat z několika málo zachovaných denárů, jejichž vzhled imituje anglosaské ražby Ethelreda II.[42] a opis poukazuje na královský původ vydavatelky: Emma královna – EMMA REGINA na líci. Mince byly raženy v Mělníce, čemž svědčí opis na rubu: MELNIC CIVITAS (Mělník město).
Emma žila v pohnuté době. Byla provdána za Boleslava II.. Jeho otec, Boleslav I., sice nechvalně proslul vraždou svatého Václava, ale ukázal se jako schopný panovník, neboť za jeho vlády Přemyslovci získali větší vliv i nová rozsáhlá území zasahující do dnešního Polska. Po jeho smrti se tato územní expanze však ukázala jako neudržitelná. Za vlády Boleslava II. (972–999), v souvislosti se změnou politických poměrů v říši, dospěl mladý

33/ Návod k výkladu *dle čtverého smyslu* byl uváděn v latinském dvojverší, které cituje cituje Gurevič: *Litera gesta docet, quid credes allegoria, Moralis quod agas, quo tendas, anagoria.* (Doslovný význam poučuje o tom, co bylo. O tom, v co věříš, poučuje alegorie. Morálka ukazuje, co máš dělat.Tvé usilování odhaluje anagorie.), viz Gurevič, A. J.: Kategorie středověké kultury. Mladá fronta (edice Most), Praha 1974, s. 67.

34/ Citovanými slovy Dante v dopise vévodovi Cangrande della Scala komentuje potřebu podrobit jeho Božskou komedii *mnohovýznamovému* výkladu. In: Gurevič, A. J.: Kategorie středověké kultury. Mladá fronta (edice Most), Praha 1974, s. 68.

35/ Gurevič, A. J.: Kategorie středověké kultury. Mladá fronta (edice Most), Praha 1974, s. 27.

36/ srov. Goff, L. J.: Kultura středověké Evropy. Vyšehrad, Praha 2005, s. 427–428.

37/ srov. Baleka, Jan: Výtvarné umění.Výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika). Academia, Praha 1997, s. 90, (také Goff aj.).

38/ viz Goff, L. J: Obrazy. In: Encyklopedie Goff, J., Schmitt, J. C.: Encyklopedie středověku. Vyšehrad, Praha 2002, s. 434.

39/ Goff, L. J: Obrazy. In: Encyklopedie Goff, J., Schmitt, J. C.: Encyklopedie středověku. Vyšehrad, Praha 2002, s. 439

40/ srov. Stručný filozofický slovník. Praha 1966; srov. Sokol, J.: Malá filozofie člověka a slovník filozofických pojmů. Vyšehrad, Praha 2004 aj.

41/ srov. Polanský, L.: Spory o původ kněžny Emmy, manželky Boleslava II. In: Přemyslovský stát kolem roku

český stát do dlouhého období vnitřních krizí a zmatků, které předznamenaly dva vpády polského knížete Měška (r. 986 a 987) a také vyvraždění Slavníkovců na Libici r. 995. Ještě větší obtíže a rozpory nastaly během střídavé vlády tří potomků Boleslava II. a Emmy – Boleslava III., Jaromíra a Oldřicha. Po smrti otce (r. 999) nejprve dosedl na knížecí stolec Boleslav III. Aby si zabezpečil vládu, dal vyklestit svého bratra Jaromíra. Třetí bratr, Oldřich, unikl smrti jen rychlým útěkem do Bavor. V roce 1003 uchvátil vládu nad Čechami polský kníže Boleslav Chrabrý, který svého švagra Boleslava III. zajal a dal oslepit. Už v roce 1004 však Jaromír s pomocí německého krále Jindřicha II. opět ovládl Prahu a tím i České knížectví. Z německého exilu se vrátila také Emma, vdova po Boleslavu III. Kněžna Emma zemřela v roce 1006. Byla tedy ušetřena smutného závěru Jaromírovy vlády. Jaromíra dal v roce 1012 oslepit jeho bratr Oldřich, a poté sám usedl na knížecí stolec. Zažila však množství neméně pohnutých událostí, tragédií a nejistot.

Obraz z počátků české státnosti
(Závěr)

Opis Gumpoldovy legendy s jedinečnými iluminacemi byl dokončen v roce 1006, případně krátce před tímto datem. Nechala jej vyhotovit kněžna Emma, možná v předtuše své blízké smrti, neboť v roce 1006 zemřela. Od vzniku díla i od úmrtí jeho objednavatelky tedy uplynulo tisíc let. Iluminace na titulním listu obsahuje nejen první vyobrazení svatého Václava, ale i první vyobrazení donátora v českých zemích.
Na zmiňované knižní malbě se Emma pokorně a kajícně sklání před mučedníkem Václavem. Vzdává mu tímto úctu a zároveň se na něj obrací v zoufalé prosbě. Svatý Václav, vyznamenaný milostí boží, může být vlivným ochráncem Přemyslovců, nadějí na spásu Emmy i země, která churaví spolu s ní.
Dané vyobrazení je nejen pozoruhodné svými uměleckými kvalitami, ale i zakladatelským významem pro duchovní ideu české státnosti. Uvedený obraz z titulního listu Gumpoldovy legendy stál na počátku ikonografické tradice, která spoluvytvářela ideu české státnosti.

STŘEDOVĚKÁ SPIRITUALITA NA PŘÍKLADU ILUMINACE Z TITULNÍHO LISTU GUMPOLDOVY LEGENDY O SVATÉM VÁCLAVU

Jaroslav Krátký

1000. Lidové noviny, Praha 2000, s. 27–48; srov. Petráň, Z.: První české mince. Set Out, Praha 1998, s. 105–125.

42/ Ethelred II. vládl od r. 978. Poukaz na podobnost s anglosaskými ražbami Ethelreda II. – viz Petráň, Z.: První české mince. Set Out, Praha 1998, s. 125.

Obrázek 1. Basileus II., byzantský císař (asi 958–1025)

Obrázek 2. Byzantský kalich, 11.–12. stol. Byzanc, 10./11. stol.; achát, pozlacené stříbro, přihrádkový email, perly, skleněné cabochony; výška 20,5 cm. (Benátky, pokladnice při bazilice San Marco) / Pozn: Některé byzantské kalichy, používané při obřadu Eeucharistie, mívají kupy z polodrahokamů, které díky vzácnosti materiálu byly považovány za rovnocenné kalichům z drahých kovů.

STŘEDOVĚKÁ SPIRITUALITA NA PŘÍKLADU ILUMINACE Z TITULNÍHO LISTU GUMPOLDOVY LEGENDY O SVATÉM VÁCLAVU

Jaroslav Krátký





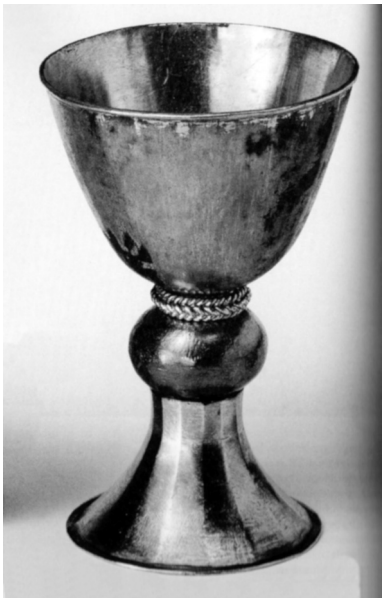
Obrázek 3. Jindřich II. Korunovace panovníka, Sakramentář Jindřicha II. (Mnichov, Clm. 4456, fol. 11) Pozn.: Jde o zobrazení investitury Jindřicha II. Stojícímu panovníkovi, flankovanému postavami sv. Jimrama a Oldřicha, zde klade korunu na hlavu samotný Kristus, zatímco dva andělé mu přinášejí meč po jeho levici a kopí po pravici. Vyobrazené kopí je celé zlaté, jeho podlouhlá čepel je zakrytá zdobeným futrálem ukončeným koulí s malým krucifixem. Tento obal čepele je věrnou reprodukcí podoby původní schránky Svatého kopí, jak je popisována ve starých písemných pramenech.

Obrázek 4. Kalich z Hildesheimu, 10. stol. Kalich biskupa Osdaga z Hildesheimu. Kolem r. 989, pozlacené stříbro, výška 9 cm (Hildesheim, Dom- und Diözesanmuseum, inv. č. DS 14. Pozn.: Jde zřejmě o kalich cestovní (misionářský?). Kalich byl nalezen v hrobu uvedeného biskupa.



STŘEDOVĚKÁ SPIRITUALITA NA PŘÍKLADU ILUMINACE Z TITULNÍHO LISTU GUMPOLDOVY LEGENDY O SVATÉM VÁCLAVU

Jaroslav Krátký



Obrázek 5. Kristus věnčí byzantského císaře Basileia II. Bulgaroktona (asi 958–1025). Konstantinopol, po r. 1017, iluminace. Pozn.: Andělé předávají císaři kopí a císařskou korunu. Kristus (na nebesích uprostřed) přidržuje nad císařovou hlavou další korunu – jako příslib věčného života ve společnosti svatých. Dole jsou zobrazeni váleční zajatci při proskynesi, tj. při rituálním vzdání úcty.

Obrázek 6. Vlevo: Svaté říšské kopí (Longinovo, popř. Mauritiovo kopí). 7./8. století (?), s dodatky z 11. a 14. stol.; ocel, železo, mosaz, zlato, stříbro, kůže; délka 50,7 cm (klenotnice vídeňského Hofburgu, inv.č. XII, 19). Pozn.: Jde o kopí uctívané jako relikvie, které mělo zároveň význam insignie Svaté říše římské. V 10. století bylo toto kopí považováno za Longinovo (pašijové) kopí; v 11. století je známo jako Mauritiovo kopí; od 13. století se opět nazývalo kopí Longinovo.
Vpravo: Hnězdenské kopí svatého Mauritia (kopie Svatého kopí). Konec 10. stol.; železo, měď, pozlaceno; délka 50 cm (Kraków, Skarbiec Katedralny na Wawelu). Pozn.: Toto kopí předal císař Ota III. polskému králi Boleslavu Chrabrému při setkání ve Hvězdně roku 1000. Hnězdenské kopí představovalo symbol knížecí moci a bylo prvními piastovskými panovníky používáno jako insignie.



STŘEDOVĚKÁ SPIRITUALITA NA PŘÍKLADU ILUMINACE Z TITULNÍHO LISTU GUMPOLDOVY LEGENDY O SVATÉM VÁCLAVU

Jaroslav Krátký





Obrázek 7. Pohár z Ardaghu. Stříbro doplněné zlacením a barevným smaltem, výška 18 cm, National Museum of Ireland.

Obrázek 8. Procesí s grálem, svatým kopím a mečem. Iluminace z rukopisu *Le Conte du Graal*, jeho autorem je Chrētien de Troyes. Kolem roku 1330. (Paříž, BnF, Ms. Fr. 12 577 f° 18 v°.)



STŘEDOVĚKÁ SPIRITUALITA NA PŘÍKLADU ILUMINACE Z TITULNÍHO LISTU GUMPOLDOVY LEGENDY O SVATÉM VÁCLAVU

Jaroslav Krátký



Sardonyxová číše. Východní Středomoří, asi 3.–4. století (kupa), Praha 1350 (stříbrné obložení). Sardonyx (achát), tepané pozlacené stříbro, jímkový email; výška 15,5 cm. Na obvodu nohy je latinský nápis (přeloženo): *Léta páně 1350, Karel, římský král, vždy rozmnožitel říše, a král český, pražskému kostelu k užívání nemocných tento kalich z onyxového kamene daroval.* (Praha, Metropolitní kapitula u Sv. Víta, inv. Č. K 19) Pozn.: číše sloužila při bohoslužbách na Velký pátek jako kalich k přijímání krve Páně. Funkce této číše není nepodobná grálu, neboť se měla být zdrojem posily a radosti těžce nemocným členům katedrálního duchovenstva. Její dvojznačnost, kalich a kámen zároveň, odpovídá oběma popisům grálu.

Titulní list wofenbüttelského rukopisu Gompoldovy legendy o sv. Václavu. Před r. 1006 nebo r. 1006; iluminace na pergamenu; v. 22, 5 cm x š. 18 cm (Wolfenbüttel, Cod. Guelf. 11.2. Augusteus 4, fol. 18v–37r.). Pozn.: Jde o nejstarší dochovaný opis latinské legendy, kterou původně sepsal mantovský biskup Gumpoldus asi koncem 70. let 10. století. Tento opis přikázala zhotovit kněžna Emma (Hemma) zobrazená na titulním listu rukopisu v přítomnosti svatého Václava. Kněžna Emma byla manželkou knížete Boleslava II., zemřela v roce 1006.



STŘEDOVĚKÁ SPIRITUALITA NA PŘÍKLADU ILUMINACE Z TITULNÍHO LISTU GUMPOLDOVY LEGENDY O SVATÉM VÁCLAVU

Jaroslav Krátký



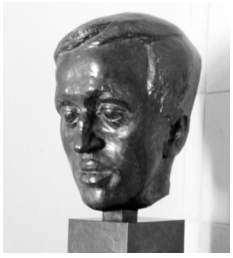
Není ti uloženo tvé dílo, aby ses jím projevil,
ale aby ses jím očistil, aby ses odpoutal od sebe sama;
netvoříš ze sebe, ale nad sebe;
hrozně a trpělivě se domáháš lepšího vidění a slyšení,
jasnějšímu porozumění, větší lásky a hlubšího poznání,
než s jakým jsi přistoupil ke svému dílu.
Tvoříš proto, abys na svém díle poznal tvar a dokonalost věcí.
Tvá služba věcem je bohoslužba.
- Karel Čapek, 1938

Výše uvedený citát je z nedokončeného Čapkova románu *Život a dílo skladatele Foltýna* (1938). Citovaný text tedy patří mezi poslední Čapkovy texty. Chtělo by se dokonce říci, že zde Karel Čapek instinktivně napsal jakýsi epilog ke svému celoživotnímu dílu. Považuji za pozoruhodné, že jindy civilní a *pragmatický* Čapek se na tomto místě velmi přiblížil středověkému nazírání na svět a na umění. Takže svým způsobem se kruh uzavírá: před lety jsem vytvořil portrétní bronzovou plastiku spisovatele, který se dokázal vcítit do středověké spirituality, kterou se nyní zabývám ve svém příspěvku.

Jaroslav Krátký *Portrét Karla Čapka*, bronz, 1989–1990, Univerzita Karlova – Karolinum

STŘEDOVĚKÁ SPIRITUALITA NA PŘÍKLADU ILUMINACE Z TITULNÍHO LISTU GUMPOLDOVY LEGENDY O SVATÉM VÁCLAVU

Jaroslav Krátký



Mgr. Jaroslav Krátký
narozen 1965, Litoměřice.
Výtvarník, pedagog, historik umění, externí doktorand MU v Brně, ředitel základní umělecké školy.
Ve své činnosti spojuje teorii s praxí – např. již jeho diplomová práce zahrnovala jak teoretickou studii o vývoji sochařského portrétu, tak i vlastní sochařskou portrétní plastiku.
Jeho předchozí profesionální zkušenost se neomezuje jen na pedagogické působení, ale také zahrnuje práci uměleckého historika v oblasti památkové péče, včetně příslušné publikační činnosti.
Ke své dosavadní činnosti výtvarníka, teoretika a pedagoga nachází společné směřování – zprostředkovat svým současníkům kulturní dědictví minulosti.



Stanislav Malý, instalace

ŽENSKÁ SPIRITUALITA ČESKÉHO STŘEDOVĚKU A JEJÍ PROJEVY VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ

Pavol Černý

Femininní religiosita klade větší důraz na afekt
a na vizionářskou zkušenost,
která byla považována za znamení boží přízně,
za pramen pravdy a za záruku náboženské autority.
Z tohoto hlediska není rovněž náhodné,
že vizionářské skladby představovaly
jedinou kategorii středověké literatury,
v níž jednoznačně dominovaly ženy.

Vybrané téma představuje první pokus o předběžnou materiálovou orientaci v problematice[1], která tvoří zajisté součást kulturně historického fenoménu založeného mnohem šířeji a kterému začíná být teprve v novější době věnována soustavnější pozornost nejen ze strany anglosasky výrazně poznamenaných tzv. gender studies[2], ale i v rámci příslušného bádání v českých zemích[3]. Obecněji koncipovaný výzkum náboženské duchovnosti (západo)evropského středověku označované adjektivem *ženská*, o jejíž specifické historické legitimitě není pochyb, se může vykázat imponující tradicí v početných zahraničních studiích, zaměřených však vesměs na její projevy v některých významných německých centrech[4]. Naproti tomu výtvarné reflexe této *ženské* spirituality, patří stále spíše k badatelským desideratům. I když nutno ocenit celou řadu pozoruhodných umělecko-historických analýz, zužitkovaných a shrnutých naposledy v katalogu výstavy uskutečněné v roce 2005 paralelně v Bonnu a v Essenu[5], ucelenější a na systematickém základě vybudovaná syntéza těchto poznatků zatím chybí. Navzdory tomu je možné vyslovit několik základních tezí obecnějšího charakteru, platných i pro české prostředí.

Předně duchovní vývoj zbožných žen v západní a střední Evropě během středověku – ať už šlo o prostředí řeholních ženských komunit, nebo v individuální podobě – se mohl uskutečňovat na pozadí spirituality utvářené po staletí převážně, nebo téměř výhradně muži. Kromě toho je známo, že v prvně zmíněném případě byla tato klášterní společenství odkázána v jejich duchovní péči, celebraci liturgie, či zpovědi na službu kněží, pocházející ať už z mužských protějšků příslušných řádů, nebo nositelů vyšších, ženám tehdy kanonicky odepřených svěcení, z jiných kategorií církevní – a tedy *mužské* – hierarchie. Tato jinak banální konstatování je však nutno mít na mysli při snaze o posuzování vizuálních dokladů ženské duchovnosti, jako jednoho z jejich významných aspektů. O specifické *ženské* ikonografii středověkého náboženského umění, jako tradicí ustáleného a strukturovaného systému lze jistě stěží mluvit. Nicméně jak v rámci více či méně pevně reglementovaných a věřícím přístupných obrazových schémat jeho *oficiálních* projevů, dokumentovaných v nástěnných malbách či skulpturální výzdobě chrámů a jiných sakrálních prostor, tak zejména ve výlučnější kategorii knižní malby nebo drobnějších devocionálií, lze přece jen rozeznat některé zvláštnosti, vysvětlitelné právě z hlediska toho, co je známo o zbožnosti

1/ V předkládané studii budou významově ekvivalentní pojmy *spiritualita–duchovnost*, *religiozita–zbožnost* použity vždy ve smyslu jejich dobového a geografického vymezení ve vztahu ke křesťanskému náboženství.

2/ V souvislosti se pojetím této problematiky vymezené časově epochou středověku nověji např. N. F. Partner, Studying Medieval Women: Sex, Gender, Feminism, in: Speculum. A Journal of Medieval Studies, Vol. 68, 1993, s. 305–331.

3/ Recentně zejména B. Kopičková, Historické prameny k studiu postavení ženy v české a moravské středověké společnosti. Opera Instituti Historici Pragae. Práce Historického ústavu ČAV. Monographia A-4, Praha 1992, idem, Žena evropského středověku v zajetí své doby, in: Eva nejen v ráji. Žena v Čechách od středověku do 19. století (ed. M. Loudová). Praha 2002, s. 13–44.

4/ Základní publikací zde zůstává i nadále H. Grundmann, Religiöse Bewegungen im Mittelalter. Untersuchungen über die geschichtlichen Zusammenhänge zwischen der Ketzerei, den Bettelorden und der religiösen

středověké ženy ať v její individualitě, či uplatňující se kolektivně v řádových a duchovních společenstvích. Jde např. nejen o určité, byť na první pohled marginální ikonografické zvláštnosti a detaily ve své podstatě konvenčních obrazových schémat – z nichž některé zde budou konkrétně připomenuty níže –, ale i o významové akcenty jinak rovněž běžných obrazových kompozicí, např. v podobě jejich neobvykle častého opakování, zjevného v případech rozsáhlejších výzdobných programů, objevujících se na stejné památce. Nejde tedy o vyhraněné distinkce vůči výtvarným projevům oficiálně kanonizované, tj. *mužské* zbožnosti, nýbrž o více či méně subtilní důrazy na některé aspekty dobové religiosity, bližší ženskému chápání a cítění. S tím souvisí i další okruh otázek, které však pro jejich komplikovanost a mnohotvárnost nelze reflektovat v rámci předkládané a na nejnutnější aspekty komprimované úvahy. Budiž zde připomenuty alespoň některé problémy tohoto druhu, závažné zejména z metodického hlediska, k nimž je nutno přihlížet: V první řadě jde o vztah mezi výtvarným dílem, resp. materiálním objektem na jedné straně a příslušnou spirituální sférou na straně druhé. V rámci stručnosti lze na tomto místě připomenout, že výtvarná díla a jiné projevy materiální kultury, včetně písemnictví, jsou nejen vizualizovaným a literárním výrazem příslušných duchovních idejí, ale že mohou být i naopak primárním východiskem k meditacím a mystickým zážitkům, které patří právě mezi nejcharakterističtější projevy ženské zbožnosti zejména v pozdním středověku[6].
Otázce postavení ženy ve středověké české společnosti byla věnována řada dílčích studií, z nichž lze připomenout kromě Stloukalova sborníku vydaného v protektorátní době v roce 1940, zejména recentně publikované texty Kopičkové[7]. Nicméně v těchto pracích je problematika duchovního a náboženského života českých žen středověku povšimnuta jen zcela okrajově a náhodně a kdy za citelné desideratum je možné označit v této souvislosti literární stránku fenoménu. Jednou z příčin může být i skutečnost, že jeho zkoumání se může opírat pouze o značně mezerovité a neúplné dobové údaje, či zachovalé dokumenty, k nimž kromě pramenů písemné povahy nutno počítat právě i díla výtvarného umění. Není rovněž náhodné, že tyto výtvory vznikly pro duchovní potřeby adresátek z vysokých společenských vrstev, tj. pro manželky, dcery či sestry českých panovníků, nebo pro představené významných ženských klášterů. O spiritualitě žen ze středních či dokonce nižších společenských kategorií se lze v nejlepším případě dohadovat pouze na základě nepřímých svědectví. Tato chudoba dokumentů poznamenává snahu o posouzení již prvních v duchovní sféře se významně profilujících žen českého středověku jako byla sv. Ludmila, Mlada – první abatyše benediktinek u sv. Jiří v Praze, její sestra Dobrava, s níž jako manželkou piastovského knížete Mieška I. je spojována christianizace Polska, či Emma, manželka Boleslava II.
V souvislosti s posledně jmenovanou šlechtičnou možno přece jen citovat její zobrazení adorující postavu sv. Václava v póze byzantské proskyneze, tj. skrze projev nejvyšší úcty, svou

Frauenbewegung im 12. und 13. Jahrhundert und über die geschichtlichen Grundlagen der deutschen Mystik, Berlin 1935 (reed. 1970), dále W. Williams-Krapp, Frauenmystik und Ordensreform, in: Literarische Interessenbildung im Mittelalter. DFG-Symposium 1991 (hrsg. von J. Heinzle), Stuttgart 1993, s. 301–313 nebo recentně Studien und Texte zur literarischen und materiellen Kultur der Frauenklöster im späten Mittelalter. Ergebnisse eines Arbeitsgesprächs in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 1999 (hrsg. F. Eisermannn, E. Schlotheuber, V. Honemann), Leiden 2004.

5/ Katalog Bonn–Essen 2005.

6/ K tomu nejvýstižněji J.F.Hamburger, The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Medieval Germany. New York 1998.

7/ Královny, kněžny a velké ženy české, red. Dr. Karel Stloukal. Praha 1940, zejm. s. 7–186. Studie Kopičkové viz pozn. 3.

8/ K rukopisu naposledy M. Kostílková, in: Katalog výstavy Europas Mitte um 1000 (hrsg. A. Wieczorek, K. H. Hinz), 27 Europarataustellung 2000, č. 11.01.14. s. 280–281.

9/ Jejich význam pro uměleckou činnost v českých zemích zhodnotila naposledy obecněji K. Benešovská, Les religieuses de la famille royale, mécénes de l' art en Bohême du Xe au XIVe siècle, in: Les religieuses dans le cloître et dans le monde, Saint-Etienne 1994, s. 773–785.

exaltovanou formou však v českém prostředí neznámým, která se objevuje v úvodní miniatuře textu Gumpoldovy legendy o tomto českém světci (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf.11.2.Aug.4°2), okopírované a iluminované na objednávku Emmy v některém dolnosaském skriptoriu krátce před její smrtí v roce 1006[8]. Následující období 11. století zeje v tomto ohledu prázdnotou, neboť další fundace ženských řeholních komunit se v Přemyslovských Čechách objevují – zatím stále jen skromně – až ve 12. století. Kromě starého řádu benediktinek přivedených do Teplic královnou Juditou, manželkou Vladislava II., je to ale už i nová řehole premonstrátek, založená kněžnou Gertrudou v Doksanech, k nimž pak ještě přistupují konventy v Louňovicích, Dolních Kounicích a v Chotěšově.
Za vrcholnou dobu ženských klášterních komunit možno dle všeho označit v českých zemích 13. století, kdy se jejich počet zvýšil prudce o celkově dvacet nových fundací. Z nich se v duchovním životě uplatnily nejvíce vedle reformního řádu cisterciaček (především v Tišnově, v Oslavanech, ale i v Pohledu a v Sezemicích), především zcela nové mendikantské řehole dominikánek (v Praze na Malé Straně a Na Újezdě, dále v Hradci Králové, v Brně a v Olomouci), klarisek (Praha, Staré Město, Cheb, Český Krumlov, Znojmo, Olomouc), stejně jako tři fundace magdalenitek (Praha, u sv. Havla, Dobřany, Zahražany). Tím byly zřejmě saturovány potřeby ženských řeholí, jejichž fundace v následujícím období početně opět rychle ustupují až se zcela zastavují. Vedle toho se objevují i některé v duchovním projevu výrazně profilované ženské individuality, jako byla zejména Anežka (1211–1281), dcera Přemysla I. Otakara a zakladatelka dvojího kláštera klarisek a minoritů na Starém Městě Pražském, stejně jako na konci století její praneteř Kunhuta (1265–1321) abatyše od sv. Jiří v Praze[9].
Mezi těmito řeholními institucemi požíval zvláštního postavení starý svatojiřský klášter benediktinek. Bylo to podmíněno nejen časovou prioritou jeho vzniku jako první řeholní fundace v přemyslovských Čechách vůbec – ještě před mužskou komunitou řádu v Břevnově –, ale především skutečností, že jeptišky pocházely vesměs z prostředí domácí nobility a že klášter se v důsledku toho těšil zvláštní přízni přemyslovských vladařů, kteří si ho zvolili za své rodové pohřebiště. Kromě toho komunita u sv. Jiří se svým charakterem blížila spíše kanoniím (Stiften), jež nebyly od vnějšího světa tak izolovány jako kláštery s přísnou klauzurou a měly větší podíl na veřejném životě. Navzdory tomu si o duchovním a kulturním prostředí z prvních dvou století existence této prestižní církevní instituce stěží možno učinit konkrétnější představu. Kromě stavebně složité struktury klášterního kostela se z jeho původního vybavení zachoval fragmentární soubor nástěnných maleb vzniklých postupně od konce 12. do poloviny 13. století, a představující tak jednu z mála památek tohoto druhu známou ze ženských klášterů středověkých Čech. Z toho, co se ve svatojiřském klášterním kostele zachovalo, resp. je dnes *čitelné*, mohou určitou výpovědní hodnotu o konkrétnějším duchovním zaměření komunity jeptišek poskytovat dvě zvláštnosti programové koncepce

ŽENSKÁ SPIRITUALITA ČESKÉHO STŘEDOVĚKU A JEJÍ PROJEVY VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ

Pavol Černý

10/ Naposledy: Všetečková, Z.: Nástěnné malby v bazilice sv. Jiří na Pražském Hradě, in: Castrum Pragense. Sborníkové číslo, Praha 2005, s. 23–38

11/ Merhautová, A., Třeštík, D.: Ideové proudy v českém umění 12. století. Praha 1985, zejm. s. 47–78.

12/ Obliba motivu Nebeského Jeruzaléma jako předmětu vidění sv. Jana na Patmu (Zj 21–22), by mohla být vysvětlitelná i rolí vizionářských zážitků, typických pro ženskou duchovnost pozdního středověku (viz i níže).

13/ Tento fenomén by vyžadoval speciální monograficky zaměřené studium. Pro srovnání se zde předběžně nabízí dvojí zobrazení Krista v rámci zachovaných (a silně restaurovaných) mozaik v Santa Costanza v Římě, pol. 4. st., kde v levé apsidě se objevující kompozice stojícího Krista mezi sv. Petrem a Pavlem byla interpretována jako Traditio legis, zatímco v pravé apsidě zobrazený Kristus sedící na zeměkouli a předávající blíže neurčitý předmět před ním se objevující postavě – s určitými výhradami – jako Traditio clavium (K tomu W. Oakeshott, The Mosaics of Rome from the third to

the fourteenth centuries, New York 1967, s. 61–64). O silně trinitářsky zaměřené podstatě teologie a zbožnosti žen ve středověku mluví i C. Walker Bynum, Formen weiblicher Frömmingkeit im späteren Mittelalter, in: Katalog Bonn–Essen 2005, s. 126–127.

14/ Stejskal–Urbánková 1975, obr. s. 93 vlevo.

15/ Katalog Roztoky 1982, s. 79–81.

16/ K tomu nejnověji S. M. L. Pospíšilová OSF, Spiritualita svaté Anežky České, Institut Františkánských studií, Praha 2003.

17/ Goodich, M., Vita Perfecta: The Ideal of Sainthood in the Thirteenth Century, Stuttgart 1982, s. 175.

18/ Soukupová, H.: Anežský klášter v Praze, Praha 1989.

19/ Soukupová, H.: Iluminované rukopisy z kláštera bl. Anežky v Praze Na Františku, in: Časopis Národního muzea, Řada historická, 153, 1984, s. 69–95
- J. Krása, Dva rukopisy pozdního 13. století, in: Umění XXXII, 1984, s. 206–218
- Z. Všetečková, Some Remarks on the Osek Lectionary (NK Praha Osek 76), in: Umění XLIII, 1995, s. 219–223.

20/ Katalog Roztoky 1982, s. 54–59. Rukopis lekcionáře zahrnoval původně dva svazky. Z nich se dnes zachovala zimní část (Osek 76), zatímco část letní je ztracena, nicméně její iluminace byly publikovány A. Friedlem, Lekcionář Arnolda Míšeňského, Praha 1928

této monumentální výzdoby[10]. Je to především nápadné dvojí zobrazení Nebeského Jeruzaléma – jednou na klenbě presbytáře a podruhé na klenbě východní části jižní lodi – které naznačují pozoruhodný zájem o apokalyptickou tématiku. Ta by mohla sice na jedné straně souviset i se známou oblibou této ikonografie na výtvarných a numismatických památkách románských Čech[11], není ale vyloučeno, že na straně druhé dokládá i určitou specifiku ženské reflexe tohoto eschatologického myšlenkového okruhu[12]. Dalším nezvyklým rysem, pro který se hledají jen obtížně přímé paralely, je trojí zobrazení trůnícího Krista v jeho majestátu, objevujícího se v konchách každé ze tří apsid svatojiřského kostela. Vysvětlení by zde bylo možné hledat snad v zájmu o trinitářskou teologii[13], na níž ostatně poukazuje i o zhruba jedno století mladší zobrazení Trůnu milosti adorovaného z obou stran svatojiřskou abatyší Kunhutou a její snachou princeznou Eliškou Přemyslovnou ve známém svatojiřském plenáři (Praha, Kostel P.Marie na Strahově, č. 2)[14]. Svatojiřský klášter zdobil kdysi nepochybně i kamenný reliéf datovatelný do doby před 1228, původně snad na tympanonu nad jižním vchodem do kostela, zachovaný dnes fragmentárně se zobrazením trůnící Bohorodičky s děckem, která je korunována a incensována anděly a současně adorována u jejich nohou klečícími menšími postavami[15]. Tři z nich představují abatyše svatojiřského kláštera – Mladu, Bertu a Anežku – zatímco čtvrtá mužská postava byla identifikována s králem Přemyslem I. Otakarem. Toto opakované zobrazení adorantů, mezi nimiž dominují zbožné řeholnice, předjímá ikonografické programy, které jsou charakteristické právě pro památky, určené zbožným ženským adresátkám a doloženým zejména z pozdějšího středověku. Zbývající a na tomto místě se vynořující otázku, zda totiž nekonvenční či zcela singulární ideové koncepce předešle zmíněných památek svatojiřského kláštera – apokalyptika a trinitářská věrouka –, reflektují specificky *ženské* duchovní chápání těchto velkých teologických témat, nebude možné zodpovědět kompetentně bez náležitě důkladných analýz, které si tyto i jinak nanejvýš pozoruhodné doklady jistě zasluhují. Zcela specifické postavení zaujímá v tomto vývoji 13. století nepochybně osobnost Anežky České, reprezentující nejmarkantněji zcela nový typ ženské spirituality[16], který se stal aktuální i v mnoha jiných evropských zemích tehdejší doby a je exemplifikován řadou později kanonizovaných velkých charismatických postav, jakou byla např. sv. Alžběta Durynská v Hesensku, sv. Klára z Assisi v Itálii, či sv. Hedvika ve Slezsku. Byly to výrazné duchovní individuality, které se vyznačovaly nejen hlubokou osobní zbožností, ale navíc se angažovaly v charitativní sféře, v péči o nemocné, mrzáky, staré lidi, vdovy či siroty. Praktická stránka jejich činnosti, – která reagovala na dobové změny, zejména na prudký růst populace v městském prostředí – nepostrádala však ryze spirituální dimenze, neboť odpovídala nově chápané polaritě vita activa a vita contemplativa a zejména novozákonním mravním postulátům motivujícím praktikování skutků milosrdenství, jež byly klasifikovány jako *largitio, labor, compassio*[17]. S tím souvisel

rovněž nový ideál chudoby a důraz na činy pokání. Nábožensky moderní založení Anežky Přemyslovny bylo podmíněno už od jejího duchovního probuzení a zrání, které je spojeno s novými ženskými řeholemi, neboť své dětství strávila – spolu se sestrou Annou – u cisterciaček ve slezské Třebnici, později pobývala u premonstrátek v Doksanech a posléze na dvoře rakouských Babenberků v jejich rezidenci u augustiniánské kanonie v Klosterneuburgu. Po návratu do Prahy rozvinula Anežka – za pomoci svého bratra krále Václava I. a v čilém písemném styku se sv. Klárou – energickou a cílevědomou činnost, jejímž nejmarkantnějším a trvalým výsledkem byla stavba dvojího kláštera klarisek a minoritů na Starém Městě pražském, budovaným od 30. let 13. století[18]. Tato významná instituce je zajímavá z hlediska tématu předkládané úvahy především činností skriptoria, vedeného dle všeho minority v jejich budovách[19]. Z jeho písařské a malířské produkce se zachovala řada cimelií, vzniklých během poslední čtvrtiny 13. století, z nichž zde zasluhuje pozornost velká tzv. Františkánská bible (Praha, Knihovna Národního muzea, XII B 13), určená zřejmě pro společnou duchovní potřebu vlastní komunity řeholnic a řeholníků, dále dvoudílný tzv. lekcionář Arnolda Míšeňského (Praha, Národní knihovna ČR, Osek 76), který se dostal posléze k cisterciačkám v lužickém Mariensternu, či brevíř (Praha, Uměleckoprůmyslové muzeum, ms. 7681)[20]. Mezi mimořádně bohatým výzdobným repertoárem těchto rukopisů se objevuje řada motivů, které by především svým svérázným ideovým utvářením mohly odhalovat i některé konkrétnější aspekty duchovní orientace ženské části komunity. Jde opět o některá málo obvyklá ikonografická schémata, resp. o jinak standardní zobrazení, která však v konkrétních významových souvislostech mohou získávat nový smysl. Prvně zmíněné případy lze doložit zobrazením Boha Otce, posílajícího archanděla Gabriela zvěstovat P. Marii její příští mateřství, jež se objevuje v lekcionáři, Osek 76, v iniciále „I“ngressus angelus (fol. 188). Tato ojedinělá kompozice souvisí dle všeho s textem *Meditationes vitae Christi*, vzniklým v minoritském prostředí v severní Itálii pozdního 13. století, který nalezl vizuální paralelu v tamní deskové malbě trecenta[21]. Miniaturu z lekcionáře Osek 76 možno proto považovat za nejstarší známý příklad této nové ikonografie a současně za doklad bezprostředních styků minoritské komunity v Praze s nejnovějšími duchovními proudy severní Itálie.

Jinou ikonografickou zvláštnost představuje v tomto souboru iluminovaných rukopisů, pozoruhodnou rovněž svým raným výskytem, zobrazení trůnícího Krista, jemuž klade na hruď svou hlavu vedle něj sedící sv. Jan Evangelista (tzv. Christus-Johannes Gruppe), opět ze zmíněného lekcionáře, Osek 76 (fol. 142) případně odkaz na obr. s. 233. Výchozí ideu pro konstituci tohoto zobrazení nutno hledat u Origena, který spojil motiv hrudi nevěsty, o níž se mluví ve starozákonní Písni písní (1,17) s hrudí Kristovou jako zdroji života, resp. jako prameni evangelia, z něhož čerpal sv. Jan (J 7,37 a n.). Tato koncepce byla v západní teologii rozvíjena dále sv. Augustinem až po středověkou

ŽENSKÁ SPIRITUALITA ČESKÉHO STŘEDOVĚKU A JEJÍ PROJEVY VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ

Pavol Černý

21/ K tomu blíže J. Krása, Rukopis legendy sv. Hedviky, in: České iluminované rukopisy 13./16. století, Praha 1990, s. 83–84.

22/ H. Wentzel, Christus-Johannes Gruppe, in: RDK III, 1954, sl. 658–669. a dále R. Haussherr, Christus-Johannes-Gruppe, in: LCI 1, 1968, sl. 454–456. Zobrazení tohoto druhu převažují ve švábsko-alamanské oblasti 13.–15.st, přičemž jejich obliba je doložena nejvíce u dominikánek a cisterciaček.

23/ Rozsáhlou literaturu o fenoménu *Andachtsbild* shrnul naposledy stručně J. Kalina, Umění a mystika v první polovině 14. století, in: Přemyslovský krucifix a jeho doba, Katalog výstavy v Královské kanonii premonstrátů na Strahově, (ed. J. Kyzourová), Praha 1998, s. 36, pozn. 3. Nejnověji i K. Schade, Andachtsbild. Geschichte eines kunsthistorischen Begriffs, Weimar 1996.

24/ K tomu G. M. Lechner OSB, Maria Gravida. Zum Schwangerschaftsmotiv in der bildenden Kunst, Münchner Kunsthistorische Abhandlungen IX, München–Zürich 1981, s. 50–84. Z české literatury nutno zde připomenout speciální studii Z. Plátkové,

homiletiku, opírající se o text Písně písní a získala posléze na přitažlivosti později v některých reformních, především ženských řádech[22]. V posledně zmíněném duchovním prostředí se zobrazení sv. Jana inspirovaného duchovní energií Krista přímo a bezprostředně mohlo stát jedním z historicky prvních doložených příkladů *devočního obrazu*, – označovaného výstižněji v německé literatuře jako *Andachtsbild* – a představující novou vizuální kategorii pozdního středověku, která tehdy nalezla uplatnění opět především ve sféře ženské zbožnosti[23]. Kompozice sv. Jana s hlavou položenou na hruď Krista, se objevila – byť ve zmíněném významovém poselství méně manifestačně – opět v iluminaci na počátku Janova evangelia ve Františkánské bibli (fol. 285), tj. na místě, vyhrazeném jinak standardně zobrazení autora textu. Konečně v rámci obrazového repertoáru rukopisů vzniklých v anežském klášteře, je pozoruhodné podání *P. Marie v naději*, vystupující v kompozici Navštívení, které se objevuje opět jako jeden z prvních dokladů tohoto druhu v breviáři Uměleckoprůmyslového muzea v Praze (fol. 212v)[24], a je známa i na památkách pozdně gotické deskové malby. S tímto ikonografickým schematem, souvisí volně i další *ženské* téma, tj. *P. Maria klasová*, doložená nicméně v českých zemích spíše ojediněle[25].

Klarisky z pražského kláštera založeného Anežkou udržovaly dle všeho častý styk s benediktinskými řeholnicemi od sv. Jiří na Hradě a to zřejmě nejen na osobní úrovni aristokratických a mnohdy i rodově spřízněných představitelek těchto komunit. Rovněž u svatojiřských jeptišek lze rovněž předpokládat přinejmenším od poloviny 13. století činnost skriptoria, z něhož se zachovalo několik iluminovaných liturgických knih[26]. Jejich figurální výzdoba vykazuje místy značně nekonvenční charakter a není vyloučeno, že přitom mohl hrát určitou roli právě vliv pražských klarisek jako moderní ženské řehole. Z tohoto hlediska je pozoruhodný např. žaltář (Praha, Národní knihovna ČR, I H 7), mezi jehož početnými iluminacemi se objevují k.j. postavy sv. Jana Křtitele a sv. Petra (ff. 39v, 65) s mladistvě bezvousými obličeji[27]. Podobná zobrazení obou svatých novozákonních protagonistů jsou sice známa z několika nejstarších památek raně křesťanského umění, nicméně pro jejich ikonografii v západoevropském středověku jsou zcela atypická, neboť se tehdy objevují standardně s plnovousem. Jejich nezvyklé podání ve svatojiřském žaltáři by však mohlo být vysvětlitelné jako jeden z projevů *feminizace* některých ikonografických schémat, s nímž je možné se setkat – jak dovodil americký badatel J. Hamburger – právě v prostředí ženských klášterů[28].

Se svatojiřským klášterem benediktinek na pražském Hradě je spojena snad nejvýznamnější památka dokumentující podobu ženské spirituality vrcholícího středověku v mnoha jejich podstatných a na jiných dokumentech absentních aspektech. Jde o tzv. pasionál abatyše Kunhuty (Praha, Národní knihovna ČR, XIV A 17), který se stal už dávněji předmětem intenzivního bádání, z něhož zde budou připomenuty ve vší stručnosti jen některé nejpodstatnější poznatky[29]. Rukopis představuje klasický *Andachtsbuch*, obsahující texty určené k soukromé kontemplaci.

Úvod k ikonografii františkánského brevíře z UPM, in: Umění 13. století v českých zemích. Příspěvky z vědeckého bádání (2.–14. prosince 1981, Praha), Praha 1983, s. 313–338.

25/ Příklady P. Marie *klasové* možno uvést až z 15. st.: Na deskové malbě, c. 1480, v kostele sv. Mikuláše v Boru u Tachova (J. Royt, Poznámky k ikonografii desky s vyobrazením P.Marie jako služebnice v chrámu z Boru u Tachova a Poslední večeře Páně z Rokycan, in: Gotika v západních Čechách (1230–1530). Sborník příspěvků z mezinárodního vědeckého sympozia. Věnováno k 70. narozeninám Prof. PhDr. Jaromíru Homolkovi, DrSc, Praha 1998, s. 96–103), a dále jako dřevěná plastika jihomoravského původu z Vranova, ze třetí čtvrtiny 15. st., (Katalog Brno 1999, č. 148, s. 320).

26/ K tomu A. Matějček, Iluminované rukopisy svatojiřské XIV. a XV. věku v Univerzitní knihovně Pražské, in: Památky archeologické XXXIV, 1924–25, s. 15–22. D. Hejdová, K původu románských rukopisů z kláštera sv. Jiří na Pražském hradě, in: Umění IX, 1961 s. 221–235 – Z. Hledíková, Poznámka ke svatojiřskému skriptoriu kolem 1300, in: Documenta Pragensia X/2, 1990 (1992), s. 31–49 – Z. Hledíková, Lector Vitus, Berhel a Aldík, in: Seminář a jeho hosté. Sborník prací k 60. narozeninám doc. dr. Rostislava Nového (red. Z. Hojda, J. Pešek, B. Zilynská), Praha 1992, s. 45–51.

Jejich cílem je, ve spolupůsobení bohaté, mimořádně kvalitní a na christologická témata zaměřené výzdoby, prohloubit *compassio, imitatio a imaginatio* čtenářky. Z příslušných textů zasluhuje pozornost především traktát *De strenuo milite*, sestavený dominikánem Koldou z Koldic a obsahující nepřehlédnutelné symbolické narážky na osobní osud Kunhuty, pro kterou tato cimelie byla určena a která byla napsána a iluminována ve svatojiřském skriptoriu – podle nejnovějších poznatků – mezi lety 1312 a 1318.
Zhruba současně s Kunhutiným pasionálem vznikala i poměrně rozsáhlá a pozoruhodně homogenní skupina iluminovaných rukopisů, které dala zhotovit královna vdova Eliška Rejčka pro jí založenou komunitu cisterciaček na Starém Brně[30]. Tyto knihy provedené mezi léty 1315 a 1323 v doposud ne zcela jednoznačně identifikovatelném skriptoriu, jsou zdobeny mimořádně bohatými a některá nová ikonografická schémata přinášejícími iluminacemi. Nicméně na rozdíl od pasionálu abatyše Kunhuty, poskytují pro poznání duchovního prostředí, jemuž byly určeny, jen poměrně nevýrazné indicie. Nápadnějším způsobem se zde však uplatňují početná a opakovaná zobrazení objednavatelky rukopisů – královny Rejčky – a připomínající v tom zmíněné adorantky – abatyše na starším svatojiřském kamenném reliéfu. Královna zde klečí vždy po pravici příslušných světeckých postav, či scénických kompozic, které jim propůjčují nejen charakter běžné dedikace knihy, kterou královna nabízí v pozvednutých rukou[31], ale i adorace, či prosby, jak nasvědčuje nápis *Virgo ora pro nobis*, adresovaný postavě sedící P. Marie s děckem[32], nebo kdy se královna druží ve své prosbě k Hospodinovi spolu se starozákonním králem Davidem[33]. V tomto smyslu je nutno chápat i její další zobrazení klečící už samostatně před Bohem Otcem, před Kristem v majestátu, nebo před P.Marií s Ježíškem. Naproti tomu postavu královny ve spojení se scénickými kompozicemi, jako je např. Korunování P. Marie, či Tři Marie u hrobu, případně i Nejsvětější Trojice[34], je možno interpretovat jako její zobrazení při kontemplaci příslušných idejí, která zmíněná konvenční ikonografická schémata symbolizují. Za pozornost zde stojí i kompozice tzv. *Infantia Christi*, čili postavička malého Ježíška, vedeného za ruku sv. Dorotou, objevující se na dolním marginu v rámci drolerií jednoho z Eliščiných žaltářů, (Vídeň, ÖNB, Cod. 355, fol. 188)[35], případně odkaz na obr. s. 231, který představuje další motiv oblíbený v prostředí zbožných žen, jak nasvědčuje např. zobrazení na pečetích některých ženských klášterů[36]. Jestliže markantní a svou vyhraněností historicky mimořádně cenný příklad svatojiřské abatyše Kunhuty, doložený na jejím pasionálu, reprezentuje mystickou zbožnost, k jejíž intenzitě a hloubce bylo možné dospět zřejmě v duchovně výlučném prostředí řeholní klausury, pak památky spojené s její současnicí, královnou vdovou Eliškou Rejčkou možno považovat za zástupné pro poznání spirituality vysoké aristokratky, pohybující se však především v *civilním* prostředí světské každodennosti a strukturovanou daleko elementárněji a jednodušeji.

ŽENSKÁ SPIRITUALITA ČESKÉHO STŘEDOVĚKU A JEJÍ PROJEVY VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ

Pavol Černý

27/ Katalog Roztoky 1982, s. 47–48.

28/ J. F. Hamburger, St. John the Divine. The Deified Evangelist in Medieval Art and Theology, Berkeley–Los Angeles–London 2002, s. 159–160.

29/ Základní studií o rukopise v české literatuře představovala do nedávna společná publikace K. Stejskala a E. Urbánkové z roku 1975. Nejnovější analýza cimelie od německé badatelky G. Toussaint, Das Passional der Kunigunde von Böhmen. Bildrhetorik und Spiritualität, Paderborn–München–Wien–Zürich 2003, odmítá Stejskalovy teze, týkající se nejen připsání bohatých a velmi kvalitních iluminací písaři Benešovi, ale zejména interpretaci spirituální sémantiky rukopisu, v jejichž textech citovaný český historik umění rozeznával zájem objednavatelky o astrologii, či dokonce o novoplatónsky orientovanou panteistickou mystiku.

30/ Friedl 1930 – J. Květ, Iluminované rukopisy královny Rejčky. Příspěvek k dějinám české knižní malby ve staletí XIV, Praha 1931.

31/ Chorální kniha, Vídeň, ÖNB, Cod. 1813, fol. 8 (Friedl 1930, obr. 18).

32/ Žaltář, Brno, Moravská zemská knihovna, Cod. 355, fol. 188 (Friedl 1930, obr. 9).

33/ Žaltář, Vídeň, ÖNB, Cod. 1774, fol. 2v (Friedl 1930, obr. 145).

34/ Antifonář, Brno, Zemský archív, Ms. 642, F.M.7, fol. 89v, jiný antifonář, Brno, Moravská zemská knihovna, Cod. 600, fol. 121, a Chorální kniha, Vídeň, ÖNB, Cod. 1813, fol. (Friedl 1930, obr. 123, 103 a 32).

35/ Friedl 1930, obr. 9.

36/ Jde např. o pečeť Hilarie, abatyše benediktinek v Pustiměři (1371), nebo dále o pečeť premonstrátek v Dolních Kounicích (1323), kde však ženská postava vedoucí za ruku malého Ježíška je ztotožňována s P. Marií (J. Krejčíková, T. Krejčík, Úvod do české sfragistiky, Ostrava 1989, s. 64). O tomto zobrazení: V. Kotrba, Infantia Christi. Příspěvek k ikonografii středověku, in: Umění VI, 1958, s. 244–252 a nejnověji G. Strohmaier, Das Bildmotiv der *Infantia Christi* und sein literarischer Ursprung, in: Festschrift für Ernst Schubert (hrsg. J. Hartmann), Weimar 1997, s. 555–572.

37/ K tématu naposledy monografie B. Kopičkové, Eliška Přemyslovna. Královna česká 1292–1330, Praha 2003, zejm. s. 13–31, 128–134.

38/ Z.Všetečková, Nástěnné malby v přízemní kapli domu U zvonu, in: Umění XXXVIII 1990, s. 377–400. Srovnatelná kompozice v pasionálu abatyše Kunhuty se nalézá na fol. 10 (Stejskal–Urbánková 1975).

Mystická zbožnost abatyše Kunhuty zapůsobila – jak se možno domnívat – i na její snachu, princeznu Elišku Přemyslovnu, dceru krále Václava II. a potomní manželku Jana I. Lucemburského[37]. Eliška strávila ve svatojiřském klášteře delší dobu – snad mezi lety 1306 a 1310 – a projevila zpočátku dokonce úmysl oddat se zcela řeholnímu životu podle příkladu její tety. Vedle toho na ni zapůsobil i duchovní vzor pratety Anežky, o jejíž kanonizaci později neúspěšně usilovala. Nicméně skromný počet zachovalých uměleckých děl či jiných památek materiální kultury, které je možné spojit jednoznačně s osobností Elišky, jen stěží vypovídá něco konkrétnějšího o duchovní orientaci lidsky impulzivní Přemyslovny. Snad pouze zobrazení Krista Trpitele – uplatňujícího se v ikonografii pozdního středověku jinak zcela univerzálně – zachovaného v interiéru domu U zvonu na Staroměstském náměstí v Praze, který Eliška určitou dobu obývala, by mohl reflektovat něco z mystických představ, jimiž byla poznamenána během zmíněného pobytu ve svatojiřském klášteře a které našly i svou příslušnou vizuální podobu mezi bohatými iluminacemi Kunhutina pasionálu[38].

V rámci velkého počtu zachovalých památek knižní kultury českých zemí 14. století se objevují některé pozoruhodné cimelie obsahující hagiografické texty, doprovázené rozsáhlými ilustracemi, které současně dokumentují spiritualitu ženské populace, nicméně poněkud jiným způsobem, než dosavadně uvedené příklady, kde duchovní profil adresátky bylo možné spíše jen vytušit, než objektivně poznat a sice nepřímo, obvykle deduktivní cestou. Naproti tomu tyto ilustrace dokumentují manifestačně dobový ideál, hodný následování na příkladech životních peripetií světic, zasvěcených nejen službě Bohu, ale i bližnímu. Jde o dva rukopisy, vzniklé zhruba současně, ať už přímo v českém prostředí, nebo jím silně ovlivněném: Na prvním místě je to tzv. Liber depictus (Vídeň, ÖNB, Cod. 370), vzniklý před polovinou 14. století pro potřeby minoritů v Českém Krumlově a představující mimořádně rozsáhlý obrazový cyklus, provedený technikou perokresby třemi iluminátory a doprovázený pouze krátkými vysvětlujícími texty[39]. Tato obrazová kniha par excellence obsahuje kromě zobrazení inspirovaných ikonografií Biblia pauperum, zejména početné hagiografické cykly. Mezi nimi jsou zde ze zkoumaných hledisek pozoruhodné zejména rozsáhlé ilustrace ze života sv. Alžběty Durynské, terciářky třetího řádu sv. Františka (ff. 85v-94) s jejich nápadným důrazem nejen na soukromě determinovanou zbožnost světice, na její tělesnou zdrženlivost v manželství s durynským markrabětem, na její vdovský stav ekvivalentní dobově vysoce oceňovanému panenství, ale zejména na charitativní činnost, dokumentovanou na velkém počtu příkladů péče o chudé, které obdarovává oděvem, jídlem, nápojem, dále o nemocné a odpovídá tak zjevně dobovým mravním normám činit skutky milosrdenství[40]. Je pozoruhodné, že příklad této ve 13. století dominující světice, který hluboce poznamenal ženskou spiritualitu její doby, neztratil na své aktuálnosti ani v následujících staletích, jak dokládá nejen citovaný exemplář *Liber depictus*, ale i další památky tohoto druhu ve střední Evropě

až do sklonku 15. století a kdy obrazová biografie sv. Alžběty Durynské se stala určitým vzorem pro hagiografické cykly jiných světic inspirovaných stejným duchovním ideálem[41]. Dokladem toho je i další rozsáhlá série ilustrací zachovaná v životopisu sv. Hedviky Slezské, tety sv. Alžběty, nicméně tentokrát příznivkyně cisterciaček, dokončeného – jak vyplývá ze zachovalého kolofonu – v roce 1353 v Lubinu pro slezského knížete a potomka světice Ludvíka I. z Břehu (dnes Malibu, Paul-Getty Museum, Ms. Ludwig XI 7)[42]. Malíř iluminací provedených v technice lehce lavírované perokresby, musel být – jak svědčí formálně stylistické vlastnosti jeho výtvorů – dobře obeznámen s uměleckým děním v Praze padesátých let 14. století, jmenovitě s okruhem Mistra Vyšebrodského oltáře. Podobně jako v citovaném kresebném cyklu líčícím život sv. Alžběty Durynské, i v tomto případě dominuje mezi příslušnými ilustracemi zobrazení poukazující nejen na osobní zbožnost titulární světice – se speciálním důrazem na její asketické sklony[43] – ale především na skutky milosrdenství adresované potřebným a trpícím bližním[44]. Zvláštní pozornost zde pak zasluhují některá další zobrazení, jako je např. kompozice na fol. 20v, kde Kristus visící na kříži uděluje požehnání pravicí před ním klečící Hedvice na znamení vyslyšení jejich modliteb, která patří mezi standardní projevy femininní zbožnosti mystické orientace a vykazuje tak určité ideové paralely k příslušným iluminacím ze zmíněného, o něco staršího pasionálu abatyše Kunhuty[45]. Z tohoto hlediska je podobně nepřehlédnutelný její manifestačně christomimetický zázrak proměnění vody ve víno světicí (fol. 30v), či uctívání soch svatých umístěných na oltáři (fol. 46v), který může sloužit navíc i jako názorný dokument funkce výtvarných děl v kontextu dobové zbožnosti. Kontakty s Prahou zde dokládá navíc i na konci rukopisu připojené – a v tomto případě s textem homelií sv. Bernarda z Clairvaux spojené – zobrazení vyslání archanděla Gabriela Hospodinem k P. Marii (fol. 167v), zaznamenané už ve starším lekcionáři Arnolda Míšeňského.

Nebývalý rozmach kulturního a uměleckého dění českých zemí 14. století poznamenal kromě Slezska i jiné sousední oblasti, jako byla např. Lužice. O tom svědčí skupina liturgických rukopisů zdobených iluminacemi, užívaných v klášteře cisterciaček v Mariensternu a zachovaných dodnes v tamní konventní knihovně, které tak dokládají přetrvávající kontinuitu oboustranných styků. Kromě stylistického utváření dokládají spojitost s českým prostředím i některé ikonografické zvláštnosti jejich iluminátorské výzdoby. Je to např. nápadně feminizované podání některých mužských postav, evokujících zmíněné starší analogické případy ze svatojiřského kláštera v Praze – sv. Josef ve scéně Narození Páně v misálu z doby kolem 1350, (Ms. Fol. 2, fol. 13), v o něco mladším graduálu (Ms. Quart. 27, fol.), či konečně v postavě vzkříšeného Krista v misálu (fol. 41). Jako další zvláštnost možno zde uvést zobrazení sedící P. Marie s mrtvým Kristem na kolenou, tj. kompozici běžně označovanou jako pieta v misálu na počátku kánonu v iniciále „T“e igitur[46], tj. na místě, kde se obvykle objevuje scéna Krista na Olivetu, či některý výjev jeho pašijí, zatímco obrazové schema piety

39/ Základní publikací a studijním materiálem: Krumauer Bildercodex. Österreichische Nationalbibliothek. Codex 370. Facsimile-Ausgabe. Einführung von Gerhard Schmidt, Graz 1967. Naposledy k rukopisu: U. Jenni, in: U. Jenni, M. Theisen, Die illuminierte Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek. Mitteleuropäische Schulen III (ca. 1350–1400), Böhmen–Mähren–Schlesien–Ungarn, Wien 2004, kat. č. 1, s. 23–53.

40/ Jsou to především zobrazení na ff. 87v-92.

41/ K. Hahn–F. Werner, Elisabeth von Thüringen, in: LCI 6, 1974, sl. 133–140.

42/ A. von Euw, J. M. Plotzek, Die Handschriften der Sammlung Ludwig, Bd. 3, Köln 1982, XI 7, s. 74–81. J. Krása, Rukopisy Legendy sv. Hedviky (cit. v pozn. 21), s. 59–99.

43/ Např. Hedvika a její manžel Jindřich klečí před biskupem a slibují zdrženlivost (fol. 18), Hedvika navštěvuje v zimě kostel a zanechává za sebou krvavé stopy bosých nohou. V noci se bičuje a dává se bičovat služebnicí (fol. 38v).

se tehdy uplatňuje nejčastěji v plastické podobě, jako jeden z nejfrekventovanějších typů *Andachtsbildu*.
Dosavadní zde citované památky výtvarného umění – ve velké většině příznačně iluminované rukopisy –, nabízející určité indicie pro odhalení některých aspektů dobové ženské zbožnosti, byly všechny určeny pro adresátky žijící v prostředí řeholních klausur. U mnoha z nich byl navíc prokázán vznik z iniciativy aristokratických objednavatelek, pocházejících z vladařského rodu. Po polovině 14. století se však mezi zachovalými fondy z českých zemích objevují artefakty určené pro potřebu zbožných žen podstatně méně a vykazují navíc ze zde sledovaných hledisek jen zcela minimální výpovědní hodnotu. Jako zástupný příklad lze citovat staročeský text mariánských hodinek (Praha, Knihovna Národního muzea,VH 36), zdobených Mistrem Samsonovy historie a jeho pomocníkem mezi lety 1390–95 pro Žofii Bavorskou, manželku krále Václava IV., zobrazenou klečící v modlitbě na fol. 77 [47]. Poměrně rozsáhlá iluminátorská výzdoba, jak svým celkovým programem, tak ikonografií jednotlivých christologických scén, nijak nevybočuje z dobově běžných konvencí a stěží tak může něco prozradit o spirituálních sklonech královny.
Rovněž i poměrně bohatě zachovalé památky knižní malby českých zemí následujícího 15. století, nepřinášejí v tomto ohledu výraznější poznatky a – podobně jako v jejich retrospektivně orientovaném a konzervativním formálně stylistickém a motivickém utváření – parafrázují nanejvýš starší vzory a normy. Jako příklad zde budiž citován misál (Brno, Archív města Brna, SK č. 7), vzniklý před rokem 1423 a věnovaný kostelu sv. Jakuba v Brně, kde v rámci mnoha velkých iniciál se objevuje celkově čtrnáctkrát postava tonsurovaného a v ornátu oděného klerika a patrně donátora rukopisu Oldřicha z Krumlova, který je obvykle zobrazen klečící před Kristem či P. Marií v situacích, které možno označit za akty donace, adorace či kontemplace[48]. I když v tomto případě jde jednoznačně o mužského donátora, není vyloučeno, že důraz na jeho zbožnou osobu vyjádřený nápadně častým opakováním jeho zobrazení, mohl být inspirován analogickými staršími památkami, určenými však původně pro ženy, jak bylo výše několikrát doloženo.
Vědomá imitace starších vzorů v uměleckých památkách pokročilého 15. století v českých zemích byla motivována nejen programovou návazností na předhusitskou dobu, zejména v kruzích ortodoxního katolicismu, ale i snahou objednavatelů např. luxusně iluminovaných rukopisů, vyrovnat se prestižně v tomto ohledu staré zemské aristokracii. Mezi novými donátory, kteří představují jeden z projevů formování nové sociální struktury obyvatelstva českých zemí tehdejší doby, se totiž – zejména během druhé poloviny 15. století – začínají objevovat stále častěji příslušníci zámožného měšťanského stavu, ať už šlo o muže nebo ženy. Ti představují novou hospodářsky a politicky významnou společenskou složku, jež projevila nároky i na podíl v duchovním a kulturním životě jako nositelka jejich nových, laicky determinovaných forem. Ambice majetných měšťanských

44/ Hedvika omývá nohy malomocných a líbá je (fol. 30), Hedvika navštěvuje nemocné (fol. 56v), Hedvika sytí chudé a mrzáky dříve, než sebe (fol. 59).

45/ S tím srovnatelné zobrazení v pasionálu Kunhuty (fol. 7v), která klečíc před před Kristem, kontempluje jeho ránu v boku (Stejskal–Urbánková 1975).

46/ Katalog výstavy *Zeit und Ewigkeit. 128 Tage in St. Marienstern*. Erste Sächsische Landesausstellung (hrsg. von J. Oexle, M. Bauer, M. Winzeler), 13. Juni–18. Oktober 1998, misál č. kat. 2.139, s. 198–199, graduál, č. kat. 2.141, s. 200–201.

47/ P. Brodský, Katalog iluminovaných rukopisů Knihovny Národního muzea v Praze, Praha 2000, č. 58, s. 69.

48/ Katalog Brno 1999, č. 240, s. 492–494.

49/ Katalog Brno 1999, č. 255, s. 514–516.

50/ K tomu H. Sachs, Freude Mariens, in: LCI 2, 1970, sl. 62.

51/ Katalog Brno 1999, č. 256, s. 516–517.

52/ Katalog výstavy *Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter*, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 2000, zejm. č. 10–13, 185–188, s. 173–178, 362–363. H. Wentzel, Christkind. VI. Christkindwiege, in: RDK III, 1954, sl. 603–607.

53/ Hodinky Kateřiny Klevské, 1435–45, New York, Morgan Library (J. Plummer,

vrstev – včetně žen – v posledně zmíněném ohledu jsou dobře zřetelné právě v častých donacích luxusně vybavených liturgických rukopisů, ve více nebo méně demonstrativní snaze napodobit starší vzory vzniklé z iniciativy panovníka, či jeho dvořanů ať už světských či duchovních. Dva příklady tohoto druhu možno opět citovat z poměrně bohatě zachovaných fondů zdobených liturgických knih věnovaných jako kolektivní donace nejen osob duchovního stavu, ale i brněnských měšťanů a měšťanek farnímu kostelu sv. Jakuba v Brně, které byly iluminovány v posledním desítiletí 15. století v tamní dílně Mistra Fridrichova brevíře. Je to tzv. misál sakristána Jakuba (Brno AMB, SK, č. 17), mezi jehož iluminacemi se objevují zobrazení, která by mohla být inspirována příslušnými staršími vzory určenými pro zbožné ženské adresátky. Kromě opakujících se postav klečících donátorů a donátorek při jejich adoraci či kontemplaci, je to dále např. zobrazení P. Marie s malým Ježíškem oděným do dětské košilky, který ji přináší zlatou korunu, zatímco šest dalších korun je zobrazeno na dolním okraji (fol. 339) [49]. Tato ikonograficky svérázná iluminace doprovázející ilustrativně oraci na sedm radostí P. Marie, symbolizovaných právě zlatými korunami, byla dle všeho inspirována analogickými schématy, odpovídající ženskému pojetí mariánské zbožnosti[50]. Doklady tohoto druhu poskytuje dále i dvoudílný graduál (Brno, AMB, SK, č.I/1,2), kde v ikonograficky rovněž singulární scéně vidění sv. Řehoře Velikého se objevuje dvakrát malý nahý Ježíšek, poprvé s holubicí Ducha svatého, jako vlastní objekt vize, a podruhé na pravém marginu folia jako nemluvně v košilce, učící se chodit pomocí tříkolky (I,1, fol. 26)[51]. Zobrazení Krista v *lidsky* dětské podobě bylo – jak známo – velmi oblíbené v ženských klášterních komunitách pozdního středověku, ale i u zbožných žen laického stavu[52]. Posledně zmíněné a z tohoto hlediska zvláště pozoruhodné obrazové schéma, se do brněnské iluminátorské dílny mohlo dostat zřejmě prostřednictvím nizozemské grafiky[53].

Citované příklady zasluhují pozornost s ohledem na vztah mezi formami *mužské* a *ženské* zbožnosti během středověku, resp. na vztah jejich vizuálních projevů. Jestliže ideové utváření uměleckých památek pocházející ze ženských řeholních komunit a reflektujících specifické formy jejich zbožnosti, bylo závislé na obecné, tj. vesměs *mužskými* normami religiosity utvářenými konvencemi s možností jejich více nebo subtilní modifikace, pak citované příklady iluminovaných liturgických knih z brněnského svatojakubského kostela se zdají dokládat reversibilní proces, tj. kdy vyzrálé vizuální formy ženské zbožnosti pozdního středověku, mohly zapůsobit na devoční zobrazení určené i mužskému publiku. Vysvětlení tohoto zatím nepovšimnutého fenoménu se v citovaných případech svatojakubských rukopisů nabízí z konkrétních historických okolností: Jak známo nad farním chrámem sv. Jakuba v Brně získaly už od roku 1228 patronaci cisterciačky v blízkých Oslavanech, které mohly uplatňovat duchovní dohled a navíc zapůsobit i na utváření příslušných zobrazení v brněnských rukopisech.

Skicovitě naznačený a zde předložený přehled některých

ŽENSKÁ SPIRITUALITA ČESKÉHO STŘEDOVĚKU A JEJÍ PROJEVY VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ

Pavol Černý

The Hours of Catherine of Cleves, New York 1975, s. 149, č. 92). K motivu *Prvních kroků Ježíška* i H. Wentzel, Christkind, in: RDK III, 1954, sl. 606.

54/ J. F. Hamburger, The Rothschild Canticles. Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland ca. 1300, New Haven 1990 – Katalog Bonn Essen 2005, č. 412, 413, s. 477–479.

55/ K tomu naposledy F. Šmahel, Husitská revoluce. Kořeny české reformace 2, Praha 1993, s. 37–41.

56/ J. F. Hamburger, R. Suckale, Zwischen Diesseits und Jenseits. Die Kunst der geistlichen Frauen im Mittelalter, in: Katalog Bonn–Essen 2005, s. 37–38.

57/ Jde zejména o známou tzv. *Kunhutinu modlitbu* z poč. 14. st. Česká středověká lyrika (vyd. J. Lehár), Praha 1990, s. 49–55). K tomu dále i Z. Uhlíř, Der Geist des frommen Schriftums in Böhmen zur Zeit König Johannes von Luxemburg, in: King John of Luxembourg (1296–1346) and the Art of His Era, (ed. K. Benešovská), Praha 1998, s. 278–290.

58/ K tomu nověji např. J. Plotzek, Andachtsbücher des Mittelalters aus

Privatbesitz, Katalog zur Ausstellung im Schnütgen-Museum, Köln 1987. Je nanejvýš pozoruhodné, že z nepříliš velkého počtu z českých zemí zachovalých knih hodinek , resp. modlitebních knih, patřících do kategorie *Andachtsbücher*, které jsou vybaveny iluminacemi, jde prakticky o knihy určené pouze pro soukromou zbožnost aristokratických mužských čtenářů. Je to např. Orationale Vladislava Jagiellonského, c. 1480, Krakov, Bibl. Jagiel., Cod. 4289, dále Orationale Jiřího z Münsterberka, 1477, Praha, Nár. knih., XIII H 3b, Modlitební kniha Jiřího z Poděbrad v soukromé sbírce, či Orationale Klementa z Jaksthonova, 1486, Praha, Uměleckoprůmyslové muzeum, ms. 7764 /K tomu J. Krása, Knižní malířství, in: Pozdně gotické umění v Čechách (1471–1526) (J.Homolka, J. Krása, V. Mencl, J. Pešina, J. Petráň), Praha 1978, s. 394, 397, 402, 404, 417/. O hodinkách Ladislava Pohrobka, dnes v Klášterní knihovně v Teplé, Cod. 39 naposledy M. Studničková, Modlitební kniha Ladislava Pohrobka, in: Ars longa. Sborník k nedožitým sedmdesátinám Josefa Krásy, (ed. B. Bukovinská, L. Konečný), Praha 2003, s. 1–8.

59/ K otázce nejnověji i C. Walker Bynum 2005 (cit. v pozn. 13), s. 119 a 125. O uplatnění malých z pálené hlíny sériově produkovaných figurek nahých Ježíšků, resp. malých dětí, v pozdním středověku a na počátku novověku viz i příspěvek Dr. J. Bláhy v tomto sborníku.

památek výtvarného umění, zachovaných z českých zemí středověku, u nichž je možné předpokládat nějaký vztah k tehdejším ženským modelům religiosity, se jeví předběžně ve zhruba trojí kvalitativně i kvantitativně různorodé podobě. V první řadě jsou to statisticky výrazně převažující výtvory tohoto druhu – jejichž výčet by bylo možné zajisté rozšířit daleko více –, u nichž se specificky ženský přístup k zásadám křesťanské věrouky projevuje více či méně diskrétně a je čitelný díky zvláštnostem některých ikonografických detailů a motivů. Další kategorii zde představují ilustrované hagiografické cykly, kdy v rámci vizuálního líčení životů světic, je kladen nápadný důraz na reference o formách jejich zbožnosti, které představují dobový didaktický ideál hodný následování. Jestliže obě zmíněné formy ženskou spiritualitou poznamenané památky výtvarného umění byly dle všeho určeny spíše pro kolektivní duchovní potřebu náboženských společenství, obvykle v rámci ženských řeholí, pak třetí případ se vyznačuje po výtce soukromou a na individuální duchovní potřeby adresátky koncipovanou obrazovou koncepcí. Mezi zachovalými doklady z českých zemí je reprezentován pouze jedinou památkou, totiž u pasionálem abatyše Kunhuty, představujícím tak zcela mimořádnou cimelii, významnou nejen vysokou kvalitou svých iluminací, stojících na počátku vývoje už zcela vyzrálého gotického stylu v českém malířství, ale dovolující navíc nahlédnout do osobního duchovního světa objednavatelky, orientované výrazně na mystické proudy dobové religiosity. Z hlediska naznačené výpovědní hodnoty je Kunhutin pasionál srovnatelný s takovými pozoruhodnými díly tohoto druhu ze západní Evropy pozdního středověku, jakým je rukopis tzv. Rothschild Canticles (New Haven, Yale University. Beinecke Library, Ms. 404), vzniklý v severofrancouzské diecési Thérouanne kolem roku 1300, nebo o něco pozdější alsaské vydání *Exempláře* Heinricha Seuseho, známého porýnského dominikána (Štrasburg, Bibliothèque Nationale et Universitaire, Ms. 2929)[54].

Zachovalá či známá díla výtvarného umění poznamenaného ženskou religiositou z českých zemí středověku však rozhodně nemohou reprezentovat tento fenomén v celé jeho historicky skutečné šíři. Nejde jen o značné a svým kvantitativním zastoupením jistě neproporcionální ztráty památek, ale i o skutečnost, že ne každé společenství zbožných žen – nemluvě už o individuálně provozované religiositě – se nutně realizovalo i ve vizuální sféře. V tomto ohledu lze jen připomenout sdružení tzv. bekyní, objevujících se v českých zemích, pod vlivem Nizozemí, už na sklonu 13. století, nebo zejména fenomén *husitských žen*, známých z dobových dokumentů svou pozoruhodnou sečtělostí duchovní literatury a i svou aktivní účastí na náboženském životě, který prolomil způsobem v tehdejší době naprosto neslýchaným dosavadní monopol *mužské* složky institucionalizované církve[55]. Mezi zachovalými památkami je marné pátrat po reflexi jejich specifické zbožnosti, ať už je na vině známá zdrženlivost reformních hnutí vůči projevům materiální kultury a přepychu, či jiné okolnosti. V čem spočívá specifikum *ženské* zbožnosti evropského

středověku, ve srovnání se zbožností *mužskou*, přinejmenším na základě zde prezentovaných památek? Obecně možno konstatovat, že femininní religiosita klade větší důraz na afekt a na vizionářskou zkušenost, která byla považována za znamení boží přízně, za pramen pravdy a za záruku náboženské autority. Z tohoto hlediska není rovněž náhodné, že vizionářské skladby představovaly jedinou kategorii středověké literatury, v níž jednoznačně dominovaly ženy. Vizuální komponenty, byly však imanentní nejen vizionářským textům, ale i kontemplativním modlitbám jeptišek a duchovním návodům psaným individuálně pro zbožné ženy, kde systematické zobrazování scén ze života Krista mělo prohlubovat schopnost soucítění s ním, zejména v jeho emotivně nejvypjatějších a jeho lidskou přirozenost zdůrazňujících životních peripetiích, jako bylo jeho narození, resp. dětství a dále jeho pašije. Na druhé straně zvýšená role obrazů v životě zbožných žen středověku – a kontrastující tak s programovou jednoduchostí, ne-li askezí v některých mužských reformních řádech (cisterciáci se sv. Bernardem z Clairvaux) – souvisela s určitým dobovým podceňováním žen v oblasti religiosity. Ženy byly svým psychickým ustrojením údajně neschopné odpoutat se od vizuálně prezentovaného objektu jejich devoce a proniknout do transcendentních dimenzí. V tom spočívá i jistý historický paradox, který se nabízí při pokusu vysledovat výtvarné projevy ženské zbožnosti středověku. Zmíněná potřeba vizualizace, charakteristická pro ženskou zbožnost – ať už v řeholních komunitách, či v individuálním soukromí – razily na jedné straně cesty k zavádění nových obrazových kategorií a nových devočních praktik, jako byly např. *Andachtsbildy*, nebo bohatě ilustrované knih hodinek, na straně druhé byly však pak zcela marginalizovány[56].
Naznačené premisy umožňují nový pohled na fenomén výtvarného umění z českých zemí středověku, v němž byla více nebo méně reflektována ženská religiosita a vybízí tak alespoň k selektivnímu srovnání s analogickými artefakty z kulturně a duchovně vyspělejší ciziny. Při posuzování spirituality klášterních řeholnic – jež díky jejich významnému postavení v oficiálním církevním životě jsou zde nejvíce indikativní – je nápadná absence některých pro ženské duchovní prostředí tehdejší doby standardních textů, jako je např. Speculum virginum, zejména ale vizionářská a mystická literatura. Pozoruhodnější památky náboženské slovesnosti se objevují – navíc jen skromně – pouze v případě svatojiřského kláštera[57]. Bylo by proto jistě marné hledat v přehledech středověké literatury českých zemích tvůrčí autorky takového významu, jakými byly např. Hildegarda z Bingenu, Alžběta ze Schönau, Gertruda z Helfty, či Mechtilda z Magdeburgu. S tímto skromným stavem náboženské četby určené pro ženy ve středověkých Čechách, souvisí zřejmě i dokumentace v oblasti výtvarných a vizuálních památek. Kromě absence ilustrovaných vydání zmíněných titulů, zaráží například i velmi nápadný nedostatek knižní malbou zdobených knih hodinek, či modlitebních knížek, které v západní a střední Evropě prožívaly právě v pozdním středověku dobu svého největšího

ŽENSKÁ SPIRITUALITA ČESKÉHO STŘEDOVĚKU A JEJÍ PROJEVY VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ

Pavol Černý

Zkratky častěji citované literatury

Friedl 1930
Friedl, A.: Malíři královny Alžběty. Studie o vzniku české školy malířské XIV. století. Praha 1930.

Katalog Bonn–Essen 2005
Katalog výstavy *Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöster. Ruhrlandmuseum: Die frühen Klöster und Stifte 500–1200*. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland: Die Zeit der Orden 1200–1500. Eine Ausstellung der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, in Kooperation mit dem Ruhrlandmuseum Essen ermöglicht durch die Stiftung NRW, 2005.

Katalog Brno 1999
Katalog výstavy *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550* II. Brno (ed. K. Chamonikola), Brno 1999.

Katalog Roztoky 1982
Katalog výstavy *Umění doby posledních Přemyslovců*. Roztoky u Prahy 1982.

LCI
Lexikon der christlichen Ikonographie (hrsg. E. Kirschbaum) 1–8,

Rom–Freiburg–Basel–Wien, 1968–1976.

RDK
Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte (begonnen von O. Schmitt), Bd I, Stuttgart–München 1937.

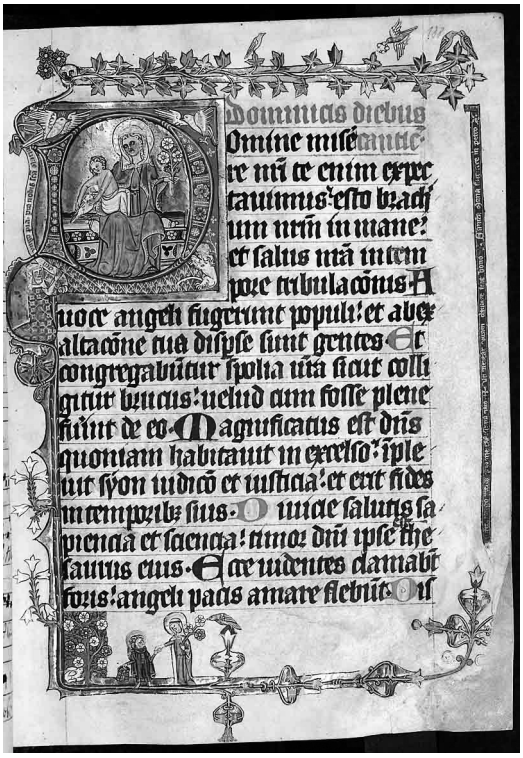
Stejskal–Urbánková 1975
Stejskal, K., Urbánková, E.: Pasionál Přemyslovny Kunhuty. Passionale Abbatissae Cunegundis, Praha 1975.

rozkvětu jako jeden z nejrozšířenějších a nejcharakterističtějších atributů *ženské* kultury tehdejší doby[58]. Stejně tak se lze pozastavit nad nedostatkem určitých kategorií devocionálií, zcela běžných v ženských klášterech v západních zemích, jako je např. miniaturní kolébka, či jesličky, do kterých byla kladena postavička malého Ježíška, která byla dále oblékána, zdobena a konejšena řeholnicemi, jak během kanonicky reglementované Vánoční liturgie – tak i mimo ni v rámci soukromé *Andacht*[59]. Nicméně zde předložené postřehy a pozorování, jsou jen prvními pokusy o zmapování této oblasti a rozhodně nemohou být východiskem pro vyslovení závěrů zásadnějšího charakteru. Tento krok bude možné učinit až po dalším důkladném, všestranném a interdisciplinárně orientovaném studiu.

Žaltář královny Elišky Rejčky, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 355, fol. 188.

ŽENSKÁ SPIRITUALITA ČESKÉHO STŘEDOVĚKU A JEJÍ PROJEVY VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ

Pavol Černý

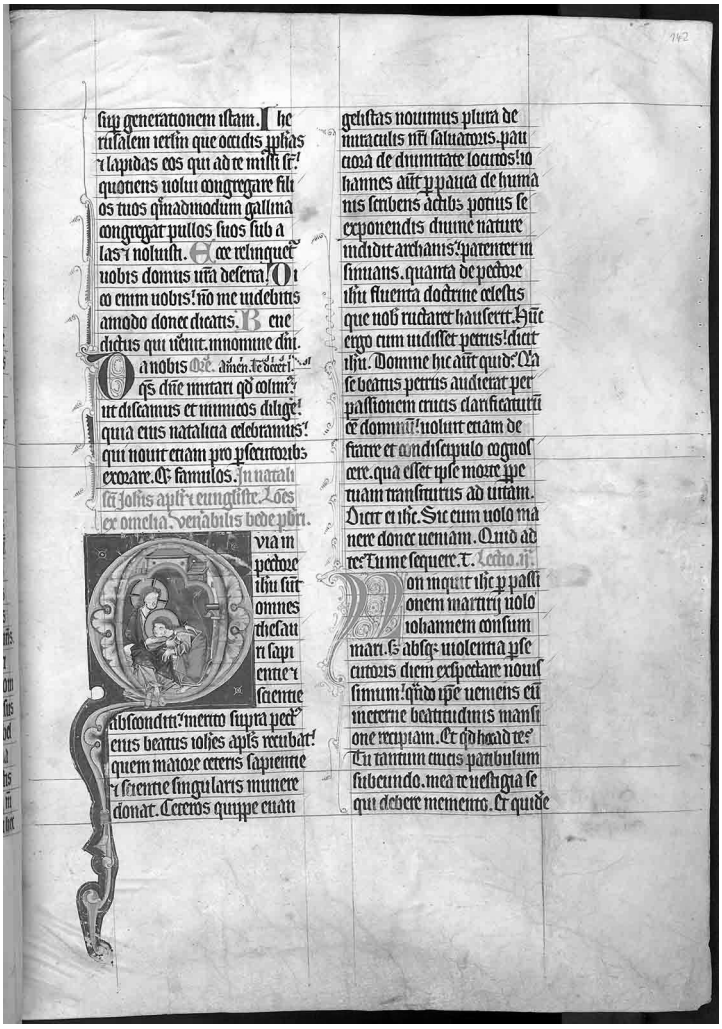


doc. Pavol Černý
narozen 12. 8. 1942, Trstené (Slovensko).
Historik umění, působící momentálně na Katedře dějin umění Univerzity Palackého v Olomouci. Badatelsky zaměřen na středověké umění západní a střední Evropy, zejména na otázky křesťanské ikonografie a na problematiku knižní malby zmíněných oblastí.
cernyp@ffnw.upol.cz

Lekcionář Arnolda Míšeňského, Praha, Národní knihovna České republiky Osek 76, fol. 142.

ŽENSKÁ SPIRITUALITA ČESKÉHO STŘEDOVĚKU A JEJÍ PROJEVY VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ

Pavol Černý





Jiří Havlíček, kombinovaná technika

LABORATOŘ VELKÝCH KONCEPCÍ

Jiří Havlíček

Boží sebeuvědomování se odvozuje
od konfrontace a interakce kontrastů,
pomocí čehož nepoznatelný Jediný
(Boehme pro to utvořil nové slovo Ungrund*)*
se může projevit rozdělením ve dvě opačné složky
a do takzvaného třetího počátku do tvorby sebe sama
jako své vlastní hry lásky
mezi kvalitami obou věčných tužeb.

Náš pohled na umění dvacátého století podstatně přehodnotila velkoryse pojatá výstava, uspořádaná roku 1986 v Los Angeles a na dalších místech v USA pod názvem *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*. Objemný katalog[1] o rozsahu přes čtyři stovky stránek obsahuje řadu studií od různých teoretiků umění, zaměřených právě na ezoterní a spirituální proudy, které ovlivňovaly a formovaly kulturu dvacátého století.
Jmenováno je mystické učení Jacoba Boehma, rosikruciánské teorie Fluddovy, theosofie H. P. Blavatské, antroposofie Rudolfa Steinera a další vlivy. Obrat k esoterickému je zde spatřován zejména v období po roce 1910, kdy mnozí umělci začali cílevědomě čerpat z hlubších obsahových úrovní, skrytých pod povrchem viditelné skutečnosti, z nichž nejpronikavější byla duchovní. Sám název výstavy *Duchovní v umění* ukazuje, že geneze a vývoj abstraktního umění byly nevyhnutelně svázány s duchovními myšlenkovými proudy v Evropě pozdního devatenáctého a raného dvacátého století.
Již historik umění Artur Jerome Eddy v roce 1914 upozorňuje, že *umění není závislé na používání objektivních a imitativních forem* a *svět… je kosmem duchovně tvořících lidí… hmota je živým duchem.*
Ve třicátých a čtyřicátých letech byl však mysticismus a okultismus kompromitován zájmem nacismu o ovládnutí iracionálního momentu, takže používání slova *spirituální* se v pozdních třicátých a čtyřicátých létech rovnalo takřka kacířství a ohrožovalo uměleckou kariéru. Stejně tak marxistický materialistický mysticismus orientoval veřejné mínění i mínění většiny intelektuálů obdobným směrem v létech po válce. Zrůdné rituály totalitních režimů na nejrůznějších místech planety tak karikovaly obřadní magii minulosti ve své okázalé bezbožnosti a výsměchu všemu tradičně posvátnému.
To neznamená, že by širší význam abstraktního umění byl po třicet let naprosto přehlížen. Ozývaly se kritické hlasy, nejpřednější mezi nimi Meyer Shapirův, které protestovaly proti omezeným umělecko-historickým studiím a kritikám. Koncem šedesátých let a na počátku let sedmdesátých se začaly objevovat vážné umělecko-historické výzkumy geneze abstraktního umění a jeho spojení s okultními a mystickými věroukami. Průkopnické odborné studie o Kandinském a epoše duchovního od Sixtena Ringboma či studie o Mondrianovi a teosofii od Roberta P. Velshe razily v tomto směru nové cesty v nazírání na moderní umění.
Tento trend přijala i muzea a galerie a pořádala výstavy jako třeba: *Art of the Invisible* (Bede Gallery, Jarrow, Anglie 1977), *Kunstenaren der Idee: Symbolistische tendenzen in Nederland ca. 1880/1939* (Gemeente-museum, Haag, 1978), *Abstraction: Towards a New Art* (Tate Gallery, 1980), *Origini dell´astratismo 1885/1919* (Palazzo Reale,

1/ The Spiritual in art: abstract painting 1890–1985 (Los Angeles County Museum of Art) organized by Maurice Tuchman with the assistance of Judi Freemann, in collaboration with Carel Blotkamp… (et al.), edited by Edward Weisberger 1986, 457 p. Katalog výstavy konané od 23. 11. 1986 do 8. 3. 1987, která dále v USA proběhla mimo jiné v Museum of Contemporary Art v Chicagu od 17. 4. do 19. 6. 1987 a v Beneluxu v Gemeentenmuseum v Haagu od 1. 9. do 22. 12. 1987.

Milan, 1980), *Kosmische Bilder in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 1983). Ačkoliv torontská výstava *The Mystic North: Symbolist Landscape Painting in Northern Europe and North America 1890–1940* (1984) se týkala zejména malby přírodních motivů, označila za její zdroje teosofii a různé mystické a transcendentální věrouky.

Vizuální umělci, od generací narozených v šedesátých létech minulého století až dodnes, se zajímali o různé antimaterialistické filozofické systémy, zejména mystické a okultní. Pojmy okultismus a mysticismus je třeba pečlivě vymezit, protože jsou vágní a specifické svými kontexty. Historikové umění a umělci užívají tyto termíny jinak než teologové a sociologové. V současném kontextu mysticismus postihuje hledání stavu jednoty s nejzazší realitou. Okultismus spočívá na tajemných, skrytých fenoménech, přístupných pouze řádně iniciovaným. Okultno je mysteriózní a těžko slučitelné s běžným či vědeckým myšlením.

Některé myšlenky jsou společné většině mystických a okultních světových názorů, – vesmír je jedinou živoucí látkou, vědomí a hmota jsou jedním, všechny věci se vyvíjejí v dialektických protikladech, takže vesmír obsahuje párové protiklady (mužský–ženský, světlý–tmavý, vertikální–horizontální, pozitivní–negativní, symetrický–asymetrický). Všechno koresponduje v univerzálních analogiích, kde věci nahoře jsou stejné jako věci dole. Imaginace je reálná a k sebeuvědomění dochází duchovním osvícením, náhodně nebo cvičením: příchod se ohlašuje horkem, ohněm nebo světlem. Základní myšlenky mysticko-okultních věrouk se přenášely pomocí knih, pamfletů a schémat, často byly obohaceny ilustracemi, které byly abstraktní a kladly důraz na symboly, protože slovy byly nesdělitelné.

Díky zájmu o tyto ideje se formovaly nejrozmanitější skupiny a společnosti náboženského či paranáboženského typu. Navenek se sice odlišovaly, avšak shodovaly v určitých základních představách: péči o kvalitu vnitřního života, zájmu o duchovní rozvoj a celistvost a skeptický postoj k materiálním hodnotám a jevům. Prostředky k získání duchovní celistvosti byly různé: někdo ji kultivoval meditací a inspirací, jiní četbou a studiem dávné historie a náboženských systémů, ale ve všech metodách se postupovalo pozvolna a stupňovitě k vyšším stavům vědomí.

Mystické a okultní myšlení, zde, jak předesláno, bylo ovšem již dříve nežli jak se projevilo širší odezvou v 19. století. Myslitelé, pokoušející se definovat okultní kosmologii se objevují již ve starověku, počínaje Plotinem a Hermem Trismegistem, přes Paracelsa, Roberta Fludda, Jacoba Boehma, Athanasia Kirchera a Emanuela Swedenborga k J. W. Goethovi, H. de Balzacovi, V. Hugovi a Ch. Baudelairovi či J. Huysmansovi. Mnoho spisovatelů se zajímalo o znovuobjevenou sakrální geometrii jako prostředek k popisu přírody a životních forem. Například přímý vliv takových syntetizujících přírodovědných děl jako Haecklova atlasu živočišných forem na novotvary secesního tvarosloví je nepopiratelný.

Obrazy Paula Sérusiera z doby kolem roku 1910 ukazují na základní implikace geometricko-okultních souvislostí. Sérusier byl inspirován Desideriem Lenzem, německým mnichem a teoretikem, s nímž žil v beuronském opatství. Čerpal z Pythagora a Platona, jehož Timaios,

kde je pyramida považována za původ všech ostatních forem, inspiroval Sérusiera k obrazu *Prvopočátek*.
Roku 1893 byl Munch hluboce ovlivněn okultními studiemi Augusta Strindberga a romány a psychologickými studiemi o přenosu myšlenkových vln Stanislava Przybyszewského. Munch věděl o Swedenborgově víře v možnost vidět auru kolem lidských těl a studoval Spiritualismus a animismus (1890) od ruského spiritualisty Alexandra Aksakova. V Berlíně se pilně a takřka výlučně stýkal se skupinou okultistů a stoupenců mesmerismu a teosofie a pravidelně navštěvoval spiritistické seance a zajímal se o fyziologickou psychologii. Przybyszewski označil Munchovo umění jako *psychický naturalismus*.
Největším problémem, před nímž stanuli průkopníci nezobrazujícího umění, byl smysl abstrakce. Jak byly postupně vypouštěny a potlačovány figurativní formy, hrozilo, že práce ztratí úplně svůj obsah. Zůstaly barva, linie a forma, avšak bylo to dostačující?
Roku 1913 vylíčil Kandinskij toto dilema slovy:
Rozložilo se přede mnou bohatství myšlenek a nejdůležitějším se stalo, čím nahradit chybějící předmět. Nebezpečí ornamentalismu se objevilo zcela zřetelně. Mrtvá shoda či podobnost stylizovaných forem se mi jevila odpudivá. Zabralo to hodně času, než jsem našel správné řešení.
Kandinskij však dále ve své studii *Duchovní v umění* nepodává přímou odpověď, nýbrž podrobně popisuje proces, jak vnímal čisté vizuální formy abstraktním způsobem. Po mnoha letech těžké práce, kdy překonával sebe sama v mnoha nezměřitelných hloubkách, poznal, že *vnitřní zrání se nedají pozorovat, jsou mystická a skrytá ve vnitřních příčinách*.
Kandinskij však jinde prohlašuje, že nikdy nechtěl malovat psychické stavy. K čemu mířil ve svých vnitřních zkušenostech byla spirituální realita za tělesnými formami, kosmos duchovní dokonalosti. V něm Kandinskij cítil, že se stává důležitým. Osobně vyjadřuje pozitivní postoj k aktivitám theosofických proudů v dobovém myšlení. Doporučuje Steinerova díla v časopisech jako *Lucifer* a *Gnosis*. Před rokem 1911 podle svědectví prý sám sleduje kontemplaci podle indických modelů. Horlivě se zajímá o synestetické vnímání právě v těchto relacích.
V eseji Hanse Arpa *Konkrétní umění* (1944) je Kandinskij uveden jako první příklad konkrétního umělce. Tomuto termínu před pojmem abstraktní dával přednost od třicátých let i sám Kandinskij, neboť problémy spočívající v užívání slova *abstraktní* vyplynuly z alternativních označení jako – nezobrazující, nefigurativní či nepředmětný.
Tvůrcem novotvaru konkrétní umění se v roce 1930 stal Theo van Doesburg, čímž myslil umění zcela mentálního charakteru, bez jakékoliv formální informace z přírody nebo z citů lidské psychiky. V roce 1933 převzal Arp Doesburgův termín a označil jím sérii svých sochařských realizací, jež označoval jako *concrétions humaines* (lidská srůstání, splývání): *Srůstání označuje přírodní procesy kondenzace, tvrdnutí, kapalnění, bytnění, prorůstání. Srůstání označuje krystalizaci masy. Splývání označuje sraženinu, sraženinu země a nebeských těles. Splývání označuje krystalizaci masy kamene, rostliny, živočicha, člověka. Splývání je něco, co rostlo. Chci, aby má práce našla své pokorné místo v lesích, v horách, v přírodě.*

LABORATOŘ VELKÝCH KONCEPCÍ

Jiří Havlíček

Prameny

Belting, H.: Konec dějin umění. Mladá fronta, Praha 2000.

Biedermann, H.: Lexikon symbolov. Obzor, Bratislava 1992.

Bishop, C.: Lidský duch a sexualita. Práh, Praha 1997.

Coles, P.: The Routledge Companion to the New Cosmology. Routledge ed., London and New York 2001.

Cook, R.: The Tree of Life (Symbol of the Centre). Thames and Hudson, London 1974.

Coxhead, D.–Hiller, S.: Dreams (Vision of the Night). Thames and Hudson, London 1974.

Dempseyová, A.: Umělecké styly, školy a hnutí (encyklopedický průvodce moderním uměním). Slovart, Praha 2002.

Effenberger, V.: Výtvarné projevy surrealismu. Odeon, Praha 1969.

Evans, J.–Hall, S.: Visual Culture: The Reader. Sage Publications London–Thousand Oaks–New Delhi in association with The Open University 2004.

Fahr-Beckerová, G.: Secese. Slovart, Praha 1998.

Foucault, M.– Lyotard, J. F.– Habermas, J. a další: Za zrkadlom moderny. Archa, Bratislava 1991.

Francastel, P.: Figura a místo. Odeon, Praha 1984.

Gamwell, L.: Exploring the Invisible (Art, Science and the Spiritual). Princeton University Press, Princeton and Oxford, United Kingdom, 2002.

Godwin, J.: Athanasius Kircher, J. J. Pauvert, Paris 1980. Thames and Hudson, London 1979.

Godwin, J.: Robert Fludd, J. J. Pauvert, Paris 1980. Thames and Hudson, London 1979.

Hauser, A.: Filosofie dějin umění. Odeon, Praha 1975.

Hazan, F: Od Rodina po Moora, slovník sochárstva 20. storočia. Tatran, Bratislava 1973.

Hollingsworth, M.: Architektura 20. století. Columbus, Bratislava 1993.

Hocke, G. R.: Svět jako labyrint (manýra a mánie v evropském umění od roku 1520 do současnosti) / Manýrismus v literatuře. Triáda, H&H, Praha 2001.

V odpovědi na Arpovy úvahy jeho přítel Kandinskij prohlašuje, že každé pravé umělecké dílo tvoří jedinečný příklad materializace: Každá původní nová práce v umění vyjadřuje nový svět, který nikdy předtím neexistoval. Tak každé původní dílo vytváří nový objev. Roku 1933 sděluje Kandinskij, že *univerzální zákony kosmického světa* jsou také vnitřními zákony, jež vládnou v imaginativním procesu, jehož prostřednictvím díla umění vcházejí do bytí. Umělec jako mikrokosmický tvůrce, musí vlastně zažít tyto zákony přírody v tvůrčím procesu, pokud má vytvářet *původní dílo umění*. Duchovní energie se prozrazují v jemných materializovaných formách v přírodě a ve fyzikálním vesmíru, který obsahuje lidské artefakty a je prostředkem, skrze nějž se může manifestovat duch. Arpovy srůstající přírodní objekty byly vytvořeny většinou z vápence, tudíž z materiálu okamžitě identifikovatelného jako produkt přírodního *splývání*. Později sám Arp dokonce začal označovat některé ze svých soch jako *kámen produkovaný lidskou rukou*. Skulptura se mu stala prostředkem, jímž obnovil svůj předchozí výzkum biomorfních forem. Předpokládal organický růst bez určení specifického organismu. Biomorfní formy zachycují život v jeho nediferencovaném počátku a prezentují permanentní morfickou virtualitu, aniž by byla produkována jakákoliv finální forma fyzického vývoje.
Tento strukturální princip objevil již v roce 1917 ve svých *fluidních oválech*, znacích přírodního růstu a změny. V návaznosti na toto zjištění Arp vytvořil sérii kreseb a reliéfů, jež zahrnul pod název *Formy Země* (1917). Jeho označení soch z let 1933–36 jako *concrétions humaines* se jeví paralelní k jeho předchozí interpretaci dadaistického kreslení, dřevořezeb a reliéfů jako zemských forem.
Během let 1912–22 Kandinskij příležitostně vyjádřil myšlenky o vztahu mezi tvorbou přírody a mezi uměleckou tvorbou, Roku 1918 srovnal proces lidského oplození, vývoje plodu a zrození s procesem tvorby malby. Biomorfní formy již byly přítomny v jeho mnichovských pracích (1906–1914), ale není zde žádná přímá manifestace s procesy organického růstu tak, jak fascinovaly romantiky, zvláště J. W. Goetheho či později Steinera. Ve svém bauhausovském pojednání z roku 1926 Bod a linie přikládá doklady linií pozorovaných v přírodě: krystalů, rostlinných tvarů, kosterních struktur, tkáňových vzorků, světelných blesků.
Během svého působení na Bauhausu (1922–1933) se tyto pozorované přírodní tvary nestaly dominantní částí jeho ikonografie jako tomu bylo v díle Paula Kleea, blízkého přítele a spolupracovníka. Kandinskij analyzoval geometrii v přírodních formách, takže v intencích pedagogiky Bauhausu bylo i jeho pojetí spíše geometrické nežli biomorfní.
Po přestěhování do Paříže v roce 1934 se však v jeho pracích objevuje nový prvek – množství zoologických tvarů s motivy založenými na ilustracích a fotografiích améb, embryí, larev a mořských bezobratlovců. Objevení se těchto prvků v Kandinského díle může být zčásti vysvětleno i pařížským kontextem: první dva malíři, s nimiž navázal v Paříži styky, byli Arp, jehož znal z dob mnichovských Modrých jezdců, a španělský surrealista Joan Miró. Seznámil se také s dílem jiných surrealistů, zejména Yvese Tanguyho, kteří tvořili ve stylu označovaném jako biomorfní abstrakce.
Sochařské konkretizace byly jeho příteli Arpovi zviditelněním procesu

koagulace a krystalizace, zatímco koláže a jejich konstelace vytvářely nekonečný přírodní cyklus růstu, dezintegrace a znovuzrození. Roku 1948 charakterizoval Arp Kandinského umělecký vývoj mimo jiné slovy: *…Věci kvetou, jiskří a čeří se v jeho malbách a poemách. Mluví o staré krvi a mladém kamení.*

Je tu i paralela k tomu, co fascinovalo Goetheho při chápání pojmu *urpflanze* (prarostlina) – prvotní rostliny, z níž se všechny ostatní vyvinuly, oné *flos florum* středověké alchymie, již tak skvěle představují fiály, korunující opěrný systém katedrál jako vyrovnávací moment bočních tlaků klenby architektonického univerza či koncentrické mandaly okenních monumentálních rozet, proměňujících sluneční jas v barevné harmonie nadzemského empyraea.

Goethe však předpokládal existenci pra-částic oblaků a semen a přehodnotil orfické mýty v to, co označil jako pra-slova. Soustavně pátral po hypotetických pra-formách. Toto hledačství pokračuje u německých romantiků, avšak má své obdivuhodné vyústění v psychologii komplexů Freudových a archetypů Jungových. Hledačství Kandinského a Arpa shrnul poslední z této triády Paul Klee ve svých názorech o formě a tvaru, vyjadřujících možnosti vesmírné energie projevovat se ve formách přírody i umění.

Pátrání po původu těchto idejí nás vede před samotné romantické hnutí až k německému mystikovi Jacobovi Boehmovi (1575–1624). Do jeho univerzálních vizí vstupují nejdůležitější složky renesančního esoterismu, aby posléze posloužily jako základ pro romantickou estetiku a metafyziku. Tajně kolující Boehmovy spisy (nejznámější *Aurora consurgens*) byly publikovány až v polovině 17. století v Holandsku a Anglii. Založily novověkou tradici západní mystiky tvrzeními, podle nichž je materie vykoupena a znovuobnovena prostřednictvím dialektického procesu a přírodní vesmír vytváří materializované tělo Boha. Boehmův příspěvek je odlišný od východních esoterických zdrojů, jež se staly významné pro teosofii na počátku dvacátého století a byly zahrnuty do estetických názorů četných umělců takzvané abstrakce.

V Boehmeho kosmu je látka (hmota), transcendentní nebo rozpuštěna jako iluze, určená k progresivní přeměně, skrze níž může dosáhnout stavu sublimace božské tělesnosti. Materializovaná forma božskosti je tu schopna se rozpoznat a mít v sobě potěšení. Toto Boží sebeuvědomování se odvozuje od konfrontace a interakce kontrastů, pomocí čehož nepoznatelný Jediný (Boehme pro to utvořil nové slovo *Ungrund*) se může projevit rozdělením ve dvě opačné složky a do takzvaného třetího počátku do *tvorby sebe sama jako své vlastní hry lásky mezi kvalitami obou věčných tužeb*. Boehme popisuje, jak získal ono poznání při pozorování náhodného odrazu slunce od temného cínového talíře, kdy si uvědomil, že jas je možný teprve v kontrastu s temnotou povrchu, v níž se slunce odráží. Temnotu pochopil jako základ, jestliže se mělo projevit světlo. Roku 1613 bylo Boehmemu luteránskou církví zakázáno dále psát, takže se dalších pět let v tichosti zabýval studiem díla Paracelsova. Ke konci této periody však vypracoval metafyzickou strukturu, která zahrnula renesanční astrologická schémata planetární opozice a interakce, ale hlavně tradici alchymie.

Marxistický humanista a filozof Ernst Bloch, současník Arpa a přítel dadaisty Hugo Balla, označil Boehmeho jako prvního myslitele od

Honnef, K.: L'art contemporain. Vydáno německy a francouzsky. Benedikt Taschen Verlag, Köln 1990.

Humphrey, C.–Vitebsky, P.: Posvátné stavby. Práh, Praha 1998.

Chalupecký, J.: Na hranicích umění. Praha 1990.

Chalupecký, J.: Nové umění v Čechách. H&H, Praha 1994.

Chatelet, A.–Groslier, B.P.: Světové dějiny umění. Larousse S. A.: Cesty, Praha 1996.

Choucha, Nadia: Surrealismus a magie. Volvox Globator, Praha 1994.

Jung, C.G.: Duše moderního člověka. Atlantis, Brno 1994.

Kaku, M.: Hyperspace (A Scientific Odyssey through the 10th Dimension), ed. Oxford University Press, 1994.

Kesner, L.: Vizuální teorie. H&H, Jinočany 1997.

Kenton, W.: Astrology. Thames and Hudson, London 1973.

King, F.: Magic (The Western Tradition). Thames and Hudson, London 1975.

Klosowski de Rola, S.: Alchemy. Thames and Hudson, London 1974.

Kundera, L.: Dada. Jazzpetit, Praha 1983.

Luhan, M. Mc: Jak rozumět médiím. Odeon, Praha 1991.

Lynton, N.: Umění 19. a 20. století. Artia, Praha1981.

Lyotard, J.-F.: O postmodernismu. Filosofický ústav AV ČR, Praha 1993.

Martindale, A.: Člověk a renesance. Artia, Praha 1972.

Merleau-Ponty, M.: Oko a duch a jiné eseje. Obelisk, Praha 1971.

Micheli, M. de: Umělecké avantgardy 20. století. SNKLU, Praha 1964.

Michell, J.: The Earth Spirit (Its Ways, Shrines and Mysteries). Thames and Hudson, London 1975.

Molyneaux, B. L.: Tajemné kulty a rituály. Práh, Praha 1996.

Morpurgo-Tagliabue, G.: Současná estetika. Odeon, Praha 1985.

Murphy, H.–Perkins, M.: The Antropology of Art a Reader. Blackwell Publishing, U.K. 2006.

Nadeau, M.: Dějiny surrealismu. Votobia, 1994.

Herakleita, který zavedl objektivní dialektiku do systému západní filozofie.

Jedna z fází Boehmova pojetí alchymistického opusu – dání se do pohybu vpřed za účelem sebeprojevení, což nám Boehme definuje jako *hořkou kvalitu* – byla Arpem prezentována v dadaistickém kabaretu Voltaire 12. a 19. května 1917 při veřejném čtení Boehmovy Aurory. Jsou četné zprávy od Arpových známých a přátel o jeho zájmu o Boehmeho. Mladší Arpův bratr Francois tvrdil, že Arp četl Boehmeho již od dětství a raději mu četl pasáže z Boehmeho, než aby mu dal kousek cukrovinky. Tak se Boehme patrně stal prvním filozofem, který zanechal vliv jistě klíčový na Arpův intelekt a imaginaci.

Uvedené příklady Kandinského, Arpa a Kleea jsou jen vstupní informací v plánu moderního umění první poloviny dvacátého století. Podobně lze i sledovat vlivy esoterické kultury na ruskou společnost před rokem 1917 a to nejen na Maleviče či Matjušina a jejich okruhy, ale i na lučistický či konstruktivistický chiliasmus, tak jak je reprezentován poselstvím ruské avantgardy, kriticky interpretovaným například pozoruhodnou prostorovou instalací Gerharda Merze, jednoho z čelných představitelů postkonceptualistického *umění citací*, – Vittoria del sole (Vítězství slunce) na osmé kasselské *Dokumentě* v roce 1987.

Merz chodbu a sálovou galerii v pravém křídle muzea Fridericiana, o délce dvaceti, šíři čtyř a výši tří metrů, naplnil září oranžového reflexního laku, jímž pokryl všechny stěny. Dále na stěny nainstaloval řadu monochromních rudých obrazů v masivních profilovaných dřevěných rámech, jejichž spodní část připomínala podnožku pro Krista, suppedaneum velkých výjevů *Ukřižování*. Proti stěnám s rudými obrazy do oranžové plochy instaloval horizontální řadu lidských lebek. Vybranými citáty byl připomenut, jak Kazimír Malevič, tak i futuristická opera *Vítězství slunce* Alexeje Kručonych a Michaila Maťušina. Na ústředním panelu instalace byla uplatněna citace z Pisánských zpěvů Ezry Pounda *E fa di clarita l´aer tremare*. Užití pojmu *clarita* evokovalo k synestetickému prožitku podněcující slovní narážkou, spojující zrakový i sluchový vjem, kdy oslňující záblesk slunečních paprsků protíná atmosférické prostředí až *jas rozechvěje vzduch*.

V prázdných temných zřítelnicích lidských lebek v Merzově instalaci se však vibrace světla ztrácely přes úpěnlivé záření umělých výbojek. Energie masové sugesce je vždy fascinující, zejména je-li předjímána či komentována artefaktem. Intelekt profánního světa metastazuje v nebezpečném vyzařování tmavnoucí pěticípé hvězdy či svastiky do zrůdných forem. Vize Utopie, která se v iniciačním procesu týká proměny individua, v případě přenosu do kolektivního vědomí může vést k apokalyptickým důsledkům, deformována magií mocenské manipulace.

Esoterní souvislosti jsou teoretiky umění od losangeleské výstavy sledovány i v nizozemském symbolismu a rané abstrakci, v expresionismu, abstrakci a hledání Utopie v Německu, v rituálech a mýtech domorodé americké kultury a v abstraktním expresionismu, v tvorbě četných poválečných umělců, ovlivněných japonským zenem, čínským taoismem či indickým buddhismem, hinduismem a tantrickou jógou. Myšlenkový synkretismus je pak zcela jasným

průvodním jevem estetiky postmodernismu či takzvaných individuálních mytologií, které až do omrzení opakují základní východiska alchymie a ezoterismu mimoevropských kulturních okruhů. Evropské myšlení v tomto ohledu vlastně nikdy nebylo izolováno a chráněno v nějaké pomyslné citadele, jak si představovala pozitivisticky orientovaná věda konce minulého století, případně její pozdní kvaziracionální projevy ve století dvacátém. Ani ona sama nesetrvala v této citadele a dnes je vystavena tak živému duchovnímu proudění, že ani duchům nezatvrzelejším není snadno odolávat bouřlivým náporům obnovené spirituality.
Přesto anebo právě proto racionalistické tendence novověké evropské vědy a novopozitivizmu dvacátého století patří a budou patřit k nejdůmyslnějším intelektuálním konstrukcím, jež mohou být vždy oporou pro civilizaci i kulturu v době jejich nejtěžších zkoušek.
A to především pro svůj střízlivý postoj ke každé příliš uvolněné spiritualizující tendenci v lidském myšlení, jež může být v intencích Freudova učení jen bludnou manifestací energie Thanatu.
Na čtyřicátém druhém benátském bienále roku 1986 byly rovněž vstupní prostory hlavní části expozice věnovány interakcím umění a vědy, přičemž akcentována byla setkání mezi uměním a alchymií v historizující retrospektivě.
Vstup do této části výstavy pod názvem Umění a alchymie zahajoval za otevřenou teatrální oponou objekt Jamese Lee Byarse *Svědomí* z roku 1985. Takřka dva metry vysoký a půl metru v průměru zlacený sloup válce, ukončeného precizní polokoulí oddělenou rýhou. Lingam opozitorního androgynátu a úhelný kámen fetišizované euroamerické kultury a civilizace: paternalistický princip tradiční duchovní kultury a akční princip novověké společnosti, letící na eleatickém šípu informace vstříc utopické budoucnosti.
V následujících sálech byl instalován výběr nejrůznějších uměleckých děl s alchymistickou tématikou: grafické listy Raffaelovy, Brueghelovy, Beccafumiho, Rembrandta a mnoha dalších. Vystaveny byly ukázky ze starých alchymistických rukopisů, obraz *Alchymista* Salvadora Dalího a *Krajina v plamenech* René Magritta. Graffitismus reprezentoval předjímavě *Tantrický detail III* Jaspera Johnse z roku 1981, inspirovaný sexuální deviací jako vzpourou proti totemu konvence. V horní třetině obrazu byla znázorněna varlata, oddělená horizontální rýhou od těla mužského pohlavního údu, v dolní třetině fragment lidské lebky s odkrojenou mozkovnou. Oba detaily byly umístěny v bílomodrošedém chromatickém poli, členěném vertikálně a pokrytém krátkými rytmickými vrypy, připomínajícími zásahy řezným nástrojem v dřevěném těle primitivního idolu z Afriky či Oceánie.
Následující sály bienále byly koncipovány jako rudolfínský kabinet kuriozit s podivuhodnostmi ze světa přírody i lidské kultury.
Bylo vystaveno *Vejce* (1969) Jiřího Koláře, objekt kombinující použití kovu s koláží; segmenty skeletů fantastických geometrizovaných ještěrů od Giovanniho Anselma (1968–86); lodice se vztyčenými jehlany, připomínající svou polychromií mimezi zvířecího univerza od Claudia Parmiggianiho (1968); *Skříňové muzeum* Herberta Distela (1970–77); *Kyvadlo času* Rebeccy Horn (1986) a četné další artefakty blízké manýristickému estetickému názoru, vyjadřujícímu principy nespojitosti a neurčitosti, exaktně zkoumané teprve matematikou, fyzikou a vědami dvacátého století.

Nelson, R. S.–Shiff, R.: Critical Terms for Art History. The University of Chicago Press, Chicago and London, by the University of Chicago, U.S.A. 1. a 2. vyd., 1996–2005.

Neubauer, Z. a kol.: Geometrie živého (sborník FGú ČSAV ze sympozia v Bechyni 1988). Doporučená četba, Praha 1991.

Norberg-Schulz, Ch.: Genius loci. Odeon, Praha 1994.

Panofsky, E.: Význam ve výtvarném umění. Odeon, Praha 1981.

Pijoan, J.: Dějiny umění, I.–XI. díl. Odeon, Praha 1974–84.

Petišková, T.–Bydžovská, L.–Srp, K.–Halík, P. a kol. aut: Dějiny umění, 12. díl (tzv. *Pijoan*). Euromedia, Knižní klub, Balios, Praha 2002.

Pondělíček, I.: Fantaskní umění. Orientace, Praha 1964.

Preiss, P.: Panoráma manýrismu. Odeon, Praha 1974.

Purce, J.: The Mystic Spiral (Journey of the Soul). Thames and Hudson, London 1975.

Rawson, P.: Tantra (The Indian Cult of Ecstasy). Thames and Hudson, London 1973.

Rawson, P.–Legeza, L.: Tao (The Chinese Philosophy of Time and Change). Thames and Hudson, London 1973.

Read, H.: Osudy moderního umění. SNKLU, Praha 1964.

Reichenbach, H.: The Philosohy of Space & Time, Dover Publications Inc. New York, dopsáno autorem v Berlíně 1927 a poprvé publikováno 1957 s předmluvou Rudolfa Carnapa z r. 1956.

Rezek, P.: Tělo, věc a skutečnost v současném umění. Jazzpetit, Praha 1982.

Ruhrberg, K.–Schneckenburger, M.–Frickeová, Ch.–Honnef, K: Umění 20. století, I. a II. (Malířství, Skulptury a objekty, Nová média, Fotografie). Taschen GmBH, Slovart Praha 2004.

Saunders, N. J.: Mytická síla zvířat. Práh, Praha 1996.

Scheler, M.: Místo člověka v kosmu. Praha 1968.

Sharkey, J.: Celtic Mysteries. Thames and Hudson, London 1974.

Srp, K.: Minimal and Earth and Concept Art, 1. a 2. svazek. Jazzpetit, Praha 1982.

Zcela logicky navazovala tématika Prostoru, naznačující možnosti řešení spaciální problematiky retrospektivní konstrukcí od prostorového konceptu klasické renesance postupně až k hyperprostoru kybernetiky a informatiky. Součástí instalace byly dialogické vztahy a konfrontace mezi dřevěným modelem kupole od renesančního architekta Filippa Brunelleschiho, *Třídimenzionální Anamorphozou* Georgese Khouryho (1983), perspektivními hrami v metafyzických malbách Giorgia di Chirica, realizacemi Maxe Billa (ocelová Möbiova páska a jiné práce poukazující ke čtvrté dimenzi), architektonickými modely Buckminstera Fullera (geodetické kupole), virtuálními prostory konstruovanými pomocí počítače, laseru, videa dalších médií autorů Piotra Kowalského, Jacquese Monoryho, Thomase Shannona a dalších.
Pozoruhodná byla i konfrontace trojrozměrné rekonstrukce interakce subatomárních částic a kvantových polarit ve Wilsonově komoře ze soudobé fyzikální laboratoře s expresívně abstraktními kompozicemi pláten Georgese Mathieua (1959) a Emilia Vedovy (1986).
Ukázalo se, že vizualizace informací v druhé polovině dvacátého století médii fotografie, filmu, tisku, reklamy, rozhlasu, televize a videa podněcuje ve spojení s computerizací vytváření alternativních a virtuálních prostorových konceptů, které zmnohonásobují možnosti úniku ze světa konzumních či totalitních systémů, zároveň však akcentují jeho labyrintický charakter.
Další části bienále byly věnovány univerzu barevného vnímání, vztahům mezi uměním a biologií a zejména spojení umění a technologií. V prezentaci smíšených médií (mixed media) se objevilo sochařské dílo pojaté jako spojení performance, héliového laseru, audio systému a počítače (*Válečnice* či *Paní divokého myšlení* od Liliane Lijn, 1986); digitální malba s monitory (objekt *Otevřeno 86* Helmuta Marka, jenž představoval v betonu zasazenou obrazovku videa, parafrázující geometrii nehybného monolitu na obrazovce, 1985). Všechny tyto realizace počítaly se synestetickým vnímáním diváků, případně jeho iniciací.
V národních pavilonech představila Francie Daniela Burena: krájené, ryté a řezané prostory – stěny, stropy a podlahy místností, členěné opticky dekorativními vertikálními či horizontálními liniemi v různých barvách.
V pavilonu spolkové republiky Německa Sigmar Polke předvedl nástěnnou malbu vodou; krystaly s železným meteoritem a blok uranového skla doplňovaly strukturální obrazy, zpracované minerálními barvivy. Mohli jsme vytušit, že celý prostor je formován radiačním polem umělcovy osobnosti.

V lednu 1987 byla v prostorách západoberlínské Akademie umění uspořádána ambiciózní výstava na téma *Androgyn*. Příběh archetypální představy androgynátu tu byl dokumentován na artefaktech od antiky až do současnosti. Představeny byly i transkulturální vztahy k mimoevropským okruhům. Vystavena byla díla s motivem androgynátu od prerafaelitů, symbolistů, surrealistů v dialogu s díly afrického i asijského umění. Ze současných umělců na sebe upozornili Francesco Clemente, Jürgen Klauke, Werner Tübke, Wolfgang Petrick a další. Klaukův *Transformer* parafrázoval postavu performera v lascivním kostýmu transvestity se smíšenými

sexuálními znaky obou pohlaví a zároveň připomínal rituální masku šamana. Svou obskurností však evokoval i matoucí klaunovskou postavičku z jeviště důstojnického bordelu v homosexuálním převleku, znejasňujícím hranice mezi pohlavími.
Tentýž rok v létě proběhla ve vídeňském Kunsthausu výstava *Kouzlo Medusy* s podtitulkem – *evropské manýrismy*. Exponáty byly zapůjčeny ze soukromých a veřejných sbírek z Belgie, Německa, Dánska, Francie, Anglie, Jugoslávie, Kanady, Nizozemí, Rakouska, Švýcarska, Španělska, Československa, Maďarska i Spojených států amerických. Výběr artefaktů dokumentoval kontinuitu manýrizujících tendencí od šestnáctého století až do současnosti. Koncepce výstavy ukazovala mezi konceptualismem a postmodernismem na jedné straně a uměním postrenesanční Itálie a rudolfínské Prahy na straně druhé. Spojitost vedla přes romantismus a symbolismus, přes secesi, dada, surrealismus i fantaskní realismus do alternativního labyrintu současného umění. V devatenácti sálech bylo instalováno devatenáct tématických okruhů, tak trochu v intencích velikých panoramatických výstav surrealismu, které svého času usilovaly o až alchymisticky preciózní zobrazení metamorfos *theatrum mundi* lidského vědomí a nevědomí prostředky snové reality barokního divadelního jazyka, použitého v inscenacích iniciačních zahrad za účasti všech přírodních živlů v otevřeném prostoru, zrcadlových labyrintech francouzského parku i porfyriovských jeskyních nymf s důmyslnými automaty v přilehlých sallách terrenách, v hudebních, maškarních a světelných ohňostrojích, zaměstnávajících všechny smysly.
V prvních osmi sálech byla shromážděna díla manýristických umělců 16. a počátku 17. století z celé tehdejší Evropy. Úvodní sál nesl název *Čarovný pohled, Uhranutí* (přičemž německé *bannen* má současně význam – vyobcovat z církve, dát do klatby –), obsahoval díla Arcimboldova a sérii hlav Medusy Gorgony, včetně antické Medusy Rondanini (římské kopie řeckého originálu z 5. stol. př. Kr.). V následujícím sále *Triumf vládců* byli oslaveni portréty Jindřich III., Cosimo II. Medicejský, Gaspar de Coligny vedle antického reka Herkula a bohatě zdobených zbraní a zbroje. Nechyběl ani portrét císaře alchymistů Rudolfa II., doplněný Goltziovým cyklem o Kadmovi vedle tragických osudů mučedníků víry a pádů: Kainova, Tantalova, Ikarova a Phaetonova.
Protiváhou Martovi byla ve třetím až pátém sále moc Venušina – *Triumf a proměny Venuše*. Logicky následovaly v sále šestém Poslední věci člověka: témata smrti a apokalyps (Jeana Duveta), posledních soudů pekla, pokušení, sabatu a anatomických studií dobového *theatrum anatomicum*.
Apoteózou byla *Sláva umění* v sedmém sále otevřená Sprangerovým *Triumfem moudrosti* a doprovázená kompozičními studiemi včetně her s perspektivou, lidskou figurou i písmem (Branccelli, Cambiaso, De Juste, Flötner, Amman, Lencker, Schoen a další).
Teprve v osmém sále, který uzavíral první patro budovy pod názvem *Nádherné mistrovské kusy* byla vystavena i díla umělců dvacátého století mezi pracemi manýristů: Dubuffetova koláž z motýlích křídel, Piccasova *Kompozice s motýlem* a Ernstův *Mikrob*.
Pokračování bylo v přízemních sálech, devátém až dvanáctém: *Bludiště a zříceniny* zahajovala Parmiggianinova *Madona s dlouhým krkem* a Warholova *Marilyn Monroe*. Navazovaly explodující architektury na

LABORATOŘ VELKÝCH KONCEPCÍ

Jiří Havlíček

Stiles, K.–Selz, P.: Theories and documents of Contemporary Art (a sourcebook of Artist´s Writings). University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London, by The Regents of the University of California, U.S.A., 1996.

Štraus, T.: Umenie dnes. VPL, Bratislava 1968.

Sypher, W.: Od renesance k baroku. Odeon, Praha 1971.

Thomas, K.: Dějiny umění 20. stol.. DuMont Verlag, slovensky vyd. Pallas, Bratislava 1994.

Toman, R.: Umění italské renesance. Slovart, Praha 2000.

Toman, R.: Baroko. Slovart, Praha 1999.

Tuchman, M.–Freemann, J.–Blotkamp, C.: The Spiritual in art: abstract painting 1890–1985. Los Angeles County Museum of Art, ed. by Edward Weisberger 1986.

Vitebsky, P.: Svět šamanů. Práh, Praha 1996.

Wind, E.: Art and Anarchy (with an introduction by John Bayley). Knopf ed. U.S.A. 1985.

Wind, E.: Pagan Mysteries in the Renaissance. Penguin Books Ltd. U.K.–U.S.A.–Australia 1967.

Wittgenstein, L.: Filozofická skúmania. Pravda, Bratislava 1979.

Wosien, M.–G.: Sacred Dance. Thames and Hudson, London 1973.

Zhoř, I.: Proměny soudobého výtvarného myšlení. SPN, Praha 1992.

Zvěřina, J.: Výtvarné dílo jako znak. Obelisk, Praha 1971.

plátnech Desideria Monsú a vize Palladiovy, Callotovy a Goltziovy. Rozmary a domky kratochvíle (umělci 18. a počátku 19. století) vystřídaly *Noční myšlenky*. Tady vévodila kolekce děl Füsliho mezi obrazy Blakeovými, Martionovými a Delacroixovými, přecházejíc v sál *Děsuplností* s díly Rossettiho, Burna-Jonese, Beardsleyho, Klingera a Böcklina, všech převážně s tématikou Medúzy.
Následující sály byly plně zasvěceny umění 19. a 20. století. Třináctý – *Nahá pravda* – symbolismu a secesi (Klinger, Rops, Moreau, Stuck, Munch, Klimt, Mucha, Mackintosh, Kubin, Lalique, Gallé, Guimard). Čtrnáctý – Anatomie touhy – dadaismu a surrealismu (Chirico, Duchamp, Man Ray, Breton, Masson, Ernst, Picasso, Tanguy, Bellmer, Dalí, Meret Oppenheim a Magritte).
Patnáctý – *Permanentní cesta forem* – konfrontacím (Thonet, Gaudí, Brauner, Stuck, Picabia, Magritte, Klapheck, Spoerri, Delvaux, Dalí, Saint-Phalle, Polke, Warhol, Chirico, Vostell, Pichler, Parmiggiani, Pistoletto a další). Vyústěním byla díla postmodernistů, známá z benátského bienále roku 1986, eklekticky citující nespojité formy a prvky: *Nestabilní rovnováha, Perseův štít, Medusa, Prostor uhrančivého pohledu* – objekty Anne a Patricka Poiriera z let 1983–86; objekt *Alchymie* Claudia Parmiggianiho z mramoru, polyuretanu a acrylu, 1982; *Křeslo Marcela Prousta* od Alessandra Mendiniho, 1978; *Klíč zrození* od Christiana d'Orgeix znázorňující filozofické vejce z padesátých let a další artefakty.
Šestnáctý sál – *Boje a hry proměněných bohů* – byl zasvěcen fantaskním tendencím. Vedle Chirica, Oelzeho, Wunderlicha, Tübkeho, Dorothey Tanning, Ursuly, Thomkinse, našeho Zbyňka Sekala, Paalena a surrealistů známých již ze sálu čtrnáctého byli uvedeni představitelé Vídeňské školy fantaskního realismu, známí ze sklonku padesátých a šedesátých let: vůdčí osobnosti Hausner a Fuchs spolu s Lehmdenem a Hutterem.
V sále sedmnáctém – *Všechny klaviatury jsou legitimní* – byli zahrnuti současníci, blízcí svým pojetím artefaktu dadaistické a surrealistické estetice objektu či kolážového automatismu: Arnulf Rainer, Jürgen Klauke, Arman, Saskia de Boer, George Brecht, Geoffrey Hendricks, Dick Higgins, Edward Kienholz, Tetsumi Kudo, Yaysi Kusama, Robin Page a další.
V osmnáctém sále – *Umělecká díla jsou věcí názoru* – konceptualisté či jim příbuzní, s poukazem na smysl manýristického concettismu: kompozice konkrétní a vizuální poezie Maxe Billa, Roberta Indiany a Ferdinanda Kriweta vedle olejů Gerharda Richtera a Davida Hockneyho či mramorového objektu *Platonovy hlavy* Lee Byarse v alternativní směsici.
Konečně devatenáctý a poslední sál – *Celost a protimluv* – uváděl vize a projekce architektury dvacátého století, blízké manýristické estetice. Tu se ocitli z našich sbírek i Fragner s Linhartem a Plečnikem.
Cesta od velké výstavy *Triumf manýrismu* v Amsterdamu roku 1955 se tak prozatím touto panoramatickou vídeňskou retrospektivou po dvanácti letech uzavírá. Uzavíráme i tuto část studie vlastně víceméně výčtem pouhých jmen, připomínajícím telefonní seznam či jízdní řád. Statistika a bludná povrchnost je však stigmatem dvacátého století, stejně tak jako století šestnáctého. Snad i multimediální databanka století jedenadvacátého se od rudolfínského kabinetu kuriozit bude lišit jen nepatrně, totiž svou virtualitou. Souvislost

LABORATOŘ VELKÝCH KONCEPCÍ

Jiří Havlíček

všeho se vším není žádným novým objevem filozofie či informatiky, vzájemná provázanost zdánlivě neslučitelného, naruby obrácená kauzalita byly paradigmatem dávných alchymistů a blouznivců, o čemž není pochyb. Buďme si však jisti, že i sebezasvěcenější pohled zprostředkovaný jakýmkoliv médiem lidským či elektronickým nenahradí vlastní zkušenost a údiv poznání, jež však nespočívá v encyklopedicky servírovaných rejstřících informací, kde ta vůdčí či *osudová* vždy nakonec chybí, nýbrž v riziku vlastní interpretace, byť se zdá sebenaivnější.

K vykročení z deprimující posloupnosti lineárního pojetí vývoje přivádí velká výstava Romana Opalky, instalovaná v hlavním sále přízemí vídeňského Muzea dvacátého století na jaře 1993. Malíř se narodil roku 1931 jako syn polských rodičů ve Francii, studoval a žil po válce v Polsku, aby se v šedesátých letech vrátil zpět do Francie, kde dodnes žije a tvoří. Ve svých obrazech se podle vlastních slov soustředil na *zobrazení času, nikoliv okamžiku*. Jeho soudobá tvorba představuje celoživotní koncept, který bychom mohli pochopit jako permanentní sebeprojekci takřka v alchymistickém smyslu. Jeho práce je zvláštní, pokornou a trpělivou kaligrafií, kdy do rozměrných formátů svých pláten tenkým štětečkem typového čísla nula vepisuje drobné arabské číslice, čitelné jen z naprosté blízkosti. Píše je v lineární posloupnosti od jedničky k číslům stále vyšším a vyšším. Řadu stále stejných pláten, o formátu blízkém lidským dimenzím – 196 na 135 centimetrů –, začal Opalka vytvářet od roku 1965 pod souhrnným názvem Jedna až nekonečno, přičemž jednotlivý obraz nazývá Detail. To je ovšem jen dílčí označení v rámci procesu tvoření, jenž má skončit až Opalkovou fyzickou smrtí někde uprostřed rozpracované číselné řady.

Malíř pro své obrazy zvolil šedou barvu, která je mu shrnutím veškerých možností chromatické stupnice, jak tvrdí a zároveň barvou heraldickou, v úplnosti vyjadřující jeho životní postoj. Šedá v jeho obrazech kolísá mezi černou a bílou v polyfonii tónů a vibrací. To je však jen prvotní dojem, dokud se neseznámíme blíže s postupem Opalkova procesu.

Roku 1965 vytvořil první *Detail* bílou na černém podkladě. Začal číslicí jedna vlevo nahoře a skončil číslicí třicet pět tisíc třista dvacet sedm vpravo dole. Následující obraz začíná číslicí o jednu vyšší a tak každý obraz numericky navazuje na předchozí plátno již takřka třicet let. Od roku 1972 Opalka do podkladu svých *Detailů* přidává vždy postupně jedno procento bílé do šedé, takže obrazy jsou světlejší a světlejší. Brzy už snad budou číslice takřka nerozeznatelné od svého podkladu v bílošedých monochromatických polích. Nyní je Opalka někde u čísla ve výši okolo pěti miliónů. Při práci na každém *Detailu* číslice foneticky zaznamenává na magnetofonový pásek. Vyslovuje je nahlas v rodné polštině ve stejném rytmu jako je na obraz zapisuje. Paralelní portrét uzavírá každý hotový *Detail*, kdy se Opalka před dokončeným obrazem vyfotografuje, vždy se stejným neutrálním výrazem ve tváři, jež se pokrývá více a více vráskami v průběhu uplývajícího biologického času. Štětec, který drží v ruce potom odloží, přičemž ho označí číslicí, kterou právě skončil. Každý obraz maluje jen jedním štětcem. Fotografie lhostejné a melancholii vyjadřující tváře vystavuje v lineární řadě spolu s použitými a označenými štětci jako dokumentaci tvůrčího procesu.

Před prací se koncentruje duchovními cvičeními, podporujícími soustředění a trpělivost skutečně fascinující. Se svými díly žije v atelieru, který je ohniskem jeho života.
Celoživotní Opalkův koncept se může zdát mementem stejným jako například Dürerova mědirytina Melancholie, kdy eleatický šíp času nelze zastavit jinak nežli ustrnutím ve vnitřní inverzi, kontemplací, jež evokuje báj o Narcisovi, kamenícím před zrcadlem vodní hladiny na známém Dalího obraze.
Které skutečné soustředění však odolá tichému šumu informačního pole, když poslední čitelné sdělení zmizelo v nenávratnu? Vlnění, rýhování, modulace a artikulování tohoto energetického pole se snažíme neustále připodobnit ke vzorům a obrazům, jež spí v našich nitrech. Téma vlastní smrti se přece může stát i tématem triumfu nad ní…
Opalka sám říká: *Někdo může vykládat mou tvorbu jako pomalou sebevraždu, ale není tomu tak. Cítím se svobodnější nežli všichni ti umělci, kteří znovu a znovu přemýšlejí nad formou a obsahem svých prací.*
Stejnou pokorou se však řídí i zásady islámské a východoasijské kaligrafie. Pokud toto směřování k dokonalému souladu s tvořením přírody tak chápeme.
O našem tématu umělec vyslovil pozoruhodný názor:
Tak jako alchymisté sní o Kameni filozofů, o absolutnu, já nevěřím ve zdokonalení média mého umění, jak jsem předeslal. Přirozeně neočekávám věčný život jako hledači Kamene mudrců, nýbrž chci manifestovat metaforickým způsobem věčnost, logiku a strukturu trvání.
A Opalkova slova mohou být i slovy našimi, neboť výklad díla je sám dílem, jak potvrzují principy každého přenosu. Extrapolace se v interpretačním procesu stává interpolací a svědectvím o jednotě výkladů v rozmanitých úrovních tvoření našeho společného světa.
Na prahu třetího milénia Lynn Gamwell publikuje knihu *Průzkum neviditelného* (Umění, věda a duchovní)[2].
Již z podtitulu je zřejmé, že obdobně jako na výše zmíněném čtyřicátém druhém benátském bienále roku 1986 se více nežli třistastránková publikace – s odborným textem bohatě dokumentovaným kvalitními reprodukcemi – orientuje na vztahy mezi uměním, vědou a spiritualitou.
Pod vstupní citací Friedricha Schellinga: *Příroda je viditelný duch a duch je neviditelná příroda* (Ideas for a Philosophy of Nature, 1797) – je sledován vývoj umění počínaje romantickými malířskými vizemi Gaspara Davida Friedricha v relaci ke Kantově filozofii a jednotě pantheismu a přírodní filosofie, včetně židovsko-křesťanského mysticismu, s následným uváděním do souvislosti se soudobým vědeckým poznáním. Konkrétně je rozebírán vliv přírodní filosofie Luka Howarda na poetiku Goetheho. Následně je glosován vývoj vědeckého poznání konce 18. století – Luigi Galvani (elektřina a magnetismus), Mesmer atd., jenž spolu s gravitačními zákony Newtonovými je odkrýván ve visionářském naturismu malířského díla J. M. W. Turnera, inspirovaného mimo jiné i Goethovou naukou o barvách. Převratný je i vliv evoluční teorie o původu druhů Charlese Darwina (1859), stejně tak i Cuvierových a Lamarckových přírodovědných teorií a dosud nespatřené mikroformy života objevují mikrobiologové Luis Pasteur a Robert Koch. Optická fyziologie Hermanna Helmholtze, publikovaná 1856–1867, pak má přímý vliv

2/ Gamwell Lynn, Exploring the Invisible Art, Science and the Spiritual. Princeton University Press, Princeton and Oxford 2002, United Kingdom, 344 p.

na impresionisty. Rovněž tak v Paříži roku 1839 zveřejněná teorie Michela Eugéne Chevreula *O zákonitostech simultánního kontrastu barev*. Obě teorie mají dopad na Monetovu fyziologickou perspektivu. Pochopitelně důsledkem nového vývoje ve vědě je i Youngova, Helmholtzova a Maxwellova teorie vizuality. Ostatně první studie o neeuklidovské geometrii byla publikována již roku 1826 v Moskvě. Názor reprezentovaný zakladatelem ikonologie Erwinem Panofskym, že *perspektiva není imitací prostorové struktury vizuální zkušenosti, ale symbolickou formou vyjádření konceptu světa* má pramen v symbolismu forem filosofie Ernsta Cassirera. Italské malířství 15. století transformovalo obrazový kompoziční plán jako okno, jímž divák pozoruje jiný prostor a to se již v barokním ilusionismu posunuje daleko za hranice reálného světa k transcendenci vizualizovaných mystických a symbolistních vidění. Na přelomu století má vliv na secesní umění především atlas Ernsta Haeckela Kunstformen der Natur (Lipsko 1899–1904), kde zejména formy hlubinné oceánské fauny provokují obnovenou imaginaci tvůrců umění. Tak například francouzský architekt René Binet tu nalézá inspiraci pro své krystalické exoskeletony, jež jsou kombinací buněčných vzorců se zvětšenými měřítky rostlin a živočichů – mikroskopických korálových útvarů. Medusovité motivy se prosazují i v architektuře Belgičana Victora Horty (Dům Tassel, 1893–95). Vliv teorií o mikrobech, mutacích a transformismu (Mendelova genetika) je nesporný v symbolistním díle malíře a grafika Odilona Redona.
Roku 1898 August Endell v *Krése forem dekorativního umění* napsal tato visionářská slova: *Stojíme u zrodu naprosto nového umění, umění forem, které nic nevyjadřují, připomínají nic a nic reprezentují. Tak bude možno na naše duchovno působit hlouběji, silněji, intenzivněji podobně jako v hudbě jejími tóny.*
Předstupně v racionálním vědeckém poznání buduje teorie snů S. Freuda (1902), teorie relativity A. Einsteina (roku 1917 shrnula jeho studie z let 1905 a 1915). Ruští vědci Strachov, Timirjazev a Kovalevsky dále rozvíjejí nauky morfologie a darwinismu, což má nesporný vliv i na Wassily Kandinského, který od konce 80. let do první poloviny let 90. devatenáctého století studoval na moskevské univerzitě právní vědu a měl zájem i o vývoj přírodních věd. Obdobně sledoval rozvoj lidského vědění další z významných protagonistů a průkopníků abstraktního umění v Rusku – Kazimír Malevič. Zakladatel experimentální psychologie Gustav Theodor Fechner uveřejňuje spisy *Psychofyzika* (1860) a *Úvod do estetiky* (1876). Je jím ovlivněn i Freud při formulování principu slasti (tato teorie spolu s teorií nevědomí formuje později surrealistickou ideologii). Matematik a mystik Petr Uspenskij roku 1909 v Sankt Petěrburgu publikuje spis *Čtvrtá dimenze*. Spiritualitu tu prezentuje jako formu kosmického vědomí. Stejně tak i kanadský fyzik Richard M. Bucke roku 1901 vydává *Kosmické vědomí*, studii o evoluci lidského myšlení. To se podle něj projevuje u umělců a básníků. Zmíněné teorie mají vliv na ruské rayonisty (lučisty), konkrétně Michaila Larionova. V díle *Tertium Organum* (Třetí kánon), které Uspenskij zveřejňuje roku 1911, navazujíc na Aristotelův *Organon deduktivní logiky* a *Nový Organon* Francise Bacona (1620) vehementně postuluje zásady *intuitivní logiky – logiky nekonečna a extase*, u níž vše je spojením *A a Ne-A čili vše je ve všem* a uzavírá: *Věda musí dojít k mysticismu*. To je blízkost k takovým

lidem jako byla Helena Petrovna Blavatská, zakládající roku 1875 Theosofickou společnost v New Yorku a obdobně i k antroposofii Rudolfa Steinera.

Roku 1908 německý umělec August Endell tvrdí, že *popisný objekt musí být úplně vyloučen*. A této radikální bezpředmětnosti dosahuje v roce 1920 suprematista Kazimír Malevič: *Suprematismus je umění založené na samotném kosmickém myšlení, směřující k výšinám nezobrazujícího umění…, kde nic bude pociťováno zcela reálně*.

Roku 1894 v Mnichově Theodor Lipps zakládá na tamější univerzitě Psychologický institut, kde se v roce 1908 stává jeho následovníkem Wilhelm Worringer, publikující svou *Abstrakci a empatii* (teorie vcítění), která poznamenala teorie umění jak Heinricha Wolfflina tak i Erwina Panofského. V pověstném eseji o symbolických formách z let 1925–26 Panofsky píše, že od roku 1920 začali umělci odpovídat na Einsteinovu teorii prostoročasu a zmiňuje El Lisického popis kinetické malby a vyjádření prostoro-času (*A a Pangeometrie*, 1925).

Zajímavou pasáž ve zmiňované publikaci Průzkum neviditelného tvoří sedmá kapitola nazvaná *Světová hudba* (*Hudba sfér a abstraktní umění*)[3], kde se konstatuje, že pythagorejské učení o harmonii světových sfér nalézá svůj v čase vzdálený ohlas i v intermediálním umění. Jako příklad tohoto tvrzení je reprodukováno světelné piano od Japonce Toshio Iwai (nar. 1962), které instaloval roku 1995 pod názvem *Piano jako obrazové médium*. Bylo vizualizováno psychopole sluchové a zrakové synesteze programované počítačovým softwarem a elektronická instalace nástroje generovala série manifestací prezentujících vztahy mezi vnímáním zvukových a světelných vibrací. Podrobnější osvětlení vizualizace hudby se musí vrátit do roku 1911, kdy W. Kandinskij poprvé navštěvuje atonální představení Arnolda Schoenberga a posléze připomenout i poetiku orfismu například v rozsáhlém malířském i grafickém díle našeho průkopníka Františka Kupky. Italský futurista Carra v manifestu *Abstraktní kino – barevná hudba* (1912) popisuje zvukový efekt vyvolaný zářením duhy. Dále lze připomenout akce umělců Bauhausu: abstraktní film Hanse Richtera (1926), Fischingerovu a Lászlóovu Barevnou světelnou hudbu. Gertruda Grunowová vyučovala na Bauhausu *harmonizaci* založenou na užívání chromatického spektrálního kruhu a klavíru. Paul Klee, syn učitele hudby z Bernu, předváděl lineární překlady hudebních skladeb na trojdílných diagramech Bachovy sonáty v jeho *Kresbě pro dva hlasy* (1920–1921).

Osmá kapitola *Průzkumu neviditelného* sleduje vyvrcholení Newtonova hodinářského univerza a týká se rozvoje a vlivu astrofyziky (Maxwellova a Hertzova teorie elektromagnetického vlnění, Roentgenovo záření, Marconiho radiovysílání, Morseův bezdrátový telegraf) na tvorbu umělců jako byli jmenovitě Kupka, Delaunay, Duchamp či futuristé a ruští avantgardisté – rayonismus (lučismus, ruský překlad paprsku) a vorticismus (*vortex* = angl. vír). Konec naivní uspořádanosti idylického hodinářského univerza učinila totiž jak známo jaderná fyzika a její převratné teorie, experimenty a objevy (Becquerel, Marie Curie-Sklodowska atd.). Wilsonova komora v roce 1911 umožnila poprvé na fotografickou desku zachytit stopy subatomárních částic, Rutheford předložil model atomového jádra. Popularizace a rozvoj nové poeinsteinovské kosmologie zase přinesla ovoce v podobě kvantové teorie Maxe Plancka a Nielse Bohra pro

3/ Gamwell Lynn, Exploring the Invisible Art, Science and the Spiritual. Princeton University Press, Princeton and Oxford 2002, str. 149 a násl.

niž je stigmatem právě její kodaňský výklad umožňující interpretaci hmotného a energetického jako korpuskulárně – vlnové jednoty, což má dopad i na filosofii (Werner Heisenberg, *Fyzika a filosofie*). Bohrův model Einsteinem oponovaný je založen na Planckově teorii, přičemž dvojí výklad je matematicko-fyzikálně možný (energetické kvantum i částice jako korpuskule). Doplňující a zásadní přitom je rovněž důsledek Heisenbergovy formulace principu neurčitosti, kde pozorovatel a pozorované, ať již při laboratorních experimentech nebo v takzvané každodenní realitě, je v ustavičné navzájem ovlivňované interakční jednotě. Další teorie Erwina Schroedingera má vztah k filosofii fenomenologického pole a tak vlastně klasický protikladný dualismus hmoty a energie je překonán a otevírá se zcela čerstvá perspektiva pro hledání analogií mezi novou filosofií a například tradicemi orientálního myšlení – taoismus, zenový buddhismus (F. Carpa[4] a další). Ostatně na okraj lze konstatovat, že i spor materialismu a atheismu se spiritualitou a náboženským myšlením v evropské tradici je naivní, protože většinou orientální tradice ani tento dualismus nepředpokládá[5].

Lawrence Durrell v knize *A Key to Modern British Poetry* (Klíč k moderní britské poezii, 1952) konstatuje, že *Einsteinova teorie sjednotila subjekt s objektem, podobně jako spojila prostor s časem*. Ostatně dávno předtím již na tuto výzvu reagovali surrealisté proslulým manifest – tableau Salvadora Daliho s roztékajícími se kapesními hodinkami. Relativitu propojují s psychoanalýzou a sám Dali roku 1935 prohlašuje, že jeho tekoucí hodinky jsou metaforou Einsteinova prostoročasu…, paranoicko-kritickým camembertem času a prostoru. V nedílné návaznosti na tento převratný vývoj je zapotřebí sledovat konstrukty neeuklidovských geometrií – Lobačevského a zejména Minkowského geometrickou vizualizaci prostoročasového kontinua. Desátá kapitola *Průzkumu neviditelného* pod názvem *Abstraktní umění v kosmické perspektivě* sleduje vývoj biomorfní abstrakce u dadaisty Hanse Arpa a u Františka Kupky, jehož obraz Kosmické jaro je nejen anticipací genetiky, ale i fraktálové Mandelbrotovy geometrie, což bylo nedávno prezentováno i na jeho velké výstavě v pražské Národní galerii. Vliv galaktických modelů vesmíru je zřejmý i u J. Miró a dalších umělců. Geometrizující umění a architektura reagují na neeuklidovské universum. Zároveň však je nutno i konstatovat bouřlivé reakce na racionalismus vědy v podobě magie, rituálů a tradičního mysticismu alchymie (např. surrealisté, ale i soudobé happeningy a performance). Ostatně i racionálno a iracionálno jsou jen dvěma polarizacemi téže spojité a nedělitelné skutečnosti a empirie (např. princip kauzality doplňující princip asynchronicity, kdy následky časově předcházejí svým příčinám, v hlubinné psychologii C. G. Junga). Snad tu lze poukázat i na časovou reversibilitu a archetyp cyklického času v rituálech a celkově v náboženském myšlení (M. Eliade a další). Konečně i vývoj politických systémů a sociálních formací v perspektivě historické praxe by o tom mohl svědčit (vývoj od rodové demokracie a republiky k impériu se zbožštělým vladařem na vrcholu hierarchie mocenské struktury, právní proměny sociální reality od stavu svobodných občanů k nevolníkům a otrokům hypertrofovaného státu atd.). V desáté kapitole jsou citováni členové skupiny De Stijl (vliv P. Mondriana na architekturu a pozdější tendence neo-geo), designer

4/ viz české vydání Carpa, F., Tao fyziky. Praha 2005.

5/ blíže k tomuto např. Král, F., Čínská filosofie. Praha 2006.

a teoretik Bauhausu Laszló Moholy-Nagy, Hans Albers a v závěru i M. C. Escher, zřetelně ovlivněn Lobačevským a Gaussem v knize *Pangeometrie*. Ruští konstruktivisté – N. Gabo a A. Pevsner – jsou představeni jako visionáři čtvrté dimenze. V kapitole následující pod titulem Surrealistická věda je komentována teorie archetypů C. G. Junga, jež se stane pendantem k pozdější transpersonalistické psychologii Čechoameričana Stanislava Grofa s novým aparátem prenatálních matric formujících základy lidské psychiky. Surrealistické hnutí samotné však pod patronací André Bretona prodělalo svoji zásadní proměnu těsně po druhé světové válce v době nástupu vlny sartrovského existencialismu ve Francii, kdy na veliké surrealistické výstavě v pařížské galerii Maeght pod názvem *L´Ecart absolu* (Absolutní odchylka) surrealistické hnutí manifestovalo naprosté odvrácení od revolučního marxismu a trockismu směrem k esoterickým naukám hermetismu, alchymie, magie a kabaly. Připomenut je Pollock rozvádějící princip automatismu ve své *action painting* (již před ním metodu tzv. *drippingu* – lití barvy z otvoru na dně plechovky, rozkomíhané pohybem ruky nad na zemi ležícím plátnem, použil v obraze s letem neeuklidovské mouchy, přechodně ve Spojených státech žijící, emigrant a surrealista Max Ernst, jenž však ji považoval jen za zcela okrajovou). Dále je zmíněn Rothko a zejména surrealista chilského původu Matta Echaurren, s jeho halucinatorními a magickými zářícími vizemi barbarských rituálů obludného hmyzu v miasmatickém prostředí nočních a podzemních hemžišť soudobé civilizace.

Dvanáctá kapitola – *Sublimace atomárního* – se zabývá vztahem italské fyziky a aeropittury: futuristy, spacialismem Newmanna, Rothka, Pollocka, aby vyústila v tvorbě Luigiho Fontany. Následující – *Postmoderna, věda a spirituální* – zahajuje Anselmem Kieferem (reprodukován obraz Ek-sistenz, kvaš a akvarel na papíru, 1975). Pasáže o nihilismu patafyziky a cynismu vystřídají minimalisté a videoart. Připomenut je Nam June Paik se slavnou již *Zen pro TV* – vertikála / horizontála. *Mysticismus a umění absolutna* reprezentuje Eve André Laramée (nar. 1956), Francouz usazený v New Yorku – Aparátem na destilaci intuice, svéráznou instalací patafyzické laboratoře (1994–98). Dnes již zesnulý klasik Joseph Beuys, stojící pod vlivem Steinerovy anthroposofie reprezentuje doslovně sílu germánského mysticismu proti duchampovskému cynismu! Vykřičník je namístě, ostatně proč ne…, dadaismus, konceptualismus, marxismus, ekologie atd. jsou jen prázdné nádoby, stejně tak jako spiritualita, atheismus, paranoia atd., které lze svobodně naplnit čímkoliv, třebas i jejich antithesemi. Pod pojem existencialismu se bohorovně dostane Nietzsche s Heideggerem, ale to je dnes již neotřesitelné paradigma. Adorno to doplní *Negativní dialektikou* (1966) a Jacques Derrida dekonstrukcí. Neboť v jistém období se radikálně proměňuje obecný vztah například k fenoménu pro nás relevantnímu – ke spiritualitě[6]. Stalo se tak s dosud nebývalou radikalitou v industriální societě devatenáctého století s postupem skepse a důsledné sekularizace myšlení o lidském duchu a duši, doprovázené mimo jiné i vznikem a vývojem vědního oboru psychologie. Po této proměně hodnot spiritualita přestala s konečnou platností být prioritně vyhrazena tradičním strážcům posvátného – kněžím a duchovním. Nyní se k ní volně mohl, s plnou

6/ Clair, J.: Beilhieb im Kopf. J. Clair, C. Pichler a W. Pichler. Wunderblock Eine Geschichte der modernen Seele, Wien 1989.

vahou svobodného názoru, vyjadřovat kdokoliv: vědci i spiritisté, neurologové a frenologové, psychiatři i proutkaři, umělci, spisovatelé i básníci, šarlatáni a lékaři. Bylo objeveno tolik nových duší, kolik bylo jejich interpretů, vznikla nesčetná vyjádření, definice, analogie a zobrazení často navzájem komplementární, avšak ještě častěji protichůdná. Nebuďme však neslušně sarkastičtí, neboť koneckonců týká se to i nás samotných…

A to jsme již v závěru knihy *Průzkum neviditelného* (Umění, věda a duchovní), kde objevíme mezi jinými Wolfganga Leiba (nar. 1950). Ten studoval lékařství na univerzitě v Tubingen (1968–74), potom žil v ašramu v Indii, studoval sanskrt a buddhistické texty. Jeho realizace jsou v knize charakterizovány jako minimalistické skulptury s čímž možno polemizovat a zahrnout je třebas i pod hlavičku *eko-artu* (ekologického umění, používajícího výhradně materiály z přírodních zdrojů či instalací nebo rituálů organicky spojených s přírodním prostředím), což se ostatně již několikrát stalo v německé odborné literatuře např. v referátech v časopise *Kunstforum International*.

K ranným instalacím v galerijním prostoru patřila například série misek s rýží a základními potravinami, užívanými v indickém prostředí, jež byly prezentovány jako rituální obětina v ekologickém kontextu. Součástí umělcova tvůrčího postupu je proces vnitřní očisty – rituál osamělé meditace a kontemplace – během něhož vzniká artefakt, Příkladem může být meditační proces během nějž Leib v prostoru opuštěné a prázdné průmyslové haly s fascinující trpělivostí a neskutečnou vytrvalostí vytvořil čtvercové Žluté pylové pole obdobně jako tibetští buddhističtí mniši vysypávají z nesčetných různobarevných zrnek písku posvátný obrazec mandaly, který nakonec rituálně obětují, z našeho pohledu zruší a zničí… Umělec však v meditační poloze, v absolutním soustředění po dlouhou řadu dnů a týdnů, vyprašoval mikroskopická pylová zrnka z nespočetných květů do monochromatického kvadratického pylového pole. na šedou betonovou podlahu v uniformním a anonymním obrovském prázdném zastřešeném prostoru, kde panovalo naprosté bezvětří a minimální proudění vzduchu, aby se jemnohmotná jasně žlutě zářící pylová zrníčka nerozptýlila. Teprve posléze je možná asociace se snažením tak zdánlivě bezvýznamného a přitom v obrovské komunitě tak užitečného tvora jako je medonosná včela, zázrak hmyzí říše. Ta nám však mohla přijít na mysl při vzpomínce na návštěvu Leibovy instalace v známém muzeu umění dvacátého století ve Stuttgartu na sklonku osmdesátých let. V blízkém sousedství židle s plstí a tukovým polštářem Josepha Beuyse, evokující osudovou válečnou vzpomínku na jeho záchranu smrtelně popáleného pilota Luftwaffe krymskými Tatary, Wolfgang Leib vytvořil z množství pláství včelího vosku pozoruhodnou architekturu, připomínající architektonickou formou rekonstrukci egyptské mastaby z období Staré říše ve stálé expozici Uměleckohistorického muzea ve Vídni. Rozměry této podivuhodné stavby byly vskutku impozantní, co však se jevilo jako nejpůsobivější nebyla pouhá vizuální stránka, ale vůně včelího vosku, která se šířila vůkol a naplno zasahovala čichový orgán návštěvníků. Do stavby bylo možné jednotlivě vejít úzkou zavinutou chodbičkou a ocitnout se v klauzuře vnitřní komnaty, vůně se stupňovala až k naprosté fascinaci a divák či spíše *čichač* mohl sdílet synestetickou zkušenost skrytě osvětleného monochromatického

prostoru a jeho intenzivního pachu (vůně). Nesmíme opomenout ani potenciální haptický kontakt s tímto artefaktem. Ocitli jsme se v jádru úlu, v komůrce vybudované pro včelí královnu, memické sídlo v legendární třináctě komnatě, kde se soustřeďuje ancestrální paměť živočišného druhu a rýhuje morfogenetické pole. Mohli jsme si vyvolat zasutou vzpomínku na rhinencefalickou čichovou paměť, kterou sdílíme s našimi biologickými předky od prvopočátku probuzení oceánického vědomí, kdy se prvotní život během symfonie evoluce a v procesu materializace jsoucna doslova vyplazil z vodních hlubin na pevninskou souš. Její sídlo je situováno na vrcholu míchy v tzv. čichovém mozku, na nějž se v evolučním procesu postupně navíjel a zvětšoval náš dnešní mozek. Tuto základní strukturu sdílíme vzdáleně i s plazy a v bílé mlze zapomnění se rozplývá nekonečný řetězec životů na jehož závěru se potkáváme sami se sebou. S nejvyšší pravděpodobností šlo o dominantně první čichovou exkluzivní instalaci, pomineme-li v sarkastickém kontextu pověstné číslované plechovky s Mierda dell´artista… Procesuální stránku Leibovy tvorby lze uvést do kontextu nejen s aplikací jeho spirituální zkušenosti z indického ašramu, ale vzhledem k jeho medicínské orientaci i k rozvoji neurofyziologie a výzkumům funkcí lidského mozku.
Do podobné souvislosti, i když s výhradou, lze uvést i video-sound instalace Billa Violy, avšak především instalaci observatoře světla a prostoru Jamese Turrella v kráteru Roden u Flagstaffu v arizonské poušti v USA. Ta mimo jiné umožňuje zážitek, jenž lze charakterizovat jako zkušenost jinakosti prostoročasové dimenze, přibližně obdobný tomu, když se ocitneme uprostřed bílé tmy nebo chcete-li rozptýleného prašného sněhového pole v sluneční záři vírů sněžné vánice, kdy jsme zcela obklopeni zhmotněným jasem, nerozeznáváme nejen půdu pod nohama, ale nevidíme ani vlastní ruku před očima a kde obklopeni beztvarostí naprosto ztrácíme prostorovou a následně i časovou orientaci. To skýtá smrtelné nebezpečí jak pro poutníka v ledové pustině velehor, tak i pro řidiče dopravního prostředku v nepatrné lokální kalamitě. Metaforicky vyjádřeno jde vskutku o stav mezi smrtí a životem, nebytím a bytím, zcela zvláštní případ kosmické empirie, alespoň pro ty z nás, kteří se orientují dominantně zrakovým orgánem.
Z poměrně rozsáhlé literární produkce vztahující se k našemu tématu – spiritualita v umění je záhodné ještě podat i krátkou zmínku o publikaci nizozemského teoretika umění Fré Ilgena pod efemerním titulem *Art? No Thing!*[7]
Autor[8] v poslední kapitole *Naše tělo ve vesmíru a vesmír v našem těle*, kde upozorňuje nejen na fyzikální naturalismus lipského theosofa 17. století Heinricha Khunratha, ale i Paracelsa a C. G. Junga, klade dotaz a současně i výzvu k novému baroku (neo-baroko). Tuto vizi můžeme s určitou dávkou kritičnosti akceptovat a uvést do kontextu s teoriemi panmanýrismu (G. R. Hocke, P. Preiss a j.), zejména však s Birnbaumovou uměnovědnou teorií o periodickém opakování baroku ve vývojových proměnách umění [9].
Skutečně hluboká spirituální zkušenost, ať již v umění, vědě, náboženství či zcela jinde mimo ně, – je však velice osobní a takřka nepřenosná, moderními médii a technologiemi může být jen uměle imitována, aniž by zanechala v našich nitrech hluboké stigma proměny. Pokud usilujeme o její zvnějšnění a zveřejnění

7/ Ilgen, Fré, Art? (analogies between art, science and philosophy) No Thing!, ed. by Mergan Craig, PRO Foundation Artists Bookworks, 2004, 428 p.

8/ Fré Ilgen, nar. 1956, studoval Acad. Fine Art v Rotterdamu a pracuje pro nevýdělečné organizace.

9/ Birnbaum, V.: Vývojové zákonitosti v umění. Odeon Praha 1987, s. 24–47, *Barokní princip v dějinách architektury*, poprvé publikováno roku 1924.

prostředky kolektivní mediace a komunikace, ať již v obřadním kolektivním konání nebo uměleckém vystoupení, můžeme se často setkat s apriorním odmítáním, hlubokým nepochopením nebo s dobře myšlenou, avšak fatálně zkreslující interpretací. To můžeme sebekriticky vztáhnout na sebe i na celou odbornou a laickou komunitu. Není však třeba zůstávat trvale skeptickými, jelikož netřeba dokazovat, že umělecká vystoupení a tvorba často v dobách duchovní vyprahlosti, absence trvalé víry a destrukce i prosté paušalizace spirituality nejen provokovala, ale i iniciovala doutnající jiskérky lidské duchovnosti, aby se rozhořely čistějším plamenem, nikoliv snad jen ve jménu velikých náboženských idejí, systémů a mocných ideologií, ale i v nejskrytější svatyni nitra každého z nás – v prosté lidské naději.

LABORATOŘ VELKÝCH KONCEPCÍ

Jiří Havlíček

Doc. PhDr. Jiří Havlíček
narozen 14. 4. 1946, Brno.
Výtvarník a teoretik umění.
Působí na Katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty MU, vystavoval na četných samostatných i kolektivních výstavách v ČR a zahraničí, badatelsky zaměřen na filozofickou a antropologickou problematiku umění.
Podrobnější informace http://www.ped.muni.cz/wart/Teach/jhav/jhav.htm
havlicek@ped.muni.cz



Jiří Havlíček, kombinovaná technika

LE ROI DE LA DANSE

Chantal Detcherry

Le Roi de la danse (Král tance) byl inspirován přátelským setkáním s Raghunathem Manetem, velkým tanečníkem tance Bhârata – natyam. Tento náboženský tanec z jižní Indie (Tamil Nadu) sahá svými kořeny až do pradávné minulosti literatury a umění Indie. Jedná se o tanec, který byl praktikován především uvnitř chrámů k uctívání boha Shivy (někdy boha Vishnou) a je tvořen velmi ucelenýmřádem gest a různých ozdob. Je to pravá zbožná báseň v tanci, věnovaná bohu.

Les Possédés du Kathakâli (Posedlí Kathakâli) evokuje tančená dramata v chrámech provincie Kerala, na jihu Indie. Kathakâli je divadlo s náboženským posláním, které posuňky vyjadřuje posvátné epopeje Mahâbhârata a Ramâyana. Herci, obřadně nalíčení a oblečení ve výjimečný šat, zůstávají němí a posunky vyjadřují scény (zvláště velice jemnými pohyby hlavy, očí a rukou), zatímco řečník v sánskrtu vypráví epickou báseň o slávě bohů a božích hrdinů.

Le Roi de la danse

Un drapé de soie jaune retombe devant le grand rideau de velours noir déployé dans le fond du théâtre. Au bord de la scène, entre les guirlandes de fleurs fraîches, brûlent de petites lampes à huile dont les lueurs vacillantes font surgir de l'ombre la statue de cuivre de Shiva dansant. La ligne sonore du violon s'élève, encore timide, presque enrouée. Puis une voix tremblée, comme hésitante, mais qui s'affermit peu à peu, se risque sous les voûtes plongées dans l'obscurité. On entend le bourdon du tampura, et les tabla vibrent, semblent battre comme un cour léger. Les spectateurs se sont tus, la musique emplit la salle noire et cet espace lumineux de la scène, ou le vide est tissé de rêves, de désir. La voix déroule ses plaintes douces, attirantes, elle invoque cette absence qui se creuse, elle gémit et rôde, sombre et veloutée, comme un oiseau cherchant la direction des vents. Derrière le rideau noir, des tintements de grelots se font entendre, des pas se rapprochent : les tabla et la voix se font alors plus insistants, et l'attente devient plus frémissante. Le danseur entre enfin sur la scène illuminée. Il progresse avec lenteur, se présente le dos tourné à l'assistance, le visage dérobé, les mains jointes au-dessus de la tête, les jambes fléchies. Les pieds frappent le sol en cadence, dans un cliquetis de grelots. Le torse est nu, il a la proportion parfaite des bronzes Chola. La taille est prise dans une ceinture dorée, les jambes sont drapées de soie écarlate, les bras ornés de bracelets brillants. Longuement, le danseur se déplace sur le fond de la scène, d'un bord à l'autre, livrant seulement aux regards les lignes pures de son dos, de ses bras tendus, de ses pieds agités de secousses. Porté par les méandres de la voix, il semble dériver, étirant indéfiniment cet instant, ou s'aiguise chez les spectateurs le désir de découvrir le visage qu'il dissimule encore. Il flotte entre le public et les dieux, il reste suspendu dans l'ombre des temples. Il n'est pas encore tout à fait né, pas encore entièrement livré au monde.

Puis il pivote doucement devant ses musiciens et se révèle à tous. Le voilà face à nous: un visage fardé, des yeux agrandis, le signe de Shiva au front, les beaux cheveux huilés, rejetés en arrière, dégageant

les tempes. Ce n'est plus tout à fait le visage familier de Raghunath Manet. C'est celui, éblouissant, d'un être d'une essence différente, qui vient répandre sur le Nataraja des poignées de pétales de rose, qui s'élance avec des bonds d'oiseau, puis se fige brusquement, les yeux fixés et les doigts ouverts, devant le public fasciné. Il court, il s'envole: sous la sonnaille sèche des grelots, on perçoit le battement sourd des pieds. En quelques minutes, le bronze de sa poitrine se met à briller sous les projecteurs, comme frotté d'huile. Sa physionomie change sans cesse, elle est parcourue d'émotions diverses: surprise, adoration, appel, regret, bouderie, extase. Ce sont autant de masques aux traits codifiés qui défilent à vive allure. Les yeux roulent sous les grands sourcils allongés par le khôl. On ne sait plus qui il est: sur sa figure se surimpriment l'homme et la femme, le jeune héros et la courtisane, l'apsara et le dieu guerrier. C'est un être androgyne très beau, se formant et s'abolissant continument devant nous. Ses cheveux flottent dans les ténébres, ruisselants de la sueur qui inonde tout le corps. Une pluie de gouttes jaillit à chacun de ses sauts, dessinant autour de lui un nimbe de paillettes prises au jeu de la lumière. Les tabla le pressent, l'invitent, le défient; la voix le tente, le violon l'appelle. Et le danseur répond de tout son corps, qui ondule et se tord, tandis que ses pieds continuent de frapper le sol à coups redoublés. Il chante maintenant, d'une voix de gorge, basse, contenue et prenante. De ses yeux écarquillés, il regarde l'obscurité des voûtes, ou, peut-être il a vu apparaître une image invisible et fatale, un être idéal qui, pour lui seul, danse et chante, et dont il est pour nous le miroir extasié.

Les tabla accentuent la violence du rythme, et les pieds suivent, dans un crépitement aigu de grelots. Le danseur tourne, et tourne encore sur lui-même, il frappe des talons sans relâche, comme si, sous ses pieds souverains, se tordait le démon des bassesses de ce monde. On croit entendre le tambour de Shiva créant et détruisant l'univers, et voir étinceler la roue de flammes qui encercle le Nataraja.

En cette nuit trop chaude de juillet, on a ouvert les portes de la salle pour rafraîchir l'atmosphère. Par milliers s'engouffrent des phalènes blanches, points lumineux voltigeant bientôt autour du danseur, lui faisant une irréelle escorte, un manteau de constellations. Ainsi nageant dans les étoiles, tournant dans une voie lactée de papillons de nuit, il est seul dans cette extase qui le sépare de nous et l'entraîne très haut, dans les espaces ou séjournent les dieux. Il danse enivré, éperdu dans un mouvement infini, ou l'on s'attend à tout moment à le voir chavirer, tomber en pâmoison, livré aux divinités qui agitent ses bras et ses jambes, pris d'une fièvre que l'on peut croire fatale. Et on le suit des yeux, haletant, soi-même saisi d'une secrète anxiété.

Plus tard, dans sa loge, Raghunath est étendu à terre, enroulé dans un fouillis de châles froissés, les membres dénoués, les cheveux répandus sur le sol. On ne voit tout d'abord que son front et ses joues encore poudrés, sa bouche rougie de fard, ses yeux enténébrés. Une sorte de clarté lunaire est répandue sur ses traits qui rayonnent, comme si la face d'un hôte divin s'était posée sur le visage charnel du jeune homme que je connais. Ses yeux sont perdus, lointains, habités de nostalgie. Il vogue entre deux mondes: Obéron au teint

bleu du songe d'une nuit d'été indienne. Dans ce moment de trouble, il semble encore hésiter à retrouver son corps mortel, à rejoindre la foule des admirateurs qui l'attendent là-bas, dans le monde. Comme abandonné, il gît, solitaire, lui qui vient de nous donner ses gestes les plus beaux, son art parfait, sa jeunesse adorable. Dépossédé soudain. Exilé à présent d'un pays éblouissant, rendu à la contingence, à la fragilité de l'être humain.

Un prêtre shivaite a tranché un citron, et pressant les quartiers dont le jus se répand sur les dalles, il trace des cercles rapides autour du danseur en chuchotant des paroles conjuratoires. Puis quand tout est fini, il jette au loin les deux morceaux du fruit. Avant que ses proches ne l'entourent pour le fêter, voici donc Raghunath délivré un instant de tout le poids des regards qui se sont nourris de sa substance. Il se lève, il quitte l'univers du divin et de la danse, il revient vers nous. Il peut être à nouveau notre ami.

Les Possédés du Kathakâli

Quand un danseur de kathakâli apparaît sur la scène, on est saisi d'un mouvement contradictoire: quelque chose d'une stupeur sacrée nous envahit, d'un engourdissement respectueux, mais aussi et en même temps, un sentiment proche de l'hilarité nous agite. Ce rire qui monte en nous en même temps qu'une sorte de crainte, ce n'est pas un rire moqueur. Il tient lieu de contenance, tant est grand notre ébahissement. L'assemblée de l'Olympe, dit-on, s'est mise à rire devant la face hybride de Pan. A plus forte raison les spectateurs humains que nous sommes, ne sachant que penser de cette créature inconnue qui se dresse devant nous. Nous n'avons jamais été confronté à rien de tel. Quel est cet être qui s'avance là, gonflant des joues peintes en vert, en rouge et en blanc, roulant des yeux énormes, nous adressant de ses mains déliées des gestes ésotériques sans cesse recomposés, se dandinant dans une multitude de jupons comme un grand Mamamouchi de tragi-comédie? On ne sait ce qui triomphe à cette première apparition, du grotesque ou du sublime. Dans la pénombre un peu magique de cette humble paillote de Fort Cochin, dans l'état du Kerala, nous, voyageurs de l'Inde, avons attendu patiemment la venue de cette créature étrange, elle nous a été signifiée longtemps à l'avance. Le danseur joue sur la stupéfaction que son surgissement inspire. Nous avons d'abord regardé une aire presque vide, seulement occupée par les musiciens. On frappait les tambours; la voix du chanteur nous obsédait. Nous étions déjà dans une sorte d'hypnose. Puis deux hommes demi nus ont déployé devant nous une grande toile rouge. Ils tendaient haut leurs bras et nous tournaient le dos. Derrière le fragile écran d'étoffe nous ne savions pas ce qui se mettait en place, frappait de petits coups, remuait faiblement en soulevant parfois les pans du tissu. Il s'agissait de nous dissimuler l'être qui se préparait à apparaître. Que sa naissance soit subite, qu'on ne le voie pas arriver. Qu'il soit brusquement là ou juste avant il n'y avait rien. Né de l'ombre, du rideau rouge, de la musique. Surgi du néant. Révélé.

Le rideau disparu, on voit s'avancer un personnage très intimidant, caparaçonné d'or et de pourpre, bras écartés, torse bombé, grossi démesurément du poids des lourdes robes, tiare amplifiant sa stature, bas joues de carton arrondissant le visage. En long, en large, en hauteur, en épaisseur, il n'a plus la silhouette d'un homme. Il avance dignement, les yeux roulent, les mains dansent inlassablement devant nos yeux éblouis. Les traits du visage palpitent dans leurs plus infimes parties : pommettes, lèvres, joues, sourcils, paupières, iris. Tout est animé de secousses qui font de la face peinte un paysage volcanique. Il surgit dans la gloire, cet être scintillant, énorme et secoué de spasmes. D'après la dominante verte des peintures de son visage, je sais qu'il est un héros: c'est Râma, le prince du Ramayanâ. Une sorte de silence se fait au sein du claquement strident des cymbales et des tambours. Ce n'est pas que les percussions cessent, ni que le chant faiblisse, mais c'est le visage même du héros qui est comme une image du silence, alors même qu'il jaillit du vacarme. Un silence qui foudroie, une image très complexe de terreur et de sérénité. Le prince tourne lentement sur lui-même, toujours tressaillant et toujours impassible. C'est le paradoxe du héros, que tous ses traits soient agités de tremblements et qu'en même temps ils soient la figure même de l'impassibilité. Que les couleurs violentes de sa peau soient aussi le signe de son équanimité. Que ces yeux écarquillés roulent pour exprimer le calme intérieur que rien ne peut perturber. Dans cet art, l'héroisme, ce sont des lèvres qui remuent et tremblent dans un sourire rouge et vert, des yeux écarlates qui roulent au bord des paupières comme des oiseaux se préparant à prendre leur envol. L' héroisme c'est la dilatation jusqu'aux limites du possible de toutes les parties du visage, par un processus mystérieux qui semble étirer la peau, élargir la face, l'emplir d'une secrète substance tellurique.

Quand Râma se trouve face au démon Ravanâ, on comprend tout de suite la supériorité du héros. Alors que le démon trépigne, s'agite en tous sens, ouvre la bouche et pousse des cris indistincts, Râma se rengorge et se contente de frémir glorieusement, de toute la volupté que lui procure l'intime connaissance de son pouvoir civilisateur. Il sait que rien ne résistera à ses singuliers frissons, que c'est la palpitation même de l'indicible, la manifestation assurée du divin, qu'il aura raison des mouvements sauvages et désordonnés de Ravanâ. Mais quand mes regards fascinés quittent ce lieu fatal ou s'effectue cette transmutation, je suis surprise de les porter sur des pieds et des mollets bien humains qui soutiennent tout cette magnificence. Sous les costumes énormes où pas un millimetre de la peau du danseur n'est visible (et non plus celle du visage, puisqu'elle est entièrement recouverte des plus savantes peintures, ni celle des mains, garnies de bijoux) on s'attendrait, puisque rien n'est laissé au hasard, à ce que les jambes soient elles aussi consciencieusement revêtues, parées. Et bien justement, non. Sous les flots des jupons superposés, sous les riches brocards, on voit s'agiter de simples jambes d'hommes modestement drapées de dhoti. Certes, aux genoux et aux chevilles, des bracelets de grelots les enserrent, mais la peau du mollet reste nue, ainsi que celle du pied. On est déconcerté de constater que le sacré n'a investi que le haut, le domaine éblouissant du théâtre, et que près du sol, les jambes du danseur continuent

à participer du monde profane. Vous pourriez voir ces pieds-là n'importe où, monter dans un rickshaw par exemple, éviter les flaques de la mousson, courir sur l'asphalte, se tremper dans les vagues de la mer d'Oman. Je regarde ces talons fendillés d'avoir trop frappé le sol. J'aperçois les poils de ces jambes, les cicatrices, les durillons (en particulier ceux, très noirs, sur le côté de la cheville, qui sont dûs à la position du lotus, si courante en Inde: tous les Indiens présentent ce cal qui leur fait une protubérance sombre sur chaque pied et que le voyageur au bout de quelques semaines de même position, jambes croisées, voit s'installer à la surface de sa propre peau). On se scandalise un peu de ce que les jupes ne cachent pas ces détails trop réels. On se demande pourquoi. On pense à l'envers du décor. Et en fait, cela rassure. On quitte les sommets asphyxiants où le visage, là-haut, continue d'évoluer en compagnie des dieux. On s'écarte de l'immuable grammaire de signes pour tomber dans la banalité. Mais l'homme qui par le torse, les bras, le visage, est un héros, un dieu, sent-il encore ses pieds terrestres? Pourquoi les entirait-il ? Il ne les voit pas, il les a oubliés, il vogue dans un monde irrespirable pour les mortels, ses pieds ne sont que des béquilles de bois qui le hissent dans les empyrées. Il est véritablement Râma, ou Bhimâ, ou Hanuman.

Hanuman! Il m'a été donné de voir ce danseur de Kathakâli venu en France pour présenter un épisode du Ramayanâ avec sa troupe de village qui n'avait jamais quitté l'Inde et se retrouvait pour la première fois à l'étranger, en Avignon. Les danseurs entrent dans leurs costumes et dans leurs corps sublimes. La musique claque, les tambours résonnent, la voix du chanteur s'épanouit dans les transes. Le spectacle se donne. Râma est splendide. À ses côtés Hanuman se bat pour son prince, il apparaît dans toute sa gloire, il saute en tous sens, il vainc le démon Ravanâ écumant de rage. Il est ivre de la joie de servir Râma. Il ouvre sa poitrine, gonfle son visage, roule les yeux, parade dans cette célébration de l'héroisme et du courage. Le spectacle se termine, les acteurs se retirent. On se libère des jupons, des rubans, des bijoux. On efface les peintures sous les coups d'éponge. On quitte promptement tous les fastueux vêtements des héros, des démons et des dieux. Ceux de Râma, ceux de Ravanâ, mais pas ceux d'Hanuman. Hanuman ne veut pas quitter la scène des immortels. Il continue à sauter et à danser, à tressaillir, à rouler ses yeux terribles. On ne peut pas lui retirer les grelots, les parures, la tiare. On ne peut pas nettoyer les peintures de son visage. Hanuman refuse de quitter le corps du danseur qui l'a hébergé. On cherche un prêtre, on prie, on fait des offrandes. Hanuman est toujours là, le danseur est possédé. Il danse toujours sur la scène déserte, au milieu de ses compagnons saisis d'un religieux respect. Hanuman est descendu des cieux et ne repartira pas ce soir. La pauvre défroque de chair humaine qu'il est venu habiter tressaute et gambade, en dardant des yeux hallucinés. Nul ne peut rien pour lui: on ne peut arrêter un dieu. Les membres de la troupe tentent de rappeler à lui leur camarade emporté. Rien n'y fait, le danseur a fait place au dieu-singe. Toute la nuit, Hanuman entend habiter ce corps. Il ne compte pas se défaire de sitôt de ses atours, de ses jupons, des magiques peintures de sa figure. Il danse toute la nuit, tout le jour suivant. Il ne laissera pas en paix l'homme épuisé qui lui a prêté sa figure. Le pauvre danseur est dépossédé de lui-même. Il ne

„revient“ pas, nous dit-on, il n‘en est plus capable. Il lui faut son pays, son village, un prêtre très puissant en exorcismes. Ici, en France, on ne peut le délivrer.

Hanuman prend l‘avion vers le Kerala. Dans les airs il continue à divaguer dans l‘incompréhensible univers divin. Il y séjourne encore pendant toutes ces heures passées par dessus les continents, puis sur les routes du Kerala. Il lui faudra retourner chez les siens et que pour lui s‘accomplisse la cérémonie de purification, que les prêtres prononcent les mantras souverains. Plusieurs jours, plusieurs nuits pour qu‘Hanuman consente à repartir d‘où il est venu, laissant un danseur pantelant, qui a connu la plus longue transe de sa vie.

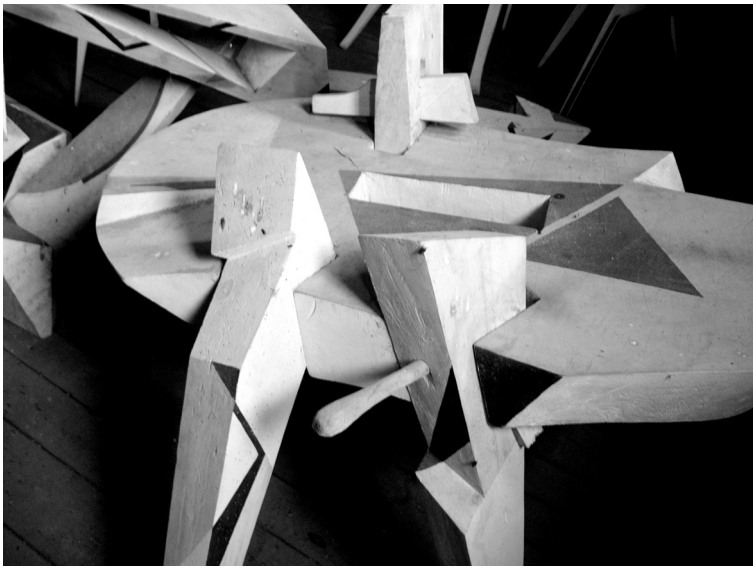
Et lorsque l‘envoûtement du kathakâli a cessé, les yeux redevenus humains se sont ouverts, les mains à nouveau mortelles ont renoncé à former les mudra, le corps a retrouvé sa pesanteur. Mais sait-on quelle amertume, quel intime regret, quelle nostalgie a pu se peindre sur ce visage enfin rendu à lui-même?

Cochin, Inde, Août 2001

LE ROI DE LA DANSE

Chantal Detcherry

Docteur es Lettres
Chantal Detcherry
narozena 25. 5. 1952,
Bourg / Gironde, Francie.
Profesorka francouzštiny,
Université Michel de
Montaigne Bordeaux 3,
Francie.
Její tvorba v podobě
vnímavé poezie se
zakládá na zážitcích
z cest po Indii,
pravidelně vydává
své básnické sbírky,
několikrát již byla za své
dílo oceněna .



Stanislav Malý, instalace

PORTRÉTNÍ NÁHROBEK – JEDEN Z PROJEVŮ RENESANČNÍHO HUMANIZMU

Hana Myslivečková

Pouze vlastním úsilím se může moudrý člověk povznést na vyšší stupeň duchovní aktivity, vydobývaje vědění z temnot prostřednictvím filozofické kontemplace.

Je všeobecně známo, že renesanční antropokratická civilizace provázená vypjatým individualizmem byla doprovázena hlubokými kulturními proměnami a do soudobé umělecké tvorby přinesla mnohé novátorské podněty, které se promítaly ve všech sférách života. Patřilo mezi ně i značné rozšíření sepulkrálních monumentů a výrazné rozrůznění jejich typové škály i výpovědní hodnoty. Novým, specificky vyhraněným typem se stal náhrobek portrétní či polofigurový, který se formoval v evropském umění od konce 15. století, aby počátkem 16. století doznal poměrně hojného rozšíření.[1] Jeho genetické souvislosti sahají nejen k projevům protorenesance a časného italského humanizmu, ale až k umění etruskému a pozdně římskému, avšak po stránce programové ani formální nemají přímý precedens ve středověké tradici.[2] V Itálii jeho vývoj kulminoval koncem 16. a počátkem 17. století. Také v naší renesanční sepulkrální produkci se dochovalo několik jeho příkladů, které dokládají recepci tohoto specifického typu v prostředí českých zemí. Některé z nich jsou ve článku připomenuty.

V jeho koncepci se uplatňují dva základní, rovnocenné a vzájemně se doplňující motivy – portrétní zobrazení zemřelého a výpověď nápisového komentáře provedeného většinou kapitálou na zvláštní dekorativně utvářené a ornamentálně zdobené desce. Zejména v italském umění se někdy tyto dva prvky spojují s dalšími motivy v náročnější kompozice. Rovněž vlastní portrétní zobrazení[3] může mít různou formu. Vedle reliéfního ztvárnění polofigury či poprsí, běžnějšího v záalpských zemích, se v Itálii zpočátku hojně vyskytuje i profilový portrét v medailonu nebo volná sochařská busta, jejichž slohová stylizace *all´ antica* je evidentní.

V souvislosti dané tématem sborníku se zdá být užitečné poukázat na skutečnost, že výskyt uvedeného náhrobku se v oblasti renesanční sepulkrální tvorby úzce váže na dobové sociální a kulturní proměny a reflektuje aktuální filozofické názory a duchovní atmosféru humanizmu. Koncepční inovace v oblasti renesanční sepulkrální sochařské tvorby, která vedla ke vzniku samostatného typu portrétního náhrobku, nebyla v dané době osamocená a souvisela s obdobnými tendencemi zejména v malbě a grafice. Je výsledkem jednoho z velkých cílů soudobých tvůrců, jímž bylo zobrazení individuálních rysů jedince. Zájem o člověka, manifestace a oslava lidské osobnosti vyplynuly z konkrétních proměn soudobé duchovní atmosféry souvisejících s nástupem humanizmu a renesance.

Při vědomí názorové plurality související s vymezením obsahu pojmů humanizmus a renesance[4] si uvědomujeme, že tato kulturní fáze v evropských dějinách byla přes mnohé styčné momenty odlišná od epochy předcházející zejména v poměru

1/ Příspěvek vychází z autorčina průzkumu moravských sepulkrálních monumentů, srv. Myslivečková, Hana: Dva pozdně renesanční komemorativní památníky Adama Merckela na Jesenicku, Severní Morava, Vlastivědný sborník, sv. 67, Šumperk, 1994, s. 3–10. Myslivečková, Hana: Renesanční polofigurové náhrobní a komemorativní památníky na Moravě, Vlivy italského humanismu a renesance v moravské náhrobní tvorbě. Vlastivědný věstník moravský, IL, 1997, č. 2, s. 158–166, Myslivečková, Hana: Humanistický náhrobek portrétní na Moravě a jeho místo v kontextu domácí a evropské renesanční funerální plastiky. kandidátská disertační práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, 1992, kde je citována literatura vztahující se k danému tématu.

2/ Připomeňme, že trifóriovými bystami pražského chrámu sv. Víta z huti Petra Parléře (1374–1385) vstupuje busta světské osoby do středoevropského sochařství pozdního středověku.

3/ Je zřejmé, že se nemuselo vždy jednat o realistický portrét. Různá míra individualizace rysů

člověka ke světu a k životu. A to proto, jak se domnívá např. *RUGGIERO ROMANO*,[5] že vědomí všech lidí, nejenom určité elity, se obohatilo o nové elementy tohoto poměru ke světu, k nimž můžeme počítat kromě růstu významu lidské osobnosti i zájem o svět pohanské i křesťanské klasické kultury a růst snahy o postižení skutečnosti. Zdroje onoho nového poměru ke světu v období renesance postihl už J. Burkhardt[6] a neviděl je v nějakém určitém vědění, ale v individualizmu renesančního člověka, s nímž souvisí i proměny tradičního systému hodnot. Existovaly však rozdíly jak v kvalitě a intenzitě těchto zájmů, tak i v jejich začlenění do struktury obrazu tehdejšího světa.[7] Novému vnímání světa, času a prostoru se však renesanční lidé primárně nenaučili od klasiků, ale spíše nové chápání života a světa je otevřelo vůči antickému odkazu tak, že jej vnímali jiným zrakem a nacházeli v něm vazby a souvislosti se svým vlastním životem.[8] Tehdy vzniká nejenom nová koncepce bytí, života a významu lidské existence, ale dochází také k prudkému nárůstu síly lidské vůle.[9]

Náhrobní tvorba v době renesanční tento soudobý individualizmus silně reflektuje. Renesanční člověk si hledá místo na tomto světě, lokalizuje se uvnitř konkrétního společenského prostředí a chce v něm svým způsobem existovat ještě i po své smrti. V tomto směru můžeme všeobecný rozvoj náhrobních monumentů považovat za důsledek snahy tehdejšího člověka o vyznačení místa své životní působnosti a regionální, sociální či profesní příslušnosti.[10] Manifestována je zde i touha po slávě, což souvisí s proměnami v oblasti morálních hodnot. Vedle ospravedlňování potřeb a požitků pozemského života se to týká zejména usilování o pozemskou a také posmrtnou slávu, o nesmrtelnost vlastního jména.[11] Už italský humanistický básník Francesco Petrarca (1304–1374) nejenže neodmítá pozemskou slávu ve jménu slávy nebeské, ale domnívá se, že usilování o pozemskou slávu je nejpřednější povinností člověka, poněvadž souvisí s pozemskou aktivní a tvůrčí činností.[12] Do popředí všeobecného zájmu byly stavěny otázky důstojnosti člověka a sebeuvědomování si vlastních kvalit. Lidskou důstojnost spatřovali humanisté především v pozemské činnosti, která má být pokračováním a dovršením božského díla.[13] Základ lidské ušlechtilosti pak nebyl viděn v starobylém původu, v rodokmenu, ale v osobních zásluhách, schopnostech a vědění. Nejen v tomto ohledu můžeme chápat humanizmus jako soustavu kulturních hodnot, které jsou svou povahou nefeudální.[14] Důkazem důstojnosti a velikosti člověka jsou vědy, umění, objevy i řemesla a proto je podporováno maximální rozvinutí a uskutečnění nejlepších lidských vlastností a schopností. Soudobý zájem o jednotlivce a jeho osudy, perspektivy a jejich naplnění můžeme sledovat např. v tvorbě literární, v níž kromě biografických intencí nalezneme i projevy obratu k vnitřnímu prožitkovému světu člověka. Týž soustředěný zájem o lidskou osobnost vedl ve výtvarném umění ke snahám o portrétní zachycení lidské tváře, které se začalo rozšiřovat kromě grafiky především do malířského portrétu nebo sochařského sepulkrálního

osobnosti se mnohdy projevovala na typovém základu.

4/ Odborná literatura přináší mnohé polemické pohledy na řadu problémů spojených s vymezením pojmů humanizmus a renesance, na které upozornil např. František Šmahel, Základní problematika renesance a humanismu. Československý časopis historický, VII, 1959, s. 142–164. Viz také Romano, Ruggiero: Miedzy dwoma kryzysami, Włochy Renesansu. PIW, Warszawa, 1978, Burke, Peter: Italská renesance, Kultura a společnost v Itálii, Mladá fronta, Praha 1996, Carroll, John: Humanismus, Zánik západní kultury, Brno 1996, Huizinga, Johan, Podzim středověku, H&H, Jinočany 1999, Garin, Eugenio: Renesanční člověk a jeho svět, Vyšehrad, Praha 2003, Mackenney, Richard: Evropa šestnáctého století, Vyšehrad, Praha 2001.

5/ Romano, Ruggiero: Miedzy dwoma kryzysami, Włochy Renesansu. PIW, Warszawa 1978, s. 93.

6/ Burckhardt, Jacob: Kultura renesanční doby v Itálii. Praha 1912.

7/ Patočka, Jan: O Burchardtově pojetí renesance. Dějiny a současnost, 4, 1965, s. 4–8, 5, 1965, s. 23–25.

8/ Romano, Ruggiero: Miedzy dwoma kryzysami, Włochy Renesansu. PIW, Warszawa 1978, s. 85.

9/ Carroll, John: Humanismus, Zánik západní kultury. Brno 1996, s. 8.

monumentu, od něhož vedla přímá spojnice k veřejnému portrétnímu památníku. Proti celofigurovému portrétu zv. *en pied*, jehož kořeny sahají k heroickým figurám antických vladařů a pro svou archetypální sílu a působnost se stávají portrétem typu *vládce*, má portrétní poprsí nebo polofigura příznivější podmínky k prezentování osobitosti modelu – zaměřuje se na to, co je na konkrétním člověku neopakovatelné – na jeho obličej. V tomto smyslu nejplněji vyjadřuje humanistický ideál. Portrétní poprsí či polofigura, ať v malbě či sochařském provedení, jsou však často doprovázeny různými motivy a atributy, které dokreslují duchovní či sociální sféru zobrazené osobnosti. Přestože malířský portrét a portrétní zobrazení na sochařském sepulkrálním monumentu mají četné společné rysy, je třeba upozornit na odlišnosti, které vyplývají z jejich různého účelového zaměření. Náhrobní či komemorativní památník mnohdy více směřuje k ideálu, představuje člověka s menší objektivitou. Větší roli zde hraje manifestace osobnosti viděná z perspektivy veřejného významu, ocenění a úspěchu, tedy její glorifikace. Nechybí tu ani příznaky sebevědomí, okázalosti či ostentace.

V koncepci portrétního náhrobku se také projevila renesančními novoplatoniky formulovaná představa člověka jako součásti kosmu, odlišujícího se věděním a možností poznání. To byla příčina dobového a dříve nebývalého ocenění vzdělání a intelektuálních schopností a jejich veřejné manifestace. V této souvislosti bývají připomínány filozofické názory C. Bovilluse publikované ve spise *De sapiente* (1509), podle nichž pouze *homo studiosus (homo trinus)* – člověk v nejvyšší formě své existence je hlavním a ústředním stvořením světa.[15] Pouze vlastním úsilím se může moudrý člověk povznést na vyšší stupeň duchovní aktivity, vydobývaje vědění z temnot prostřednictvím filozofické kontemplace. S tím souvisí i uznání tzv. *nobility ducha,* které sebou neslo nebývalé sociální proměny. Kromě vzniku četných učených společností[16] byly zajímavým dokladem uznání mimořádných intelektuálních a tvůrčích schopností např. korunovace německých humanistů Conrada Celtise (1487) a Johanna Cuspiniana (1494), při nichž z rukou císaře obdrželi titul *Poeta laureatus*.[17] Tento fenomén bývá postižen v portrétních náhrobcích humanistických vzdělanců prostřednictvím poukazů na učenecký životní styl (např. předmětů symbolizujících vzdělanost jako jsou knihy, psací náčiní, glóby či jiné motivy) nebo nápisů.

Pominu-li četné italské příklady náhrobků sledovaného typu,[18] na nichž se začaly od 15. století objevovat portrétní medailony nebo bysty a které patřily humanisticky orientovaným představitelům církevních i světských kruhů – např. kanovníkům, biskupům, univerzitním profesorům, spisovatelům, lékařům, právníkům, dóžatům, vojenským velitelům či vzdělancům zaměstnaným ve vysokých dvorských, církevních nebo městských úřadech, připomenu alespoň některé příklady záalpské, našemu prostředí bližší.[19] Mezi nejčasnější patří portrétní poprsí kanovníka Conrada von Busang (1467), které na epitafu ve štrasburské katedrále užil sochař nizozemského původu Nicolaus Gerhaert,

10/ Otázkám kolektivní reprezentace se v širších souvislostech se věnuje Oexle, Otto Bernard–Hülsen--Esch von, Andrea (eds.): Die Repräsentation der Gruppen, Texte–Binder–Objekte. Vanderbroeck und Ruprecht, Göttingen, 1998.

11/ Gorfunkel, Alexandr, Chaimovič: Renesanční filozofie. Svoboda, Praha 1987, s. 34–35.

12/ Tamtéž, s. 35.

13/ Tamtéž, s. 53.

14/ Tamtéž, s. 27.

15/ Zlat, Mieczisław: Śląska rzeźba nagrobkowa XVI wieku wobec włoskiego renesansu, in: Ze studiów nad sztuką XVI wieku na Śląsku i w krajích sąsednich. Wrocław, 1968, s. 25.

16/ Gurst, Günter–Hoyer, Siegfried–Ullmann, Ernst–Zimmermann, Christa: Lexikon der Renaissance. VEB Bibliographische Institut, Leipzig 1989, s. 668.

17/ Tamtéž, s. 151 a 186.

18/ Jim je věnována četná literatura např. Bruhns, L.: Das Motiv des Ewigen Anbetung in der römischen Grabplastik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts. Römisches Jahrbuch für

nebo augsburský epitaf lékaře a básníka Adolfa Occa († 1503). Pozoruhodné jsou portrétní náhrobní památníky humanistů ve Vídni, např. spisovatele a básníka Conrada Celtise († 1508), lékaře a historiografa, básníka a diplomata Johanese Cuspiniana († 1529) nebo biskupa Johanese Fabriho († 1541), ale také humanistického historika Johanese Aventina († 1534) v Řezně a lékaře a botanika Pietra Andrey Matthioliho († 1577) v Trentu. Medailonem se stylizovanou podobiznou vrcholí i náhrobek Erasma Rotterdamského († 1536) v basilejské katedrále.
K časným příkladům slezským patří vratislavské památníky kanovníka Stanislava Sauera (1533) a městského syndika a královského rádce Heinricha Rybische (1534).
Oslava tvůrčích schopností se však nevztahovala pouze na intelektuální činnost, ale i na oblast umělecké tvorby a řemesla, s čímž souviselo i zesílené vědomí profesionální hrdosti. Dokazuje to užívání portrétních náhrobních monumentů také k připomenutí památky umělců – např. italských sochařů Antonia a Pietra Pollaiuolových (1498) či Andrey Bregna (1506) v Římě nebo malířů Filippa Lippiho († 1469) ve Spoletu či Andrey Mantegni († 1506) v Mantově. Na Moravě se pak s obdobným příkladem setkáme v Moravském Krumlově na náhrobku italského stavitele Leonarda Garo de Bisono († 1574), na němž je zemřelý zobrazen s kružítkem, palcovým měřítkem a nápisem připomínajícím jeho dílo. Texty doprovázející portrétní zobrazení měly funkci nejen informativní, ale také oslavnou. Byly výrazem velké důvěry humanistů ve význam slova a proto jim byla věnována velká pozornost nejen po stránce výtvarné, ale i literární. Většinou bývají latinské a často veršované, jako např. na náhrobku purkmistra Petra Thomase (1601–1603) ve slezském Břehu, kde je použito latinského akrostichu s anagramem.[20] Je zřejmé, že sledovaný typ byl užíván zejména v okruhu humanisticky zaměřené inteligence, bez ohledu na její sociální status, která vědomě preferovala antikizující vzory a to i výběrem náhrobku, koncipovaného nebo pořizovaného ještě za života. Převážně středostavovský sociální původ osob, jimž patří portrétní náhrobky, upozorňuje na vzrůstající význam měšťanstva jako nového politického a kulturního činitele. Na tuto skutečnost upomíná portrétní náhrobek hustopečského purkmistra Fabiana Rabla († 1597), osazený dnes na zdi kostela sv. Vavřince v Kloboukách a poměrně časný příklad český, jímž je náhrobek mosteckého zlatníka Mikuláše Rieseho († 1552). Svitek papíru v jeho ruce však neodkazuje k povolání, ale spíše se váže k jeho dlouholeté funkci ředitele stavby děkanského kostela v Mostě. Přestože se nejedná o typ náhrobku preferovaný šlechtickými vrstvami, mnohdy se v jeho kompozici setkáme se štítkem, který nese erb či osobní značku. Je to proto, že mnozí příslušníci nižší šlechty, zejména ti, kteří pocházeli z chudších či početnějších rodin, hledali existenční zajištění prostřednictvím vzdělání. Na druhé straně novoplatonismem posílená idea starého rytířství podporovala u bohatého a ambiciózního měšťanstva snahy o nobilitaci.
Ikonografický program náhrobku obsahově koncipovaný jako oslava člověka v jeho pozemských dimenzích bývá jen výjimečně

Kunstgeschichte, IV, Wien 1940. Griesebach, August: Römische Porträtbüsten der Gegenreformation. Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Bd. XIII, Verlag Heinrich Keller, Leipzig 1936. Ženám bývají portrétní náhrobky věnovány méně častěji, ponejvíce tvoří protějšek mužského portrétního zobrazení na společných památnících manželů.

19/ Četné příklady italských i záalpských monumentů tohoto typu a jejich bližší specifikaci přináší Myslivečková, Hana: Humanistický náhrobek portrétní na Moravě a jeho místo v kontextu domácí a evropské renesanční funerální plastiky. Kandidátská disertační práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně 1992, s. 87–125.

20/ Chrzanowski, Tadeusz: Rzeźba lat 1560–1650 na Śląsku Opołskim. PWN, Warszawa, 1974, s. 70.

21/ Garin, Eugenio: Renesanční člověk a jeho svět. Vyšehrad, Praha 2003, s. 10.

22/ Chadraba, Rudolf: Albrecht Dürer. Orbis, Praha 1963, s. 98.

rozšířen o poukazy na smrt – motivy *vanitas*, symbolizující pomíjivost a nestálost všeho existujícího. Humanistickému pohledu na svět odpovídala světská ikonografie a proto tento náhrobní typ neposkytoval většinou poukazům na smrt ani jiným křesťanským obsahům dostatečný prostor. V jeho programu převažovala oslava aktivního, světského, politického, *občanského* a *angažovaného* života,[21] která souvisela s hledáním pravého muže odpovědného obci.[22] V tomto smyslu se portrétní polofigurový náhrobek jeví jako jeden z osobitých projevů renesančního sochařství.

PORTRÉTNÍ NÁHROBEK – JEDEN Z PROJEVŮ RENESANČNÍHO HUMANIZMU

Hana Myslivečková

Doc. PhDr. Hana Myslivečková, CSc.
narozena 17. 11. 1948, Olomouc.
Historička umění, přednáší dějiny výtvarného umění na Katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci.
Ve své výzkumné práci se zabývá architekturou a sochařstvím pozdní gotiky a renesance na Moravě, v poslední době zejména sepulkrálními památníky. Příležitostně se věnuje také výtvarné kultuře 20. století.

Obrázek 1. Náhrobek italského stavitele Leonarda Garo de Bisono († 1574), kostel Všech svatých v Moravském Krumlově. Foto: Josef Kristián.

Obrázek 2. Náhrobek hustopečského purkmistra Fabiana Rabla († 1597), přenesen ze zbořeného kostela sv. Václava v Hustopečích ke kostelu sv. Vavřince v Kloboukách. Foto: archiv autorky.

Obrázek 3. Náhrobek mosteckého zlatníka a dlouholetého ředitele stavby mosteckého kostela Mikuláše Rieseho († 1552), děkanský kostel Nanebevzetí P. Marie v Mostě. Foto: Národní památkový ústav, oblastní pracoviště Ústí nad Labem, F. Kursa.







PORTRÉTNÍ NÁHROBEK – JEDEN Z PROJEVŮ RENESANČNÍHO HUMANIZMU

Hana Myslivečková



Hana Babyrádová, lept

BILDENDE KUNST UND SPIRITUALITÄT

Winfried Schmidt

V textu je poukázáno nejprve na tu skutečnost, že přemítání o tématu spirituality ve výtvarném umění bylo započato už před sedmi sty lety. Autora textu zajímá samočinně fungující a hluboce cítěná víra v boha pozdního středověku například u Giotta, jehož dílo souvisí s průlomem nového umění protorenesance, dále je podle něj nanejvýš pozoruhodné vyzdvihování víry v barokním patosu u Rubense, které často koresponduje s mýtem zvěstování a hříchu a s nejistotou člověka na zemi, za hodné pozornosti považuje také pronikání spirituálního pojetí díla do krajinomalby u Friedricha. Za těmito klíčovými analýzami zmíněných děl pak následují úvahy o spojení kubismu se spiritualitou, kde jde o výrazově silné barvy, redukované formy, pozornost je věnována rovněž panteismu u Marca, duchovnosti shledávané v díle Beckmanse, kde je spirituální spatřované zejména v působení barvy (podobně je tomu i u Mondriana), autor se věnuje také redukovaným formám a strukturám u Mondriana a Rothka a nakonec jej zajímá také esoterický futurismus Moriko Mori.

V textu jde o hlubší sondy do filozofie zmíněných děl – filozofie představující spirituální rozměr výtvarného umění, který se v průběhu dějin umění stále proměňuje. Spiritualita ve výtvarném díle podle autora neznamená vždy nezbytně to, že v centru zájmu umělců stojí nějaký bůh, jde spíše o obecné pojetí spirituality spojované vždy se specifickým využitím formálních výrazových prostředků. Všeobecně se v jednotlivých dílech ukazuje společný rys a tím je návrat k biblickým tématům, ale ani tento návrat nemusí být vždy výrazem hledání spirituálního. Pojetí spirituality u zmíněných umělců je zde nazíráno z nejširších úhlů pohledů.

Im Roman *Der junge Mann* (1984) von Botho Strauß ist folgende aufschlussreiche Passage zum Thema *Kunst und Spiritualität* zu lesen (S. 264): *…kam ich vor den Simone Martini zu stehen und konnte mich nicht mehr vom Fleck rühren. Und selbst als mich wieder ein starker Besucherstrom abdrängen wollte, strebte ich mit allen Kräften zurück an dieses herrliche Ufer der Verkündigung. Das Bild hatte mich ganz in seiner Gewalt, es verwies mir die falsche Geste, es entkleidete mich der braven Hülle, der bürgerlichen Bedeckung meiner Existenz. Ich stand vollkommen schutzlos und nackt vor seinem Antlitz. Und da traten sie hervor, und wie sie mich riefen und schauten, die Augen der Vergangenheit, die mich nicht mehr loslassen wollten! Nein, ich konnte ihnen nicht standhalten, mir wurde schwindlig, ich sank bewusstlos zu Boden. Was mir wirklich widerfahren war, konnte und wollte ich ihm nicht erklären.*

Strauß beschreibt ein spirituelles Erlebnis einer wohl etwas überspannten jungen Frau, von Beruf Kunsthistorikerin. Das Werk, die *Verkündigung* (1329) von Simone Martini, trifft sie in mehrfacher Weise: als christliche Botschaft, als Gestaltung, die dieser Botschaft einen anschaulichen Leib gibt und wohl auch in tiefenpsychologischen Schichten. Jedenfalls wird sie geistlich und geistig bis zur Bewusstlosigkeit bewegt. Ein anrührendes Beispiel für die spirituelle Wirkung eines Bildes. Aber was bedeutet Spiritualität?

In Allgemeinbildenden Lexika (z.B. Brockhaus, 1998) wird *Spiritualität* unterschiedlich erklärt, am häufigstens allerdings mit *Frömmigkeit*. Diese wird jedoch weniger als subjektive Haltung sondern eher als

eine vom Glauben getragene und grundsätzlich die gesamte menschliche Existenz unter konkreten Lebensbedingungen prägende geistige Orientierung und Lebensform verstanden. Gemeint ist manchmal auch ein inneres auf Frömmigkeit gerichtetes Wesen, dass in den verschiedenen Religionen jeweils unterschiedlich gesehen wird. Jedenfalls findet sich kein fester Begriff, allenfalls eine Übereinkunft über ein geistiges Leben in einer bestimmten Frömmigkeit oder auch der lapidare Hinweis auf das Verständnis von geistlich *und* geistig, wie es Strauß im Kunsterlebnis der jungen Frau schilderte. In dieser doppelten Bedeutung wird Spiritualität in den folgenden Ausführungen aber nicht durchgehend ausgelegt. Einige Bilder der Vergangenheit und der Gegenwart sollen die Augen, das Gefühl *und* den Verstand für eine Sicht von Geistigkeit vorbereiten, wie sie sich weitgehend schon in der Kunst des 19. Jahrhunderts, aber besonders des 20. Jahrhunderts findet.

Mit dem möglichen Wahrnehmen von *Spiritualität* in der Bildenden Kunst gibt es allerdings auch ein Problem. Es kommt etwa der Aufgabe gleich, dann bezogen auf eine sinnliche Ebene, den Duft einer Blume und seine Wirkung in Worte zu fassen. Der Duft ist nachzuweisen aber nicht eigentlich vermittelbar. Gleichwohl haben u.a. Maler sich zu Beginn des letzten Jahrhunderts um ein bestimmtes Verständnis des Spirituellen im Sinne des Geistigen bemüht. Zu nennen wäre z.B. W. Kandinsky mit seiner essayisten Schrift von 1912 *Über das Geistige in der Kunst*. Er versteht darunter *das innere Schöne* (S. 48) oder auch das *reine und ewig Künstlerische* (S. 80), das er allerdings in der Kunst seiner Zeit nicht erkennen konnte – nur erhoffen. Kandinsky zeigt Wege dahin auf. Was genau dieses Geistige ist, bleibt aber notwendiger Weise unausgesprochen. Ein anderer war Franz Marc, der etwa in seinen: Die 100 Aphorismen. Das Zweite Gesicht (1915) schreibt: *Der uralte Glaube an die Farbe wird durch die Entsinnlichung und Überwindung des Stoffes an ekstatischer Glut und Sinnlichkeit zunehmen…* (54) oder (74): *Jeder schrie vor Sehnsucht, der dieses Bild sah. Unsere Seelen zogen den Farben nach in die letzte Tiefe…* oder (78) *An die Stelle des Naturgesetzes als Kunstmittel setzen wir heute das religiöse Problem des neuen Inhalts*. Alle drei Aphorismen ebenso andere wie auch manche seiner Briefstellen sprechen von einer neuen Spiritualität, neuen religiösen Inhalten, die allerdings sehr von der Farbe getragen werden, aber auch von einem Pantheismus, wie er als in seinem Falle wohl neoromantische Idee in vielen seiner Werke Niederschlag findet. Vielleicht ist es sinnvoll, im Zusammenhang der kurz aufgeführten Problemstellung den Begriff der *Aura* zu verwenden, um das Atmosphärische, welches eine spirituelle Wirkung mit ausmacht, einzubeziehen. Der Begriff wurde zwar von Walter Benjamin (in: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Suhrkamp, 1963, siehe S. 16) für das *Hier und Jetzt* eines Kunstwerks gebraucht, also für die Wirkung seiner Originalität, die mit einer Reproduktion verloren gehe. Aber *Aura* könnte nicht nur das Einzigartige, sondern auch das Geistige und Atmosphärische eines Werkes umschreiben.
In diesem Aufsatz wird ein mögliches Verstehen von *Geistigkeit* an herausragenden Werken der Bildenden Kunst entwickelt.
Zuerst an Giottos Fresko *Bethlehemitischer Kindermord* (1305–1307)

nach der Klärung allgemeiner Grundbegrifflichkeiten der Beschreibung. Giottos *Kindermord*, sein Werk bezeichnet insgesamt den entscheidenden Wendepunkt in der Bildenden Kunst um 1300 nach den wichtigen bereits auf antike Bildwerke verweisenden Gestaltungen von Nicola Pisano (die Kanzeln in Pisa 1260 und Siena 1265), folgen ein gleichnamiges Bild von Peter Paul Rubens (München, Alte Pinakothek) aus den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts, Anmerkungen zu den Nazarenern, Landschaften von Caspar David Friedrich aus der Zeit gegen 1810 und schließlich Werke des 20. Jahrhunderts von Franz Marc, Max Beckmann, Piet Mondrian, Mark Rothko und Mariko Mori.

Giotto di Bondone (1266–1337), *Der Bethlehemitische Kindermord* (1305–1307), Arenakapelle, Padua

Giotto malte den Innenraum der Kapelle mit drei horizontalen Streifen aus, insgesamt sind es sechsunddreißig Bilder. Er wählte dafür drei Themenbereiche. Von oben nach unten: Die Joachimslegende, die Mariengeschichte und die Leidensgeschichte Christi. Von ihrer Strahlkraft wird der Eintretende empfangen, die Spiritualität, die Aura des Ortes und der Malerei aufnehmend.
Im unteren Streifen trifft das Auge auf eine Mordszene an Kindern, die den mit dem Neuen Testament einigermaßen Vertrauten das Thema verrät: Der Bethlehemitische Kindermord. Herodes lässt alle männlichen Kinder eines bestimmten Alters töten, in der Hoffnung, den Gottessohn, den König der Juden, wie er vorausgesagt wurde, als künftigen Konkurrenten zu beseitigen. Erlerntes Wissen zum Thema und zur Handlung ermöglichen also einen ersten Einstieg.
Im weiteren Betrachten fällt die Teilung des Werkes in zwei Hälften auf. Rechts eine sichelförmig in die Bildtiefe gestaffelte Reihung von Müttern in heftiger Abwehr oder Klage, links Herodes' Knechte bei ihrem grausamen Werk, ganz links, sich betroffen und entsetzt abwendend, gute Soldaten. Überformt werden die Gruppen von Architekturen. Links eine Loggia, eine weltliche Architektur mit einem Weisung gebenden Mann, wahrscheinlich Herodes, der den Mordbefehl erteilt, rechts der Chor einer Kirche, vielleicht auch ein Zentralbau, jedenfalls sakrale Architektur, dazwischen ein Freiraum.
In der Mitte als Zentralfigur im Trennschnitt der Architekturen ein Henker, der unterschieden in Statur und Kleidung von den Soldaten, ein Kind mit seinem Schwert erstechen will, das von seiner Mutter, der vordersten des vierfach gestuften Frauenblocks, schützend im Arm gehalten wird. Ein Beinchen hat der Mann schon gepackt. Zu seinen Füßen eine dritte Gruppe elend zu einem Haufen zusammengeworfener Leiber bereits ermordeter Kinder.
So viel zu einer ersten orientierenden Betrachtung, in die noch einige Aussagen über die Farbe hinzunehmen sind: Grau-helle-Töne, wenige Buntfarben, im Hintergrund der Himmel im zusammenfassenden Blau.

Nach diesem anfänglichen Überblick muss man genauer werden. Sinnvoller Weise wird man nun in einem weiteren Schritt vom Handlungszentren ausgehen, das mit dem breitschultrigen bulligen

Henkersknecht und der ihr Kind schützenden Mutter schon am Anfang auffiel. Sein zum Stoß bereites Schwert ist die direkte Übersetzung der weisenden Herodeshand. Über den Doppelsäulen der Beine, das eine leicht gebeugt, das andere fest aufstehend, mit dem Körper fast ein Dachform bildend, lehnt er den massigen Oberkörper nach links hinüber. Verlängert wird die Bewegung durch den ausholenden Arm. Mit dieser aus der Bewegung über die Körperachse hinaus gewonnenen Kraft stößt das scharfe Schwert auf den Leib des Kindes ein, das die Mutter verzweifelt umklammert. Ein Bein hat der Henker schon gepackt, wie bereits anfangs bemerkt. Die zu einem Bogen zusammengeschlossene Form von Arm und Bein bildet geradezu eine Brücke, eine schaurige Brücke, zwischen Henker, angstvoll zurückschauendem Kind und seiner Mutter. Der Mann ist Teiler und zugleich Verbindungsform von links und rechts. Die Frau wird förmlich eingekeilt. Sie kann sich nicht wenden, auch nicht nach rückwärts, so eng treiben die Knechte die Frauengruppe rechts auf dem Platz zusammen. Ein weiterer Henkersknecht bildet, von hinten gesehen, einen festen Abschluss zum Rand, im Körperbau geradezu ein Bollwerk nach vorne und zur Seite. Er hat ebenfalls ein Kind gepackt und sticht auf es ein. Sein massiger Leib verdeckt die Mutter fast ganz, nur ihr von Leid gezeichnetes Gesicht ist unmittelbar neben dem stiernackigen gesichtlosen Henkerschädel zu sehen.

Die zentrale Gestalt des Henkers in der Mitte pflanzt sich unmittelbar über und hinter dem Elendshaufen der bereits getöteten Kinder am Boden auf. Nach und nach ist zu erkennen, dass Giotto mit dieser Figur und ihrem Wirkungskreis einen runden hofähnlichen Bereich geschaffen hat, ein Todesreich. Es wird nach vorne begrenzt durch den elenden Haufen bereits erschlagener Kinder, nach links von den sich mitleidvoll und entsetzt abwendenden Soldaten, deren Gefühle an ihren Gesichtern, ihrer Bewegung mit dem Ausweichen vom Geschehen weg und ihrer Gestik abzulesen sind, nach rechts durch die Frauengruppe, nach hinten durch einen weiteren Henkersknecht und die Architektur.

Die Mütter werden als vierfach in die Tiefe gestaffelte Phalanx erlebt, wie schon angedeutet. Die vorderste Frau steht geradezu wie ein Turm. Die Mutter hinter ihr scheint ähnlich, aber auch wieder anders, mit dem Henkersknecht links hinten verbunden. Auch dieser vollführt gerade sein grausames Werk. Er packt ein offensichtlich schreiendes Kind am Arm, hat es der Mutter bereits entrissen, die nur noch einen Fuß hält und mit vergeblicher Gegenwehr, in der sie sich stark vorbeugt, bzw. gezogen wird, die Tat vergebens zu verhindern sucht. Das eigentlich Töten bleibt verborgen, da es durch den mitteleren Henker verdeckt wird. Gegenüber dem turmartigen Aufragen der Mutter im blauen Kleid fällt ihr Nachvornedrängen in den Wirkungskreis der Henkersknechte als Richtungsabweichung sehr auf. Ein besonderes Kennzeichen der Bildsprache Giottos, der damit Bewegungen betont. In gewisser Weise bildet die weit gespannte Gruppe von Henkern und Müttern eine vergleichbare Brücke von links nach rechts und, anders aber als vorne, auch von rechts nach links durch die heftige Gestik der Frau. In der Fläche gesehen *antwortet* sie der ausholenden Bewegung des vorderen Henkers und

zugleich dem hinteren. Der hochgereckte Arm des Kindes wird vor dem blauen Himmel wahrgenommen und scheint kläglich auf den weisenden Arm des Herodes Bezug zu nehmen: Anfang und Ende des Vollzuges.

Hinter der zweiten Raumschicht der Frauen ist eine weitere Mutter nur als Büste wahrzunehmen, die folgende mit klagend hochgenommenen und übereinander geführten Armen ebenfalls. Zwischen den beiden hinteren und den vorderen Müttern gestaltet Giotto noch einmal eine Art Raumschranke. Es ist ein Mantel, der vom Arm der nach vorne gezerrten Mutter herunter hängt, die ihren Sohn gerade noch am Fuß festhalten kann. Der Mantel wirkt tatsächlich wie eine Wand. Er trennt den Bereich, in dem gemordet wird, wo die Mütter aktiv noch Widerstand versuchen, von den hinteren Schichten hoffnungsloser Frauen und ihrer Klage.Giotto verknüpft die räumlichen Schichten kunstvoll von vorne nach hinten, von links nach rechts, aber auch von unten nach oben. Wo immer die Betrachtung einsetzt, das Hin und Her der Bewegungen führt zur Mitte und in die Tiefe. *Das Bild erschließt sich in seiner Gestaltung als dichter Zusammenhang.*

Neben dem bisher Genannten sind weitere Beziehungen zu nennen und in den Zusammenhang des Bildes einzubetten. So etwa das kurz erwähnte Überfangen der Gruppen links und rechts mit Architekturen. Die Bauten lassen sich als Überformungen verstehen, die sich jeweils auf die Gruppen beziehen. Giotto gestaltet sie mit differenzierenden Unterteilungen. Der sich abwendende Soldat links hinten etwa wurde vor die linke Säule des Erkers gesetzt, gerade das Kapitell wird noch sichtbar. Vor der anderen Säule agiert der bullige Henkersknecht mit der Kapuze dramatisch nach rechts hinüber. Ähnlich präzise Ordnungen findet Giotto auf der Seite der Frauen, wo die Stützpfeiler des Sakralbaus jeweils Einschnitte kennzeichnen. Einmal über den beiden auffallenden hinteren Frauengesichtern in der ersten Reihe und vor allem über der sich erregt vorstreckenden Mutter davor. Zum anderen aber auch über dem Frauenkopf, den Giotto in Kontrast zu dem knolligen Henkersschädel gesetzt hat. Nicht nur diese Gliederungen sind wichtig, auch die Zwischenräume, bzw. gerade dadurch die Zwischenräume. So rechts, wo die Frau im blauen Kleid als die vorderste in den Zwischenraum der Stützpfeiler gestellt wird. Am auffallensten aber zwischen den Architekturen, wo Giotto das Handlungszentrum wirksam werden lässt. Dort konzentriert sich das Bildgeschehen und nimmt zugleich seinen Anfang, die Weisung des Herodes in die Tat umsetzend.
Die Architekturen geben Grenzen an. Was darüber hinausgeht, hat bei Giotto immer große Bedeutung. So zum Beispiel die weisende Hand des Herodes, die den Kontur der Loggia bedeutsam überschneidet und vor dem Blau des Himmels wichtig wird, oder die klagend hochgerissenen Hände der Frau vor und neben dem linken Pfeiler des Sakralbaus.

Einige Anmerkungen noch zur Lese- und Wahrnehmungsrichtung. Die Mittelszene fällt zunächst ins Auge. Trotzdem sind klare Formenverläufe abzulesen, so z.B. vom sich abwendenden Soldaten

links, der den Kopf nach rechts wendet, die Gegenrichtung seines Kameraden dahinter, der starke Arm des Henkers, der mittlere Henker usw. Diese Bewegung wird aufgegriffen und steigert sich auf die Frau mit dem Kinde zu. In ihrem Zurückweichen und der Phalanx von Frauen und Knecht dahinter wird der Impetus gestoppt. Der gesamte Formenbau von links nach rechts mündet zentral in den Schwertstoß des Henkers. Es gibt in der zweiten Raumschicht wieder eine heftige Gegenbewegung aus der geschlossenen Reihe der Frauen mit dem abrupten Vorbeugen nach links hinüber. Die Aktionen erscheinen unausweichlich. *Darin liegt die inhaltliche und formale Dramatik dieses unglaublichen Bildes.*

Nicht nur die Handlung allein bindet eine Figur in das Bildganze ein. Auch die Farbe ist wichtig. Am Bethlehemischen Kindermord lassen sich dazu wichtige Beobachtungen machen: z.B. dass Giotto eine grauhelle Grundfarbigkeit für die Kinder, Henker, Soldaten und die Architektur wählt. In dieser Farbigkeit vereinigen sich die Bildteile. Sie werden wieder voneinander durch Einfärbungen getrennt, so zum Kühlen oder Warmen oder auch zum Komplementären hin. Ein schönes Sienarot verbindet z.B. links und rechts, erscheint abgeschwächt im Dach unten des Chores hinten und verstärkt im Mantel des Herodes. Dem Grauhellen werden Dunkelfarben entgegengesetzt, vor allem in der Frauengruppe, aber auch in der Männergruppe links in den Kappen und Haaren. Herodes wird dunkel hinterfangen. Das lichte Himmelsblau erscheint im Gewand der Mutter vorne und verbindet auf diese Weise Vorder- und Hintergrund. Auch in der Farbe entsteht ein Geflecht, das Zusammenhang schafft. Sei es vom grauhellen Farbgrund her, sei es mit Farbführungen.

Was wurde bisher geleistet?
Versucht wurde zunächst eine Einsicht in die Grobstruktur. Davon ausgehend folgte die Betrachtung der Handlung des Bildes und vollzog sie in der Form nach. Die Beschreibung bezieht sich weder allein auf den thematischen Zusammenhang, noch nur auf ein Aufdecken der Struktur. Die Gestaltung verlangt die Einbeziehung beider Faktoren. Im sich aufbauenden Verstehen wird die vom Künstler gefundene Form in das Wort, d.h. in ein sprachliches Äquivalent, übertragen. Das gilt für Bilder, Plastiken oder auch Architekturen. Gemeint ist ausdrücklich nicht eine Wiederholung, soweit das überhaupt möglich ist, nicht also ein Nachbuchstabieren des Bildes bis ins Kleinste, im einfachsten Sinne also z.B. eine Aufzählung, wie: da ist ein Henker, da sind die Frauen usw., sondern, was der Maler hervorhebt, hat auch die Beschreibung hervorzuheben. Es wird also gefordert und gefördert, das Wesentliche an den Formen, Farben und verschiedenen Handlungen zu erkennen, Wichtiges von Unwichtigem zu unterscheiden. (Man kann sich z.B. lange über die Faltenwürfe des Giottobildes unterhalten, etwa bei dem Soldaten links. Wesentlich daran wäre z.B., wie sein linker Arm durch Schüsselfalten eine Art Unterstützung durch eine besondere Form erhält, oder wie die anderen Falten seines Mantels sich mit seiner Körperwendung straffen und dadurch Bewegung veranschaulichen. Wichtig für eine genauere Untersuchung wäre z.B.

auch die Fortsetzung bestimmter Formen in den Überkleidern der Henker, besonders im Rock, wie Bewegung nach rechts usw. Unsinnig wäre es, Falten aufzuzählen, ohne ihren anschaulichen Sinn, etwa Bewegungsverdeutlichung, Raumdarstellung, Bildrhythmik, letztlich Zusammenhang auch zu verdeutlichen).

Mit einer Unterscheidung von Wesentlichem und Unwesentlichem ist es aber noch nicht ganz getan, denn das Wesentliche ist auf das Bedeutende hin zu differenzieren und damit zu stufen. Bezogen auf Giottos Bild wäre in Inhalt und Form die Mittelgruppe zuerst zu nennen, sie bildet das Zentrum. Alles andere erscheint untergeordnet. Es ist deshalb jedoch nicht unwichtig. Jedes Teil im Bild hat im Zusammenhang des Ganzen seinen notwendigen Platz. Es muss schließlichauf das Gestaltungszentrum hin in seiner Wertigkeit unterschieden werden. Das heißt, das Wesentliche wird auf den engeren formalen und farbigen Tatbestand hin zusammengefasst. In der Beschreibung auf diesen gestuften engeren Tatbestand hin bilden sich bestimmte Merkmale heraus, deren Allgemeinheitsgrad mit Begriffen mitteilbar wird. Also z.B. mit einfachen Beschreibungsbegriffen wie – farbig – Gruppenbildung – Zentrum usw. bis hin zu epochenbeschreibenden Schlüsselbegriffen, mit denen das zukunftsweisende Werk Giottos erfasst werden kann, also vor allem ein neues Verhältnis von Körper und Gewand, von Figur, Bewegung und Raum, insgesamt das, was Alberti etwa 130 Jahre nach Giotto als Mannigfaltigkeit rühmt.

Im Beschreiben entstehen also Wissenszusammenhänge, die entlang einer bestimmten Richtung des Fragens, Denkens und Erkennens gebildet werden. Letztlich hat Kunstbetrachtung, im erweiterten Sinne Kunstgeschichte, die Aufgabe, die Ordnung der Kunst nach bestimmten Schlüsselbegriffen zu bilden, ausgehend von einzelnen Werken. (Es ist keine Frage, dass dazu allenfalls die gymnasiale Oberstufe einen Ansatz leisten kann, die Realschule Anfänge, die Grund- und Hauptschule Vorstufen.)

Im eingehenden Betrachten, das Schicht um Schicht des erschütternden Werkes Giottos aufdeckt, formt sich nach und nach auch seine Geistigkeit, seine Aura aus, die sich beim Betreten der Kapelle im Ensemble der Fresken allgemein schon mitteilte. Dem mittelalterlichen Betrachter vermittelten geistliches Wissen und geistiges Verstehen des Themas *Kindermord* den spirituellen Ort des Freskos. Aber wie ist die Wirkung auf heutige Betrachter? Es gibt keinen Ausgleich, keinerlei Trost außerhalb des Wissens um die Leidensgeschichte Christi und ihren Sinn. Man kann aber auch fragen: *Ist das so?* Ein weiteres Verständnis von Spiritualität als Frömmigkeit und Geistigkeit verweist auf die Bildbeschreibung, die den formalen, farbigen und thematischen Zusammenhang in seiner Dichte erkennen ließ. Der fast kristalline Bildbau ergreift den Betrachter emotional und kognitiv, das Thema sowieso. Er wird tief im Gefühl und im Denken angerührt, selbst wenn der religiöse Hintergrund nicht bekannt ist. In der Beschreibung wurde vielleicht anschaulich, das die spirituelle Wirkung von Werken, im weiteren Sinne ihre Geistigkeit, *erarbeitet* werden muss. Was am Anfang der Betrachtung vielleicht wie

Stückwerk anmutete, dann wie ein Zerlegen in der Analyse manchem vielleicht unzulässig erschien, erwies im Zusammenhang als Synthese erst den hohen Grad von Dichte als Einheit in der Mannigfaltigkeit des Freskos.

Peter Paul Rubens: Der Bethlehemitische Kindermord, 199 x 302, dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts, München, Alte Pinakothek

Rubens malte etwa 300 Jahre später das gleiche Thema. Beide Bilder, nebeneinander betrachtet, machen im epochalen Vergleich des Spätmittelalters und des Hochbarocks ungeheure Unterschiede sichtbar. Bei Giotto eine knappe, strenge Bildsprache im klar gegliederten Geviert der Handlungsebene wie auf einer Bühne, bei Rubens ein Rausch entfesselter Leidenschaften im in die Tiefe einer Landschaft und die Höhe des Himmels geweiteten Raumes.
Das dramatische Geschehen setzt in einem Palast mit vorgebauten Portikus rechts im Mittelgrund ein, aus dem heraus agiert wird. Vorne entfaltet sich in drei Gruppierungen das grausige Geschehen des Kindermordes. Henkersknechte und Soldateska entreißen Frauen brutal ihre Söhne und bringen sie um. Auffällig in der Mitte eine Frau mit empor gerissenen Armen. In ihrer verzweifelten Gebärde, der auffallenden Farbe ihres Kleides mit Dunkelblau und Hellgelb und zentraler Position bildet sie das Zentrum des um sie tobenden Mordrausches, den Rubens in den Gruppierungen links und rechts von ihr schonungslos darstellt. Ähnlich wie Giottos Fresko wäre auch dieses Werk eingehend zu betrachten und zu analysieren.
Die Fragestellung wird sich aber zum thematischen Schwerpunkt *Spiritualität* verschieben. Deshalb nur wenige eindrückliche Beobachtungen. Links malte Rubens eine äußerst dramatische Szene. In der Mitte ein halbnackter Henkersknecht mit Aktion und Reaktion in einer auffallenden an die antike Laokoonfigur erinnernden Drehung. Mit seiner Rechten hat er ein Kind umfasst und hält es hoch, vom linken Bildrand sticht ein weiterer Henkersknecht mit langem Schwert auf den kleinen hilflosen Leib ein, in einem fast tänzerischen Schritt offenbar aus vollem Lauf kommend. Zu beider Füßen elend am Boden die Körper der bereits Getöteten. Eine kniende Mutter beugt sich versammelnd, bergend über ihren toten Sohn. Über ihr, schräg von hinten kommend, versucht eine weitere Mutter ihr Söhnchen zu retten, das der Knecht bereits mit seiner Linken gepackt hat. Mit vor Angst und Wut verzerrtem Gesicht greift sie den Henker an, krallt sich mit ihrer rechtenHand in seine Taille, ihre Linke hält gerade noch ein Beinchen des Kindes. Hinter ihr eine etwas ältere Frau, vielleicht eine Großmutter, formal in direktem Bezug zum Palast, die den Henker wie eine Furie anfällt, ihm mit beiden Händen ein Ohr abzureißen scheint.
Auf der anderen Seite ähnlich wilde Szenarien. Frauen greifen mit der bloßen Hand in blanken Stahl, um ihre Kinder zu schützen oder versuchen, die Mörder von ihren Opfern wegzureißen. Ein Strudel ineinander verschlungener Leiber baut sich in grausigen Szenen von unten nach oben zum Palast auf, aus dem heraus wieder Soldaten in der Gegenrichtung und zur Seite hin agieren. Auffallend, wie ihre rüstungsbewerten Körper, ihre Speere und Hellebarden nach links

unten gerichtet sind, während, von der Zentralfigur ausgehend, Frauen klagend, flehend, vielleicht um Gnade bettelnd, die Stufen zum Portal des Palastes im Gegensinn emporeilen.
Die verschiedenen Gruppen haben eigene Zentren. Alles was geschieht, sammelt sich aber in der Klage der Frau in der Mitte. Sie scheint förmlich zerrissen, wie es die Kontrastfarben ihrer Kleidung veranschaulichen. Zugleich aber ist sie Drehpunkt und Verbindungsposition dieses erregenden Werkes.

Rubens versinnbildlicht das Toben elementarer Leidenschaften. Die Machtgier des Herodes, Mordrausch, das Rasendwerden aus Mutterliebe, Angst und Entsetzen, das Außersichsein im menschlichen zerstörerischen Furioso. Brutaler lässt sich das Thema wohl kaum darstellen. Angesichts dieses ungeheuerlichen Szenarios ist zu fragen, ob der Betrachter damit allein gelassen wird. Das ist schon gegenständlich nicht so. Es gibt links oben eine bisher nicht genannte Himmelsszene mit Engelsgestalten, die Blumenkränze herunterreichen, ein aufgleissendes Licht über einer tiefer gelegenen arkadischen Landschaft und eine prunkende leidenschaftliche Farbe. Es ist kein gewöhnlicher Kindermord, soweit ein derartiges Geschehen jemals gewöhnlich sein kann. Rubens zeigt im christlichen Glauben ein Auffangen der furchtbaren Untat, die Erhebung der Kinderseelen in das Heil, im Bilde in der himmlischen Sphäre mit den Engeln versinnbildlicht. Diese Vorstellung macht die Tat nicht weniger grausam und Rubens erspart dem Betrachter im Einzelnen nichts. Er vermittelt darin aber auch das christliche Verständnis. Nicht nur als Information, sondern anschaulich in Form und Farbe.

Rubens war gläubiger Katholik. Über den Strudel menschlicher Leidenschaften stellt er wahrnehmbar die christlich Verheißung. Die Spiritualität dieses Werkes umfängt den Betrachter wie eine dichte Aura. Nicht nur den gläubigen Christen. In den reichen prunkenden Farben, den weitgehend schönen Körpern, dem Opferwillen der Frauen und den segnenden Engeln teilt sich eine Versöhnung als Aufhebung der Gegensätze mit. In der Sphäre des Geistlichen aber auch der des höheren Geistigen kommt das furchtbare Geschehen zu einem Ausgleich. Der Betrachter ist versöhnt. Er hat in die Tiefen der menschlichen Natur geschaut, in den Abgrund, aber ebenso in den göttlichen Ursprung, mindestens in die Verheißung. Auch wer nichts von der Geschichte des Kindermordes weiß, kann in der Rubenschen Gestaltung den *Ausgleich als spirituelle Aura* wahrnehmen. Atmosphärischer und sinnlicher als in Giottos Fresko, das zwar im genauen Durchdringen nicht weniger erschütterte, aber dem heutigen Betrachter in seiner eher kristallinen Geistigkeit wohl zunächst ferner wirken könnte als das Rubensche barocke Pathos.

Die Nazarener

Um 1810 gründete sich in Rom der Künstlerbund der *Lukasbrüder,* nach mittelalterlichem Vorbild die in der Bevölkerung wegen ihrer altertümlichen Haartracht *Nazarener* genannt wurden. Zu ihnen gehörten anfangs Maler wie Franz Pforr oder Friedrich Overbeck,

die eng befreundet waren und einer trockenen klassizistischen Ausbildung an der Akademie in Wien entflohen, später auch Julius Schnorr von Carolsfeld, Peter Cornelius u.a.. Die Gruppe siedelte sich auf dem Monte Pincio im irischen Franziskanerkloster von Isodoro an, z.T. traten ihre Mitglieder zum katholischen Glauben über. Die Künstler beabsichtigten, eine neudeutsche patriotisch-religiöse Kunst zu gründen.

Die wenigen Anmerkungen zu den Lukasbrüdern lassen, jedenfalls vom Thema her, eine spirituelle Wirkung ihrer Kunst vermuten, doch der Betrachter wird in dieser Hinsicht enttäuscht. Das Auge nimmt zwar religiöse Inhalte auf, die den Betrachter geistlich belehren, jedoch kaum emotional und geistig berühren. Es entstand eine vorwiegend von religiösen Themen bestimmte, mehr von der Linie als der Farbe lebende Malerei, die für heutige Betrachter häufig süßlich klassizistisch wirkt, gelernt und gekonnt in der Technik, aber flach und tot in der Wirkung, z.B. *Friedrich Overbecks* (1789–1869) großes Bild im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt/Main, *Der Triumpf der Religion in den Künsten*, 3,92 x 3,92 m. Man könnte sagen, die Kunst der Nazarener erstarrte in Ideologie. Ihre Gestaltungen erhielten keinen anschaulich – lebendigen Körper, vieles erscheint als Nacheifern einer Malerei aus dem Umkreise Raffaels, auch das Bildbeispiel von Oberbeck. Raffael, Michelangelo und andere Künstler der Renaissance wählten einige von ihnen als Vorbild, z.B. Oberbeck, andere aber auch die sogenannte altdeutsche Malerei, vor allem Albrecht Dürer, z.B. Franz Pforr. Bekannt und damals auch berühmt wurde die Gruppe 1829 durch einen großen Auftrag aus Assisi, Fresken für die Capella Portiuncula in der Wallfahrtskirche S. Maria degli Angeli mit Szenen zum Leben des hl. Franziskus, dem *Rosenwunder* und der *Verleihung des Portiuncula Ablasses*. Bald danach ging die Gruppe auseinander, die vorher noch ein Fresko im Casino Massimo im Rom gestaltet hatte. In ihrer Zeit um 1810–20 haben die Nazarener eine wichtige Rolle gespielt. Das geistige Leben und die Kunst konnten sie jedoch mit ihren thematischen und formalen Rückgriffen auf ältere Malerei nicht erneuern. *Spiritualität* haben sie sicherlich in ihrer Frömmigkeit gelebt, aber in ihren Werken vielleicht als Absicht aber nicht sinnlich vermitteln können.

Caspar David Friedrich

Im Jahr 2006 fand eine Ausstellung von *Caspar David Friedrich* (1774–1840) im Folkwang-Museum in Essen großen Zuspruch. Immer wieder war von der spirituellen Wirkung seines Werkes zu lesen, besonders im Zusammenhang mit bestimmten Arbeiten, allesamt Landschaften. Zwei Bilder wären davon besonders hervorzuheben, der sogenannte *Tetschener Altar* und *Mönch am Meer*.

Tetschener Altar, 1808, 115 x 110, Dresden, Schloß Pillnitz

Der Altar zeigt eine felsenbekränzte Hügelkuppe im abendlichen Gegenlicht. Einige Tannen begleiten Auf- und Abstieg. Oben zwischen

zwei Felsbrocken ein schlankes hohes Kreuz mit dem Gekreuzigten nach links ins Seitenprofil gen Westen zum Sonnenuntergang gewendet. Unten strahlt der Himmel noch im kühlen Graublau, es sind eher horizontale Schichtungen, oben im tiefen Braunrot, wo die Wolkenformen sich dem runden Abschluss des Formats annähern. Außerdem gibt es eine übergreifende Strahlung von unten nach oben.

Dies Bild entfachte einen heftigen Kunststreit zwischen romantisch-religiösen Bewunderern und klassizistischen Gegnern. Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr kritisierte (fast möchte man sagen höhnte), die Landschaftsmalerei krieche auf die Altäre. Und tatsächlich, das Kreuz ist nicht eigentliches Thema, sondern nur Staffage. Das scharfe Gegenlicht, das den Hügel schattenhafter macht, die dramatische Verdunkelung des Himmels und die verklärend wirkenden Aufstrahlungen laden das Bild offensichtlich religiös-spirituell auf, wie häufig bei Friedrichs Werken, vor allem, wenn er alte Klöster, Kirchen usw. darstellt. Der Altar würde wohl auch heute noch in seiner lapidaren Formgebung und im ungewöhnlichen Verständnis des Themas Unmut hervorrufen.

Mönch am Meer, 1808/09, 111 x 113, Berlin, Schloss Charlottenburg

Anders, für moderne Betrachter sehr viel eindrücklicher, wirkt das Werk *Mönch am Meer*. Der Maler teilte die Bildfläche in sechs übereinander gelegte Zonen verschiedener Farbigkeit. Unten der Strand, mit leichten Krümmungen nach oben gegen die Horizontale gespannt, ein blauschwarzes Meer, darüber dunkelblau aufsteigende Verfärbungen des Himmels, die nach oben hin heller werden, um schließlich in ein lichtes, dann wieder etwas abgedunkeltes Blau überzugehen. Eine feierliche, vielleicht auch etwas unheimliche, fast apokalyptische Stimmung, die durch eine kleine einsame aufs Wasser blickende Rückenfigur eines Mönches am Strand noch betont wird, eine Rückenfigur, wie sie Friedrich häufig in den Vordergrund setzt. Ein zeitgenössischer Betrachter notierte folgende Beobachtungen (Clemens von Brentano, bearbeitet von Heinrich von Kleist, Berliner Abendblätter, Nr. 12, 13.10.1810, S 47 f.): *Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein, als diese Stellung (des Mönchs) in der Welt, der einzige Lebensfunke im einsamen Kreis*. Brentano hat ein bestimmtes Lebensgefühl der Einsamkeit und der Verlassenheit wahrgenommen, gewissermaßen, als Geistigkeit betrachtet, das Dunkle oder die Schattenseite des Spirituellen, das auch heutige Betrachter noch tief in den Bann zieht. Hier leuchtet keine Versöhnung am Himmel wie bei Rubens, eher wäre ein Endpunkt des in sich selbst Versinkens erreicht, die totale Isolation. Ein eigentlich moderner Gedanke, hier aber noch romantisch in der Mönchsgestalt gebrochen.

Trotz mancher religiöser Anspielungen ist das Religiöse anders als bei den Nazarenern aber nicht eigentlich Friedrichs Thema. Er nimmt eine eher kontemplative Haltung gegenüber der Natur ein. Ein inneres Schauen ist ihm wichtig, u.a. deshalb stellt er gerne seine Figuren mit dem Rücken zum Betrachter auf, fordert auf diese Weise das aktive Mitempfinden einer Naturstimmung, wie Koch schreibt

(C.D. Friedrich, Texte, Berghaus Verlag, 1982, S. 7). Mensch und Land bleiben aber voneinander getrennt. Die alte Einheit ist längt zerfallen. Eine Rückenfigur gibt es beim Tetschener Altar nicht, wohl aber eine Überhöhung der Natur zum religiösen Bedeutungsträger. Beim *Mönch am Meer* noch eindringlicher spirituell zu verstehen als Sinnbild menschlichen Daseins. Landschaft als anthropomorphes Symbol. Gegenüber Giotto, Rubens und ebenso der sich im 17. Jahrhundert in Holland entfaltenden Landschaftsmalerei ist das Aufladen der Landschaft mit religiösen, allgemeinen spirituellen oder anthropomorphen Symbolen bei Friedrich neu. Seine Figuren haben kaum individuelle Aussagekraft. Erst im Zusammenhang des Landes, das sie betrachten, erhalten sie einen allgemeinen Sinn. Das ist einerseits vergleichbar den Staffagefiguren des 17. Jahrhunderts, geht aber andererseits darüber hinaus, weil das Land im doppelten Betrachten – im Bild und durch jeweilige Besucher – symbolisch gedeutet wird. Darin liegt ein erheblicher Unterschied zu älteren Landschaften vor allem des 17. Jahrhunderts, abgesehen von deren höherer Realitätsdichte, obwohl manche Einzelgestaltungen früherer Künstler, wie z.B. Bäume von Jacob von Ruisdael, anthropomorphe Deutungen vorwegzunehmen scheinen.

Nach den sehr verschiedenen, Ehrfahrungen an Giotto, Rubens und Friedrich, wird im weiteren unter der Fragestellung *Spiritualität* der Sprung in das 20. Jahrhundert gewagt. Dabei folgt der Gedankengang keiner Chronologie, sondern bestimmten Ausprägungen moderner Kunst. Zunächst noch gegenständlichen dann ungegenständlichen Werken.

Franz Marc

So wie im 19. Jahrhundert zur Zeit der Romantik im Zusammenhang mit spiritueller Wirkung von Kunstwerken an C.D. Friedrich zu denken ist, wird zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Name *Franz Marc* (1180–1916) einfallen. Marc stand mit Kandinsky (Blauer Reiter, München, 1911) in enger Verbindung, kannte dessen theosophisches Gedankengut und mit Sicherheit auch das Buch *Über das Geistige in der Kunst*. Zu seinem Thema wählte er das Schicksal der Natur und der Tiere, unter fast völliger Auslassung des Menschen. Seine Gegenstände gestaltete mit einer vom französischen Orphismus (Delaunay) beeinflussten Formensprache und klarer leuchtender symbolträchtiger Farbgebung. Triebkräfte des Wachsens, Werdens und Vergehens durchströmen seine Bilder, verschmelzen in einer von ihm ersehnten Harmonie. In einem Brief an Reinhard Piper vom 20.4.1010 schreibt er z.B. *Und das (sein gesuchter Stil) wäre vielleicht ein Empfinden für den organischen Rhythmus aller Dinge, ein pantheistisches Sichhineinfühlen in das Zittern und Rinnen des Blutes in der Natur, in den Bäumen, in den Tieren, in der Luft*. Das Wort *pantheistisch* wäre im Zusammenhang mit einer spirituellen Wirkung seiner Werke besonders ernst zu nehmen, bezeichnet es doch einen allgemeinen religiösen Grund, bzw. eine bestimmte *Frömmigkeit* der Natur gegenüber.

Tierschicksale, 196 x 266, Basel, Kunstmuseum

Stark farbige orphisch-kubistisch gegliederte Farbströme brechen rot in eine grüne Landschaft ein. Von links steigt ein Strom auf, von rechts unten gibt es eine Gegenrichtung dazu, sodass am unteren Bildrand ein Dreieck entsteht, kubisch grün gestaltet. Ein blaues Reh wird dort offensichtlich von Strömungen erfasst, hochgerissen, sein weißer Hals scheint ein Gewitter zu spiegeln. Oben über dem roten Fluss zwei grüne Pferde, auch sie wie von einem Strom Getriebene, jedenfalls von starken Kräften, in denen sich vielleicht etwas formt und klärt, das noch nicht zu erkennen ist.

Franz Marc sucht in seinen Bildern bewusst ein geistiges Leben, ein im naturreligiösen Sinne geistiges Leben. Die Spiritualität seines Werkes liegt in der pantheistischen Auffassung des Themas, gebunden durch eine adäquate Formensprache, die die Mächte der Natur veranschaulichen soll. Aus Thema, Form und Farbe spricht eine tiefreligiöse Geistigkeit, die offensichtlich viele Betrachter beeindruckt, wie 2005 eine Ausstellung in München zeigte. Sie wirkten ergriffen von den Bildern, vielleicht weil das Naturthema heute wieder einen bestimmten Nerv triff – was immer weiter verloren geht, wird neoromantisch verklärt. Jedenfalls rührt Marc, der eigentlich anderes im Sinne hatte, das allerdings wohl nicht allzu weit von romantischen Ideen entfernt lag, an moderne Gefühle an, die vielleicht als Naturmystik zu beschreiben wären.

Diese Naturmystik war z.B. Paul Klee nicht ganz geheuer. Er schrieb im Juli/August 1916 u.a., Marc war gefallen: *Zu den Tieren neigt er sich menschlich. Er erhöht sie zu sich …* Klee fragt damit indirekt, ob nicht die Tiernatur Tiernatur bleibe, der menschlichem fern. Ähnliche Kritik könnte für einen Satz von Marc aus den *Aufzeichnungen im Quart* (1911/12) gelten: *Das Reh fühlt die Landschaft als Reh, die Landschaft muss also Reh sein*.

Verglichen mit C.D. Friedrich findet Marc, allgemein das gesamte 20. Jahrhundert, zu einer neuen Formsprache und Farbigkeit, die sich zunehmend von der gegenständlichen Welt entfernt. Mit dem Orphismus – Kubismus hat Marc ein analytisch abstrahierendes Verfahren der Formteilung aufgenommen, das in seiner Bewusstheit Künstlern vor etwa 1900 völlig fremd war. Die neue Formensprache verbindet er mit pantheistischen Ideen und bewegt damit offenbar moderne Gemüter, die einerseits seine Modernität anerkennen, andererseits von seiner Naturmystik fasziniert sind.

Max Beckmann

Max Beckmanns (1884–1950) Werk führt weiter in die dramatisch gewandelte Welt des 20. Jahrhunderts hinein. In der *großen* Kunst nimmt sich kaum ein Maler religiöser Szenen an und wenn doch, wie Beckmann in seinem Frühwerk oder auch Lovis Corinth, sind es vermenschlichte Darstellungen. Nicht mehr der Blick z.B. auf Christus als auf einen Gott, wie es für Giotto und Rubens selbstverständlich

war und vielleicht noch von Delacroix in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts angestrebt wurde. Das Thema dieser Bilder ist religiös. Ihre Darstellung aber gibt nur eine bloße Geschichte wieder, nicht den versinnlichten Inhalt des christlichen Glaubens. Deshalb wird von Beckmann bewusst ein Bild mit einem nicht christlichen Thema vorgestellt. Außerdem zwingt das Werk, den Begriff der Spiritualität, noch über den Pantheismus von Marc hinausgehend, im Sinne einer allgemeinen Geistigkeit zu verstehen.

Odysseus und Kalypso, 1943, 150 x 115 m, Hamburger Kunsthalle

Eine offensichtlich erotische Szene: Zentral gelagert bildeinwärts auf einem weißen Betttuch ein Paar, links Odysseus der homerische Held, rechts Kalypso, Nymphe und Göttin mit Zauberkräften. Odysseus, bis auf zwei Beinschienen offensichtlich nackt, liegt auf dem Rücken. Er hat die Beine angezogen und die Hände hinter dem Kopf verschränkt. Sein Blick geht ins Ungewisse, bzw. scheint nach innen gekehrt. Kalypso, ebenfalls nackt, wendet sich ihm zu. Verführerisch zärtlich legt sie ihre Linke auf seinen Oberkörper und Arm. Ihr Gesicht, im Seitenprofil zu sehen, verrät ein suchendes Ausforschen des Geliebten, der nicht auf ihre Berührung reagiert. Ihre Körper unterscheiden sich in der Farbigkeit. Den Odysseus malte Beckmann in helleren und dunkleren Warmockertönen, die verführerische Kalypso im kühlen Inkarnat mit etwas lichtem Karmin und hellerem Blau.

Um beide herum und zumindestens Odysseus bannend, ja fesselnd, eigentümliche Accessoirs. Sein rechtes Bein scheint von einer braunschwarzen Schlange umwunden, die Beckmann dann von dort im Bogen von unten nach oben, den linken Bildrand berührend, an den Oberkörper heranführt. Die Fesselung durch die Schlange scheint aber durchbrochen. Das linke Bein wird bereits frei, eine entschiedene Grenze zur Nymphe. In den durch den Schlangenkörper sich öffnenden Raum setzt der Maler einen Papagei mit grünem Gefieder und rotem Schnabel. Hinter Kalypso wacht am oberen Bildrand eine hellbraune nach links sich wendende Katze, der Beckmann ein ähnliches Geheimnis geben konnte wie der Nymphe. Sie erinnert an die altägyptische Katzengöttin Baste. Die Katze, in sich geschlossen, beobachtend, aufmerksam ist direkt der Nymphe zuzuordnen.
Die Gegenfigur des Papageien, geduckt, eine Kette um den Hals, geschlossener Schnabel, deutet vielleicht auf die Verwandlung des Odysseus. Er blieb, anders als seine Gefährten, die zu Schweinen verwandelt wurden, zwar in seiner Gestalt erhalten, aber die Nymphe ließ seine Seele verstummen. Was er tat und sprach, war wohl nicht mehr als ein Nachplappern. Dieser Zustand ändert sich jetzt offesichtlich.
Unter den Armen von Odysseus wird sein schweres Schwert sichtbar, dahinter eine tiefblaue Bettwand, deren Dunkelheit sich mit dem anthrazitfarbenen Helm des homerischen Helden und dem fast schwarzen Haar der Zauberin verbindet und die in unterschiedlichen Einfärbungen, das Zentrum des Paares nahezu umkreisend, links unten und dann nach rechts hinüber führend, von dort aufsteigend wieder zum Bildzentrum leitet, der Begegnung beider Köpfe. Das

Haupt des bärtigen reifen Mannes ruhend, sehnsüchtig, vielleicht tief in Gedanken an seine Heimkehr versunken. Sie mit dem blühend-jugendlichen und zugleich zeitlosen Gesicht, die nicht alternde Göttin.

Verglichen mit den oben betrachteten Werken wird keine wie immer auch geartete Frömmigkeit angerufen, kein christliches Wissen verlangt, nicht einmal unbedingt ein mythologisches. Es ist die alte Geschichte einer Frau und eines Mannes, zweier besonderer Menschen zwar, die in besonderer Weise miteinander verstrickt sind, aber verallgemeinerbar. Vielleicht hier so zu verstehen, dass die rein sinnliche Scheinwelt der Zauberin überwunden wird durch tiefe menschliche Sehnsüchte und Geistigkeit und den aus der Betäubung des langen Zaubers erwachenden Willen. Darin liegt das Spirituelle dieses Werkes, das macht seine Aura aus.

Ob Kandinsky die von ihm geforderte *innere Schönheit* als das Geistige in der Kunst hier wahrnehmen würde? 1912 hatte er wahrscheinlich eine völlig andere nämlich gegenstandslose Kunst erwartet. Sicherlich nicht Beckmanns an bestimmte Bildzeichen gebundene manchmal erschreckende Welt. Vielleicht hätte er Mondrians Bildkonstruktionen, z.B. der zwanziger Jahre, oder Mark Rothkos Feldmalerei aus den sechziger und siebziger Jahren eher als eine Verwirklichung seiner Gedanken verstanden?

Piet Mondrian

In der Literatur über *Piet Mondrian* (1872–1944) stößt der Leser auf ein eigenartiges Phänomen. Mehr oder weniger deutlich wird ausgesprochen, dass Mondrians Kunsttheorie, vereinfacht ausgedrückt etwa *reine Farbe, reine Linie, reine Form* und seine Bilder einander widersprächen. So schreibt z.B. Georg Schmidt (zitiert nach: Die große Enzyklopädie der Malerei, Herder 1975, Bd. 6, S. 1936), dass seine Werke weit mehr seien als formale Experimente, nämlich geistige Erfüllung. Dieses Geistige wird gerne im Zusammenhang mit seinen Beitritt zur Theosophischen Gesellschaft 1909 erklärt, deren Lehre während der ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts sehr verbreitet gewesen war. Ein Phänomen, Bilder, die das Gedankengut der Klassischen Moderne gewissermaßen buchstäblich verkörpern, werden zugleich mit geistigen Gehalten gefüllt, oder, dem Thema dieses Artikels folgend, spirituell gedeutet.

Was sagen die Bilder?
Komposition mit Gelb, Rot, Blau und Schwarz, 60 x 60, Den Haag, Gemeentemuseum

Das Werk wird von Quadraten, Rechtecken und rechtwinklig sich kreuzenden gleichmäßig breiten schwarzen Linien gegliedert. Auf der linken Bildseite gibt ein rotes Quadrat einen auffallenden Schwerpunkt. Es reicht nach rechts hinüber bis etwa zur Goldenden Schnitteilung. Umgebende Gelbs rechts oben und links unten, schwarze Basisformen und ein schmales Hochrechteck in der unteren rechten Ecke gleichen seineWucht aus. Mondrian spielt mit der

Balance der Bildordnung, macht sie zu seinem Thema, wie kaum ein anderer Künstler zu dieser Zeit. Rigoros und konsequent nutzt er den rechten Winkel und die Primärfarben. Ungleichgewichte im Ausgleich. Was sich dem Betrachter mitteilt, veranschaulichen die geometrische Bildfügung und reine Farben.
Noch konsequenter erarbeitet er sein Programm in der *Komposition mit Rot, Gelb und Blau*, 1927, 38 x 35, Courtesy, Annely Juda, Fine Arts, London. Das Werk wird von einem großen weißen Quadrat rechts beherrscht, das dort bis an den Bildrand reicht. Links bringen ein extern gesetztes Rot in der oberen Ecke, ein Gelb unten, rechts unten ein schmales Blau und wenige gleichmäßige schwarze sich im rechten Winkel kreuzende Linien das Gefüge ins Gleichgewicht.

Werner Haftmann schrieb (1954) über Mondrian: *So sind diese Bilder aus ein paar farbigen Quadraten nicht autistische* Exerzitien *eines sonderbaren und höchst dogmatischen Puritanismus, sie sind* Exerzitien *in einem geistigen, nahezu geistlichem Sinne…* (S. 235). Man mag diese Interpretation der Aufbruchseuphorie, die auch die moderne Kunst betraf, der Nachkriegszeit zurechnen, aber noch 1997 äußerte sich Anna Moszynska (in: Die Epoche der Modernen Kunst im 20. Jahrhundert, Hrg. Joachimides und Rosenthal, Hatje, 1997, S. 208f.) ganz ähnlich, die weitere Entwicklung der Malerei einbeziehend, etwa Ad Reinhardts schwarze Tafeln der fünfziger Jahre. Sie findet, zumindest bei Reinhardt, sogar Verbindungen zum Zenbuddhismus.

Also nochmals gefragt, was ist auf den Bildern Mondrians zu sehen? Es ist sein formales Programm, alles andere liegt in der Sehnsucht des Betrachters, vielleicht auch in einer Erklärungsnot, das Programm wäre schon alles. Wer die klaren Teilungen der Werke und die Farben spirituell deuten will, mag das tun. Aber lässt sich ein formales Gleichgewicht mit geistiger Harmonie gleichsetzen, und kann diese wiederum Ausdruck gar von Geistlichem sein, wie Haftmann schrieb? Auf das Phänomen einer Auffüllung des Formalen mit Spirituellem wird der Betrachter auch bei einem weiteren Maler stoßen, bei dem allerdings die Farbe eine andere Rolle spielt, und der offenbar sehr wohl, jedenfalls nach seinen eigenen Äußerungen, an das Spirituelle seiner Werke glaubte.

Marc Rothko

Rothkos (1903–1970) Werk der fünfziger und sechziger Jahre wird häufig im Zusammenhang mit Transzendenz und Spiritualität in der Bildenden Kunst der Moderne genannt. Seine großen Bilder, fast immer in Maßen von etwa 250 x 200 cm, unterlegte er mit einer lichten oder dunklen Grundfarbe, einer Imprimatur, wie es in der älteren Malerei heißt. Darauf setzte er einige wenige meistens horizontale Farbfelder in leuchtenden oder gedämpften, in jedem Fall aber sorgfältig abgestimmten Farben. Die klare Ausrichtung zur beruhigenden Horizontalen, die Farbfelder, die auf dem Untergrund zu schweben scheinen, weil an den Bilderrändern die Imprimatur offen bleibt und schließlich das Verhältnis der Töne zueinander scheint in Verbindung mit den großen Formaten bei vielen Betrachtern

religiöse Gefühle auszulösen, gelegentlich wird an C.D. Friedrich erinnert. Manche imaginieren in der strahlenden Farbigkeit offenbar Erweckungscharakter, z.B. No. 13 *(White, Red on Yellow)*, 1953, 242, 3 x 206,7 cm, Moma, New York, andere, wie *Untitled* (Purple, White and Red), 1953, 197,2 x 208,3 cm, The Art Institute of Chicago, vermitteln in mehr gedämpften Tönen eine eher besinnliche fast melancholische Grundstimmung. Er selber schreibt über sich (Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Weltkunstverlag S. 7): *…Mich interessieren nicht die Beziehungen von Farbe, Form oder irgendetwas anderem. Mich interessiert nur der Ausdruck grundlegender menschlicher Gefühle – Tragik, Verzückung, Verhängnis und so weiter. Die Tatsche, dass viele Leute vor meinen Bildern zusammenbrechen und weinen, zeigt, dass ich mit diesen grundlegenden menschlichen Gefühlen in Verbindung stehe. Die Leute, die vor meinen Bildern weinen, machen dieselbe religiöse Erfahrung, die ich beim Malen gemacht habe. Wenn sie, wie sie sagen, nur von den Beziehungen der Farben beeindruckt sind, dann haben sie das Wesentliche nicht begriffen*.

Zu fragen wäre, ob ihn als Maler tatsächlich Formen und Farben nicht interessierten, denn dazu wurden sie zu bewusst eingesetzt, dann aber, wie das tatsächliche oder vermeintlich Religiöse als spirituelles Erlebnis vor ihnen über das schon Genannte hinaus zu erklären ist. Offenbar beeindruckt tatsächlich die Größe der Werke, ein für Rothko wichtiger Faktor, die einfache Gliederung in Farbfelder, vor allem aber wohl die Farbe, die meditative oder auch assoziative Wirkungen hat. Also z.B. bei No. 13 ein strahlendes Gelb des mittleren Feldes, ein Warmgrau bis Elfenbeinton darüber, ein gesättigtes Zinnober darunter, ein Untergrund im Lichten Ocker. Die Assoziationskette von diesen Farben zu einem wie immer auch gearteten Erweckungserlebnis, ja sogar zur christlichen Botschaft einschließlich einer Vorstellung vom Blut Christi, ist verständlich, aber keinesfalls notwendig. Ebenso könnte man sich einen Sonnenaufgang vorstellen oder eine indonesische Szene. D.h. die spirituelle Wirkung dieser Werke liegt weitgehend in der Gefühls- und Gedankenwelt der Betrachter, in ihrer Sehnsucht nach transzendenten Erlebnissen, darin durchaus Mondrian verwandt. Der Gegenstand ist weder deutlich, noch religiös im engeren Sinne. Genau genommen handelt es sich nur um den Werkstoff Farbe, in einer allerdings suggestiven Form. Wenn also Rothkos Bilder eine spirituelle Wirkung haben, dann in einem allgemeinen Sinn, sie ist nicht an irgend einen Glauben gebunden. Das Konzept ist nicht die Sache, oder wie Erwin Panofsky es in den zwanziger Jahren formuliert hat, der *erkenntnistheoretische Gegensatz zwischen Abbildtheorie und Konzeptualismus* (zitiert nach: Ivo Kranzfelder, über Marc Rothko, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst).

Ausblick

In den Arsenali war während der Biennale von Venedig 2005 ein seltsames Objekt zu sehen. Ein UFO schien gelandet, eiförmig, gestylt in der Form. Die Besucher konnten über eine elegante Treppe in den Innenraum treten und sich auf eine von drei Liegen legen. Ihre Köpfe wurden verkabelt und zu einem Bordcomputer geschaltet.

Literaturliste
Aufam, D.: Mark Rothko, The Works on Canvas. Catalogue Raisonné, New Haven, Washington 1998.
Baudouin, F.: Pietro Panolo Rubens. London 1989.
Bauer, F.: Caspar David Friedrich, Ein Maler der Romantik. Stuttgart 1961.
Einem von, H.: Caspar David Friedrich. Berlin 1950.
Evers, H.G.: Rubens. München 1943.
Fischer, F.W.: Max Beckmann, Symbol und Weltbild, Grundriss zu einer Deutung des Gesamtwerkes. München 1972.
Friedrich, C. D.: Texte. Berghausverlag 1982.
Geismeier, W.: Die Malerei der Deutschen Romantik. Kohlhammer, 1984.
Glimcher, M. (Hrg.): The Art of Mark Rothko, Into an Unknown World, A Biografy. Chicago 1993.
Göpel, E.: Max Beckmann. Tagebücher 1940–1950.
Göpel, E.: Max Beckmann der Maler. München 1957.
Gosebruch, M.: Giotto und die Entwicklung des neuzeitlichen Kunstbewußtseins. DuMont, 1962.
Haftmann, W.: Malerei im 20. Jahrhundert. Prestel, München 1959.
Jaffé, M.L.C.: Piet Mondrian. Köln 1971.

Joachimedes und Rosenthal, Hrsg.: Die Epoche der Moderne, Kunst im 20. Jahrhundert. Verlag Hatje 1997.
Lackner, S.: Max Beckmann. Berlin 1962.
Lankheit, K.: Franz Marc im Urteil seiner Zeit. DuMont Dokumente, 1960.
Liess, R.: Die Kunst des Rubens. Braunschweig, 1977.
Seuphor, M.(Hrg.): Piet Mondrian, Leben und Werk. Köln und Zürich 1957.
Meißner, G.(Hrg.): Franz Marc, Briefe, Schriften und Aufzeichnungen. Kiepenhauer, 1989.
Benjamin, W.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Edition Suhrkamp, 1963.

Auf der gewölbten Decke über ihnen erzeugten die gemessenen Daten bunte Farben, bewegte Formen usw., gesteuert von einem Programm. Beschreibbar wäre das Ganze vielleicht als eine Utopie von Weltraumfantasie und Erlösungsdenken. Kein Vergleich mehr zu Rothko oder Mondrian, schon gar nicht zu Beckmann. Die *Geistigkeit* dieser *Skulptur* der Japanerin Mariko Mori, Tokio (Jahrgang 1967) liegt eher im Futuristischen mit esoterischem Einschlag. Die esoterischen Anteile mancher ihrer Arbeiten (z.B. Blätter der Serie *Esoteric Cosmos* 1998, *Birth of a Star*, 1995), die sich bildlich direkt auf den Buddhismus oder Shintuismus berufen, werden von der Kritik gelegentlich als *spirituell*, als transzendent usw. beschrieben (z.B. Dominic Molon, Assistent Curator.am MCH, Chikago), zumal dann, wenn sie sich, wie bei dem UFO, hier allerdings unabhängig von einer Religion, mit einem Erlösungsgedanken verbinden. Zu fragen ist freilich, ob Erlösung als Science Fiction sich als spirituell verstehen lässt.

Schluss

Die Betrachtung zum Thema Spiritualität in der Bildenden Kunst hatte über siebenhundert Jahre hinweggeführt. Die selbstverständliche und tief gefühlte Gottgläubigkeit des Spätmittelalters bei Giotto mit dem Aufbrechen einer neuen Kunst der Protorenaissance, das Aufgehobensein des Glaubens im barocken Pathos bei Rubens, das offenbar eine Heilsverkündung als Versöhnung mit den Untaten der Menschen auf der Erde suchte und fand, das Vordringen der Landschaft in die spirituelle Sphäre bei Friedrich, die Verbindung von Kubismus, ausdrucksstarker Farbe und Pantheismus bei Marc, die Geistigkeit Beckmanns, die Wirkung der Farbe, reduzierter Form und Struktur bei Mondrian und Rothko und schließlich der esoterische Futurismus von Mariko Mori vermitteln, wie viele weitere Werke auch, offenbar z.T. tiefgreifende spirituelle Eindrücke, wobei sicher auch Stufungen wahrgenommen werden im Überschauen der Kunst eines so langen Zeitraums.

Goethe beschreibt in seiner Farbenlehre die Wirkung von Farben auf den Augensinn und dadurch auf das Gemüt. Diese Wirkung kann sich unmittelbar an das Sittliche anschließen, ohne Bezug auf die Beschaffenheit oder Form eines Materials. *Deshalb denn die Farbe, als ein Element der Kunst betrachtet, zu den höchsten ästhethischen Zwecken mitwirkend genutzt werden kann*. In diesem Satz wird eine Frage für das 20. Jahrhundert in dem Worte *mitwirkend* aufgeworfen. Viele Künstler von Kandinskys erstem ungegenständlichen Aquarell (1910) an haben sich während der letzten hundert Jahre für eine Autonomie der Farbe entschieden und sich ganz auf ihre Wirkung verlassen. Und zweifellos, Farbe kann tiefe Empfindungen hervorrufen, die sich beim jeweiligen Betrachter an dessen internale Strukturen anbinden können, bzw. erst von dieser Struktur her Sinn erhalten, häufig einen spirituellen Sinn, wie z.B. offenbar bei Rothko. Aber genau dort läge die Frage. Der mittelalterliche Himmel und die Hölle finden heute kaum eine Antwort im Ich des Betrachters. Oder anders ausgedrückt, die relative Objektivität einer Darstellung z.B. noch des 15. Jahrhunderts und ein Fortschreiten zu einem immer weiter gehenden

BILDENDE KUNST UND SPIRITUALITÄT

Winfried Schmidt

Subjektivismus, ein Ablauf in der Kunstgeschichte, wie ihn der Kunsthistoriker Alois Riegl einmal sinngemäß beschrieben hat, findet weitgehende Entsprechungen in sich differenzierenden individuellen Reaktionen von Betrachtern. Diese Differenzierung mag gelenkt oder gar manipuliert werden, der Kunstmarkt spielt sicher eine wichtige Rolle. Dennoch: beschreibbar wird eine Vereinzelung bis zu den Elementarteilchen von Michael Houellebecq. Ausdifferenzierung der Individuen bis zur Aufspaltung in Einzelteile. Die Bildende Kunst könnte vielleicht letzte die Individuen noch verbindende Reste von Geistigkeit oder gar Spiritualität wachrufen und Verbindungen schaffen.

Prof. Dr. Winfried Schmidt
narozen 1940, Hage, Ostfriesland (Německo). Působí jako profesor dějin umění na katedře výtvarné výchovy na Univerzitě Erlangen v Norimberku, zaměřuje se jak na oblast teorie a dějin umění, tak i na praktickou uměleckou činnost.
V rámci své umělecko-pedagogické kariéry absolvoval řadu zahraničních pobytů – například v Norsku, v Maroku, v Marakeši, v Nigérii a dalších zemích, kde se věnoval vedení uměleckých dílen. V kontextu výuky dějin na vysoké škole se věnuje především obrazové analýze.

Obrázek 1. Simone Martini (ca. 1284–1344): Mariä Verkündigung, 1333, Eitempera auf Holz, 184 x 210 cm, Uffizien Florenz.

Obrázek 2. Giotto di Bondone (1266–1337), Der Bethlehemitische Kindermord (1305–1307), Fresko, Arenakapelle, Padua.

Obrázek 3. Peter Paul Rubens (1577–1640): Der Bethlehemitische Kindermord, dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts, Öl auf Leinwand, 199 x 302 cm, München, Alte Pinakothek.

Obrázek 4. Friedrich Overbeck (1789–1869): Der Triumph der Religion in den Künsten, 1831–1840. Öl auf Leinwand, 392 x 392 cm, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main.

BILDENDE KUNST UND SPIRITUALITÄT

Winfried Schmidt









Obrázek 5. Caspar David Friedrich (1774–1840): Tetschener Altar, 1808, 115 x 110 cm, Öl auf Leinwand, Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister

Obrázek 6. Caspar David Friedrich: Mönch am Meer, 1808/09, 110 x 171,5 cm, Öl auf Leinwand, Staatliche Museen, Schloss Charlottenburg, Berlin.

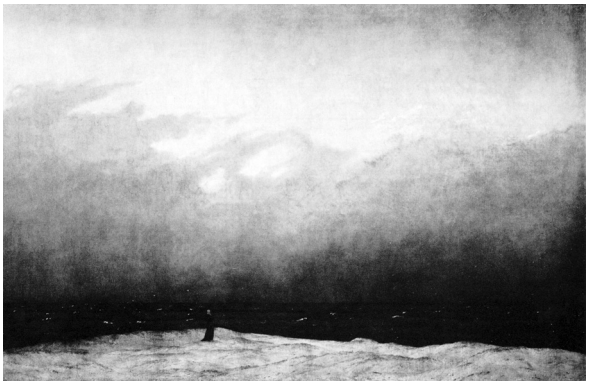
Obrázek 7. Franz Marc: Tierschicksale, 196 x 266 cm, Basel, Kunstmuseum.

Obrázek 8. Max Beckmann (1884–1950): Odysseus und Kalypso, 1943, 150 x 115 cm, Hamburger Kunsthalle.

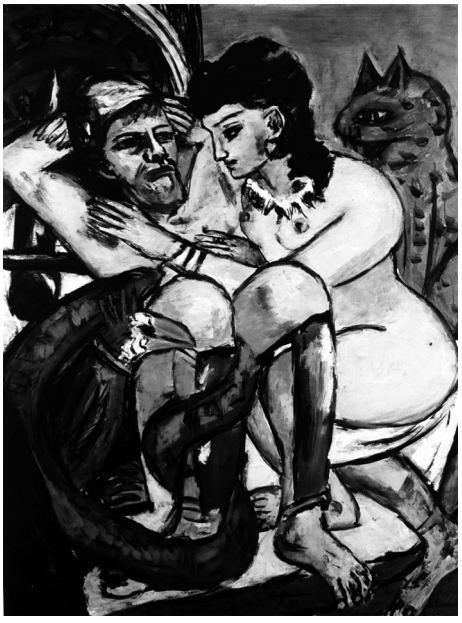
BILDENDE KUNST UND SPIRITUALITÄT

Winfried Schmidt







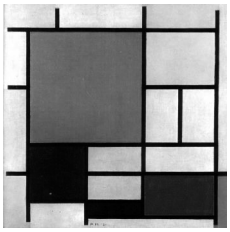


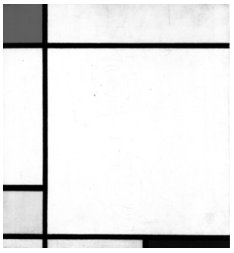
Obrázek 9. Piet Mondrian: Komposition mit Gelb, Rot, Blau und Schwarz, 60 x 60 cm, Den Haag, Gemeentemuseum.

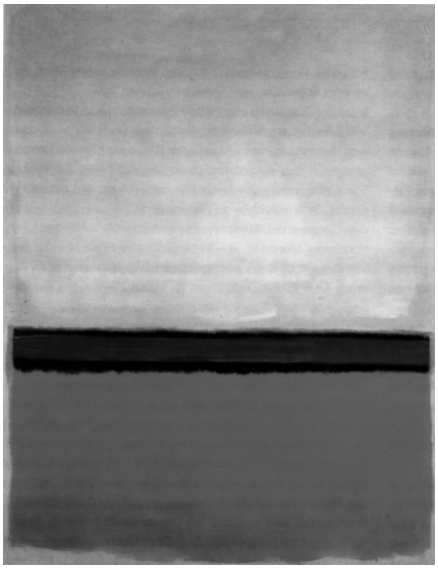
Obrázek 10. Piet Mondrian: Komposition mit Rot, Gelb und Blau, 1927, 38 x 35 cm, Courtesy Annely Juda, Fine Arts, London.

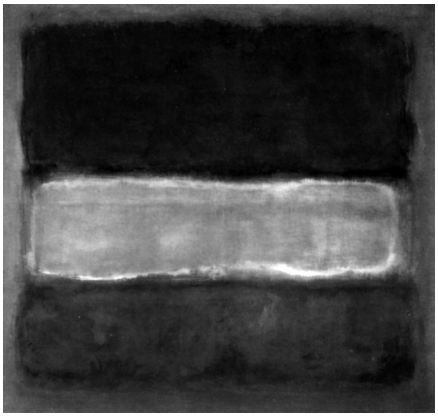
Obrázek 11. Marc Rothko (1903–1970): No. 13 (White, Red on Yellow), 1953, 242,3 x 206,7 cm, MoMA, New York.

Obrázek 12. Marc Rothko: Untitled (Purple, White and Red), 1953, 197,2 x 208,3 cm, The Art Institute of Chicago.









Obrázek 13. Mariko Mori (Jahrgang 1967): Wave UFO, 1999–2002, (Installation im Kunsthaus Bregenz, 2003).

Obrázek 14. Mariko Mori: Birth of a Star (Videostill), 1995.

BILDENDE KUNST UND SPIRITUALITÄT

Winfried Schmidt







Hana Babyrádová, fotodokumentace akce

MYSTIK UND KUNST

Harald Naß

Text je zaměřen na osudy mystického myšlení a vnímání v současné době, autor se v něm pokouší odkrývat nejrůznější aspekty spirituálního přístupu k vnímání zákonitostí světa. Zajímá ho existence mystického vhledu v umění, zamýšlí se v textu nad takovými pojmy jako duše a vnitřní skutečnost (Seele und innere Wirklichkeit, nevědomí, askeze, očišťování, půst, motlitba. Odůvodňuje význam role nevědomí vzhledem k přímé povaze lidského jednání. Cituje v textu zejména Jungovy myšlenky, a to nejen v souvislosti se spiritualitou a s mystikou, ale i v kontextu s negativními jevy civilizačních procesů (drogy a jiné závislosti). V závěru nabízí jako jedno z možných řešení negativismu současné doby právě zvnitřnění života a cestu objevování přirozených vlastností lidské duše skrze umění.

Und deines Geistes höchster Feuerflug,
hat schon am Gleichnis,
hat am Bild genug.
- Goethe

Zweihundert Jahre technischer Fortschritt haben in der Bevölkerung einen ungebrochenen Glauben an die Quelle der Erkenntnis durch Wissenschaft und Forschung hinterlassen. Als so genannte Verstandsmenschen unserer heutigen Zeit, sind wir selten bereit etwas zu akzeptieren was sich einer Beweisbarkeit nicht unmittelbar erschließt und erst recht nicht ein Gleichnis als Quelle von Erkenntnis anzuerkennen. Als logisch denkende Menschen glauben wir das, was wissenschaftlich erklärbar ist, oder auch jenes was wir dafür halten.
Der Beweisbarkeit im wissenschaftlichen Sinne hat die Physik den höchsten Stellenwert eingeräumt, erklärte sich Physik Jahrhunderte aus der Fähigkeit, Beweise zu führen. Beweisbarkeit im Bereich der Kunst und der Künste scheint absurd und ist fraglich. Hielte man eine Umfrage zur Kunst und stellte die Frage, ob Kunst ein bekannter Begriff sei, so scheint wahrscheinlich,
dass viele Menschen der Meinung wären, Kunst sei ihnen ein vertrauter Begriff. Verständlich wird dieses, da doch jeder zur Schulzeit irgendwann Kunstunterricht hatte, malte, zeichnete und sang, als Kind sogar freiwillig. Selbst kleine Erfahrungen im eigenen Umgang mit Kunst prägen insofern nachhaltig.
Der österreichische Schriftsteller Otto Mauser (1907–1973) schrieb: Kunst sei mehr als Wiedergabe, sei seherische Entdeckung innerer Wirklichkeiten, die dem Durchschnittsmenschen verborgen sind- und oft auch nach ihrer Aufspürung durch das Kunstwerk noch verborgen blieben.
Kunst sei Deutung, die ein eigenes seelisches Organ voraussetze und keineswegs seelische Kräfte. Die Forderung, dass Kunst von jedem verstanden werden müsste, sei von Grund auf albern und nichts als ein einziges sehr schädliches Missverständnis (O. Mauser).
Neben Kunst wird hier auf *Seele und innere Wirklichkeiten* Bezug genommen. Provokant darf behauptet werden, dass diese Begriffe entgegen anderer Behauptungen, in unserer gebildeten Gesellschaft kaum eine Bedeutung haben. Für das notwendige Verständnis scheint es förderlich diese Zusammenhänge etwas eingehender zu betrachten.

Ob Kunst vom Können stammt, ob Bilder, Skulpturen, Musik, Gebautes, etc., zur Kunst zählen, Tatsache ist, dass Menschen zu allen Zeiten besonderen Dingen, besondere Kräfte übertrugen.
Symbole, Statuen, Dinge, wurden zum Träger besonderer, magischer Inhalte, welche offenbar geeignet waren Vorstellungen und Eindrücke zu fördern, die der nüchternen Realität zu wider laufen.
Der amerikanische Kunstpsychologe Rudolf Arnheim, schrieb zur Kunst, Kunst sei im Überlebenskampf des Menschen ein elementares Instrument,
das ihn zwinge, durch die Beobachtung der Dinge etwas von ihrem Wesen zu verstehen und damit ihr Verhalten vorauszusagen (Arnheim, 1904).
Diese Auffassung gilt aber auch für die Physik. Die Beobachtung der Dinge, um etwas von ihrem Wesen zu verstehen und damit Verhalten vorauszusagen ist die Domäne der Physik. *Für Kunst muss demnach noch etwas anders gelten.* Kunst ist zunächst vorstellbar, vorstellbarer als Physik oder Mystik.
Kindern ist in der Entwicklungsphase in einem Alter von drei bis vier Jahren ein magisches Denken zueigen. Vorstellbarkeit wird zu einem Faktor für Fantasie.
Mystik ist im Gegensatz zur Kunst, oder Physik in der Regel kein Bestandteil eines allgemeinen Schulunterrichts. Erfahrungen können in dieser Zeit mit Mystik, inspiriert durch Schule, nicht gemacht werden. Unsere kulturell vorherrschende Erziehung zum rationalen, logischen Denken legt nahe, dass Magie oder Mystik in des Wortes Sinn, etwas Unbekanntes sind und in der Regel auch bleiben werden.
Seit *Thomas von Aquino* hat sich für das Phänomen der Mystik die Definition der *erfahrungsmäßigen Gotteskenntnis* (lat. >cognito Dei experimentalis<) durchgesetzt. Mystik bezeichnet *das Bestreben durch Abkehr von der sinnlichen wahrnehmbaren Welt und mittels meditativer Praktiken das Transzendente, Göttliche zu erfassen.* Der Eingeweihte, auch Myste genannt schaut unvermittelt die Gottheit und gelangt zu Einsichten in das Wesen der transzendenten Wirklichkeit. Literatur beschreibt Mystik (griechisch Mystikos) auch als *ein vielschichtiges, schwer fixierbares Phänomen, welches in unterschiedlicher, kultureller Ausprägung allen Religionen gemeinsam ist* (Brockhaus).
Naturvölkern, welche in der Literatur auch als sogenannte *primitive Kulturen* beschrieben sind, ist Mystik nicht nur vertrauter als den westlichen, gebildeten Zivilisationen, sondern vielfach ein Bestandteil des täglichen Lebens. Ein verbreiteter Glaube unter Naturvölkern ist beispielsweise der, dass der Mensch mindestens eine *zweite Seele*, eine sogenannte *Buschseele* habe (Jung). Wird diese zum Beispiel verkörpert als wildes Tier, möglicherweise als Krokodil, so könnte der Mensch, welcher diese zweite Natur besäße, aufgrund dieser Verwandtschaft, einen mit Krokodilen bevölkerten Fluss unbeschadet durchschwimmen. Auch die seelische Identität mit einem Baum, somit eine *Baumseele* wäre denkbar. Menschen mit einer solchen Identität, könnten eine schicksalhafte Verbindung mit dem Baum teilen. Würde nämlich der Baum beschädigt, so würde auch der Mensch Schaden nehmen. Natürlich wird auch dem Baum eine Seele zugestanden.
Derartige Vorstellungen sind uns fremd und muten abergläubisch an. Heutzutage von einer Seele zu sprechen entspricht nicht der

MYSTIK UND KUNST

Harald Naß

Vorstellung von Modernität, ist altmodisch, wenn nicht sogar weltfremd. Wir bemerken etwas seelenvolles oder seelenarmes oftmals überhaupt nicht mehr.
Ein bestimmtes Tier verbal manch einem heutigen Zeitgenossen zuzuordnen ist zwar auch bei uns gebräuchlich, dieses jedoch meist im negativen Sinne als Schimpfwort, selten als positiv hergestellter Bezug zum Tier und schon gar nicht als mystische Komponente. Die Konzentration auf Wachstum und Wirtschaft, auf das Geldverdienen, Fernsehprogramme, Computerspiele,
die Hektik des Strassen- und Autoverkehrs, *untergräbt die Wertschätzung zeitloser Realitäten, jene Teile des Selbst, die über die Grenzen des Egos hinausgehen* (T. Moore,1995).
Plato beschrieb *Seelenfähigkeit* als Voraussetzung zur Weissagung. Weissagung beinhaltete jene Mystik, welche die Vergangenheit, die Gegenwart und Zukunft als umfassende Vision des Lebens umfasst und die das gewöhnliche Bewusstsein übersteigt.
Wie die Seele, so ist auch die Bedeutung von Mystik in unserer Gesellschaft nicht wertvoll. Im Bereich des künstlerischen Schaffens scheinen derartige Begrifflichkeiten noch mit Wert einem behaftet sein zu können. Kunst kann Illusionen bewirken, da sie gefühlsmäßig verstanden wird. Für Seelenvorgänge gibt es im Gegensatz zu Nomenklaturen der Wissenschaften keine genauen Bezeichnungen. Dieses führt leicht zu der Einschätzung, es handele sich um einen flüchtigen Schein, um nichts Konkretes. Man meint, alles was nicht benannt werden kann, sei nicht real. *Das ist ein verhängnisvoller Irrtum* (P. Lauster, 1995).
Auch die Seele der Religion mit Engelhaftem und Dämonischem ist ein Teil dieses Vorstellungsvermögens. Dass sich alles Engelhafte und Dämonische mit Macht missbrauchen lässt, beweisen überlieferte mittelalterliche *mystische Experimente*. Diese religiös motivierten Versuche, so genannte *Gottesurteile* waren üblich, indem beispielsweise ein Verurteilter, welcher an Händen und Füssen gefesselt, ins Wasser geworfen wurde. Wenn dieser im Wasser unterging, war es Beweis seiner Schuld. War er unschuldig, so hatte er auf dem Wasser zu schwimmen. Abgesehen vom menschenverachtenden Zynismus, fällt hier auch die physikalische Unkenntnis auf, die mit dieser eigenwilligen Interpretation von Mystik einhergeht. Aufgrund höherer Wichte ist der Mensch, welcher zu ca. 80 Prozent aus Wasser besteht, lebend schwerer als Wasser, was die Möglichkeit des Schwimmens ohne Bewegung auf dem Wasser, natürlich sehr einschränkt. Es darf vermutet werden, dass die wenigen *Fehlurteile* durch rechtzeitiges Eingreifen korrigiert wurden. Geld und andere Zuwendungen mögen eine Rolle gespielt haben, weniger jedoch *Mystik*.
Erfahrung schöpfen wir aus eigenem Erleben und aus Wissenschaft, nach
C. G. Jung auch aus *kollektiver Erfahrung* der Vergangenheit. Kollektiv ist sehr vereinfachend die Erfahrung der gesamten Menschheit derVergangenheit und deren spezielle Überlieferung, auch im Sinne von Seele.

Kunst und Mystik lassen Verbindungen zur Seele knüpfen, was die begriffliche Klärung von *Seele* sinnvoll macht.

Thomas von Aquin unterschied die *Seele* aus der Beobachtung nach *Beseeltem und Unbeseeltem*. Beseelt nannte er demnach alles Lebende, unbeseelt die Dinge, die kein Leben haben. So betrachtet gäbe es Arten von Seele, wie es Arten von Lebendem gibt. Drei Grundsätze zur Seele beschrieb Thomas von Aquin.
Zum einen den Gedanken *dass die Seele nicht etwas Körperliches bzw. ein Körper ist, sondern der Akt, die Form eines Körpers*.
Zum zweiten, dass die Seele nur als eine Form eines Körpers bestehe und nicht als Mehrzahl, wie zum Beispiel die numerische Vielzahl aus einer vegetativen, einer intellektuellen, oder einer sensitiven Seele.
Zum dritten die Vorstellung, dass *obgleich die Seele doch Akt und Form des Leibes sei, sie dennoch etwas selbstständiges Existierendes, also Seiendes in der Kategorie der Substanz ist* (Maximilian Forschner, 2006).

Nach Carl-Gustav Jung liegen weite Bereiche der menschlichen Psyche im Dunklen, sind wissenschaftlich **nicht** definiert, oder ihre Natur nicht genauer beschrieben. Er schreibt dazu, dass *unsere Fähigkeit einen Teil unserer Aufmerksamkeit zu isolieren, gewiss wertvoll ist, da wir uns auf einen einzigen Vorgang konzentrieren können*, gleichzeitig aber alles andere ausschließen müssen. Ein gewaltiger Unterschied besteht demnach zwischen *der bewussten Entscheidung, einen Teil der Psyche zeitweise abzuspalten und zu unterdrücken, und einer Situation, in der dies spontan, ohne eigenen Willen, passiert. Das erstere ist eine Errungenschaft der Zivilisation, das letztere ein primitiver Seelenverlust, oder sogar eine Neurose* (Jung).

Mystizismus wird beschrieben als eine Einstellung, bei welcher der Geist in direkte und unmittelbare innere Kommunikation mit einem heiligen Prinzip tritt, welches den Sinnen und der Vernunft verschlossen ist. Mystisch muten indische Gurus an, oder so genannte Feuerläufer, welche nachweisbar über glühende Kohlen laufen. Zwar kommt es auch bei diesen immer wieder zu erheblichen Verbrennungen an den Füßen, bemerkenswert ist aber auch die Tatsache, dass viele auch unverletzt bleiben.
Das Praktizieren des Hinausstrebens über die engen Grenzen der profanen, sprich weltlichen, Daseinsweise, ist immer auch religiösen Gebräuchen gemein. Mittels bestimmter Verhaltensweisen und Praktiken, soll das Erreichen besonderer geistiger Zustände möglich werden. Wie allerdings diese sich bei Eintritt darstellt, bleibt im Verborgenen.

Die Ausschaltung sinnlicher Wahrnehmungen, um geheimnisvoller innerer Erleuchtung teilhaftig zu werden, ist weniger bei der Betrachtung eines Bildes von Nöten, hier benötigen wir Augen um zu sehen. Vielmehr scheint manchen Menschen das direkte Bewusstsein eher hinderlich zu sein,
um *Mediales* zu erfahren. Kunst kann medial sein, nicht die heutigen Formen moderner medialer Kunstpräsentation sind gemeint, sondern die Art der Kunst und Kunstfindung. Im größeren Zusammenhang wird von einer Spiritismuswelle auch in Deutschland im 19. Jahrhundert geschrieben. Merkmal dieser Art der Kunstentstehung ist die Hervorbringung von Kunst durch außerhalb des Bewusstseins befindliche Menschen. Der Arzt Osty unternahm in den zwanziger

MYSTIK UND KUNST

Harald Naß

Jahren des vergangenen Jahrhunderts Untersuchungen, welche Menschen beschrieben, die im Trancezustand Kunstwerke, ohne Inanspruchnahme der Sinne, schufen.
Der polnische Maler Marijan Gruzewski, soll solch ein spiritueller Künstler gewesen sein. Diesem wurde keine künstlerische Ausbildung zuteil und dennoch wies dieser verblüffende Merkmale so genannter medialer Kunst auf. In Trancezustand brachen aus ihm schlagartig künstlerische Begabungen heraus. Nach Berichten des Arztes Osty verwirklichte Gruzewski am 07. Juni 1923 *bei totaler Dunkelheit in drei Minuten ein sehr eindrucksvolles Bild*, über welches sich Kunstkenner beeindruckt äußerten (Hyperplastik, Wien, 2000).
Dass Menschen innere Zustände zur Hervorbringung besonderer Werke nutzen ist vorstellbar, im Negativen in der Medienlandschaft immer präsent. Bei diesen Menschen führen offenbar Spannungszustände aber zu einer positiven Art von Energieentladung. Sind Normalmenschen durch ein Zuviel an Spannungen gemäß medizinischer Beschreibungen eher behindert und eingeschränkt, so bewirkt das Ausagieren hier im Gegenteil etwas Positives.
Nach C. G. Jung ist die logische Analyse das Vorrecht des Bewusstseins, mit welchem wir mittels Vernunft und Wissen auswählen. Im Gegensatz hierzu steht das *Unbewusste.*
Allgemeinverständlich kann Unbewusstsein zunächst verbunden werden mit Schlaf oder vielleicht auch mit pathologischer Ohnmacht. Eine medizinisch erforderliche Narkose verbindet man ebenfalls mit Unbewusst sein. Auch im Schlafe sind wir nicht unmittelbar bewusst. Der Mensch produziert Unbewusstes auch in Form von Träumen. Im Grunde durchschaut der Mensch nichts völlig. Auch die Qualität seiner Sinne ist Voraussetzung für die Wahrnehmung.
Unbewusstsein meint Abwesenheit des Geistes, oder die *Art von Instanz*, welche unserem Denken nicht unmittelbar zugänglich ist. Man könnte sagen, dass wir nicht wissen, nicht wahrnehmen, was eigentlich Bestandteil unserer Wahrnehmung und unseres Wissen ist. Diese Aussage ist ein Paradoxon. Wahrscheinlich ergeben sich aber nicht nur für Künstler, sondern für Menschen generell Wissensimpulse aus *Unbewusstem.* Allerdings nur dann, wenn ein ehrliches Interesse besteht. Wie in der Mystik und den Geheimlehren religiöser Richtungen, welche den Menschen durch Hingabe und Versenkung zu persönlicher Vereinigung mit Gott zu bringen suchen, wird vorausgesetzt eine Art der *Askese, Läuterung, Säuberung, Fasten oder des Gebets.* Immer ist dieses jedoch erforderlich, um *diesem Etwas* habhaft zu werden, welches *einem Zuteilwerden* gleichkommt. Nirgendwo ist beschrieben, dass Erkenntnis als Folge des leichten unbeschwerten Daseins, des Schwelgens in Genüssen hervortrat.
Die Verbindung von Mystik findet man auch zum Unbewussten. Nach Jung ist dieses *kein dämonisches Ungeheuer, sondern ein moralisch, ästhetisches und intellektuell indifferentes Naturwesen, das nur dann wirklich gefährlich wird, wenn unsere bewusste Einstellung dazu hoffnungslos unrichtig ist.*
In dem Maße wie wir verdrängen, steigt die Gefährlichkeit des Unbewussten. (C. G. Jung).
Sicher ist, dass es sich bei *Unbewusstem* um Inhalte geistiger Art handelt, welche auch persönliche ureigenste Erfahrungen repräsentieren.

Nur entziehen sich diese, wie auch immer, einem gedanklichen Zugriff, sind als solche nicht willentlich reproduzier- oder erinnerbar. Das Sprichwort welches sagt Gedanken kommen und gehen, ist demnach nur eine halbe Wahrheit. Wirkungen welche von *Unbewusstem* ausgehen sind demnach von großer Wirkung in Bezug auf unser Handeln, aber eben unbemerkt. Wahrscheinlich handelt es sich um ein Korrektiv, eine persönliche, höchst individuelle Instanz, welche geneigt und imstande ist, unsere gegenwärtige Auffassung zu verändern und zu erweitern.

Individualität scheint erstrebenswert und gut, aber eher nicht in dem Sinne, wie wir glauben möchten.
Unbestreitbar sind unglaublich viele Fortschritte aus Forschung für Technik, Medizin, Biologie, Physik, etc., hervor gegangen. Menschen sind dennoch scheinbar nicht glücklicher geworden. Der Konsum von Nikotin, Alkohol, Rauschmitteln, Medikamenten, etc., spricht dagegen.

C. G. Jung schreibt *die Götter und Dämonen des heutigen Menschen haben nur neue Namen bekommen; sie sind nicht etwa verschwunden, sondern halten ihn in Atem mit Rastlosigkeit, psychischen Komplikationen, einem unstillbaren Bedürfnis nach Pillen, Alkohol, Tabak – und vor allem, einer grossen Anzahl von Neurosen*.

Goethe sagte im Faust *im Anfang war die Tat*.
Im Tun lassen sich Affekte ablösen. Kunst könnte dieses Tun sein. Mystik kann ein Mittel zur Kunst sein, kann Kunst zum Ausdruck verhelfen.

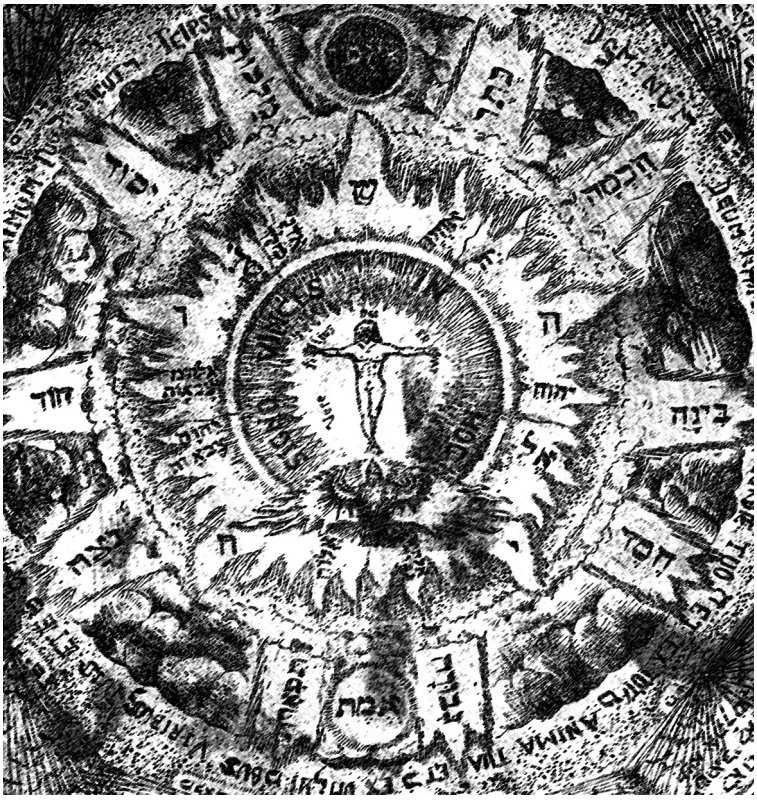
Kunst wiederum liefert Anregungen, um eine innere Mystik zum Ausdruck zu bringen.
Auch wird Kunst durch Mystik erklärbarer, wie umgekehrt Mystik durch Kunst fühlbar und erfahrbar wird.
Mystik und Kunst, beises kann Menschen zu Quelle und Ursprung zu Seele verhelfen.

Harald Naß, August 2006

MYSTIK UND KUNST

Harald Naß

Dipl. Ing. Arch. Harald Nass
narozen 25. 10. 1955, Bad Münder (Německo). Profesionálně se zabývá se interiérovou architekturou, jeho zájmy jsou rozsáhlé – věnuje se filozofii, psychologii, teorii a dějinám umění, příčným vědám a aktivně provozuje východní bojová umění. Je externistou doktorského studia na katedře výtvarné výchovy PdF Masarykovy univerzity v Brně.



Jiří Havlíček, lept

III Spiritualita očima tvůrců

DUCHOVNÍ SÍLA A MOC BAREV. SPIRITUÁLNÍ KOŘENY MODERNÍHO UMĚNÍ, MOJE PRÁCE, HUDBA A IDEÁLY

Dana Puchnarová

Programově používám takových materiálů,
které dovolují světelné prozáření díla z obou stran.
Tak vynikne nejlépe vlastní hodnota čistých barev
a působí na duši a smysly pozorovatele.

Myslím si, že umělci jsou ve zvláštním vztahu ke světu jevů. Mohou stále nově objevovat skryté krásy, rytmy, pravdy, proměňovat vědomí – a také by se dalo říci, že jako mystikové vidí jiný svět. Není to izolované vidění, ale úplný systém života,vládnoucí nad materiálními oblastmi, se všemi obtížemi, závazky a přísliby.
Při ponoření se do duchovních oblastí, kdy duše vysílá a přijímá signály ze všech stran, je umělec možná od dětství, možná od pradávna vtahován jakousi vyšší nadvědomou silou do koloběhu představ a vizí, vlastních někdy jen jeho vědomí, někdy i vědomí širšímu. Možná kosmickému, možná planetárnímu, možná národnímu – to umělec neumí definovat. A v dané chvíli to ani není třeba. Představuji si, že umělec se snaží materiálními prostředky – barvami, zvuky, slovy – vyjádřit *náznak své extáze* – neboť jak jinak nazvat ono letmé nanebevzetí vlastní duše při náhlém závanu inspirace. Zdá se, že tu jen plní svou povinnost být prostředníkem, aniž dokáže hodnotit, zda je prostředníkem dobrým či horším.
Anglická badatelka paní Evelyn Underhill říká, že *mystika ani umění nemohou existovat bez silných emocí*. Doporučuji studium jejího spisu *Mystika* (česky 2004 v Praze), který vznikl v r. 1911, a může být pro některé dnešní myslitele a umělce životně důležitý. Pozoruhodný je fakt časového souznění: v té době V. Kandinskij psal své úvahy *O duchovnosti v umění* a F. Kupka své *Tvoření v umění výtvarném*. Tedy – jak se říká – bylo to ve vzduchu…
Tehdy mladý Kubišta jezdil do Paříže a odtud si přivezl znalost jiného chápání uměleckého tvoření: naučil se, že obraz není vůbec kopií viděné reality, ale samostatná forma výrazu. Přišel na to, jak rozvrhnout obraz, jaké jsou zákony kompozice, jak rozložit prostorové objemy do plochy v kresbě a malbě. O tom se u nás za let socialismu mohlo učit i psát, ale vůbec nikde jsme se nedozvěděli, že z Paříže si Kubišta dovezl také zájem o okultní vědy, který pěstoval spolu s malířem Zrzavým, že přivezl knihy o duchovní a psychologické symbolice barev a že se rozhořel pro duchovní syntézu umění. Prohlašoval, že Praha bude v umění duchovním centrem Evropy. Doslova řekl:
Toužím a přeji si udělat něco, co bude štemplovat krok umění. Ne Paříž, ale Praha bude určovat směr…
V Evropě bylo rušno, rodily se nové myšlenky, nové objevy ve všech oborech lidské činnosti. Nová duchovní hnutí, nové filozofické směry a převratné objevy vědy a techniky vzbuzovaly zájem tvůrců a teoretici umění respektovali ideje a duchovní zaměření umělců. Koncem 19. stol. začala Evropou pronikat idea *kosmické energie*, převzatá z buddhismu, hlavně působením paní Blavatské a dalších duchovních škol…
Jestliže srovnáváme naši a západní teorii umění v letech komunistického režimu u nás, objevíme brzy velkou *černou díru*, prázdnou mezeru, trvající 40 let, která znamená obrovský objem

zakázaných informací o duchovně inspirovaných směrech v umění 19. a 20. stol. Neměli jsme u nás jako studenti ani tušení, že *okultní myšlenky měly velký vliv na rozvoj kubismu*, že v letech 1905–1910 Picasso, Braque, Brancusi, Chagall, Matisse, Mondrian, Lipchitz, Malevič, Kupka, Kandinskij, Marc, Schwitters, Arp, Huelsenbeck, Duchamp a další se obrátili *směrem k posvátnému v umění*, že studovali mystické, okultní a alchymistické spisy, že teoretické poznání doprovázely i praktické zkušenosti a cvičení. O Kupkovi je známo, že si osvojil jógová cvičení a celý život je cvičil nahý na zahradě ráno při východu slunce. Několik let žil v duchovně zaměřené komunitě, kde se tomu naučil. Mondrian cvičil meditace a jsou zachovány jeho fotografie již z roku 1909. Mnoho umělců rádo praktikovalo práci se siderickým kyvadélkem, jak říká Jacques Lipchitz v interview s H. Dorou:

Podnikali jsme praktické výzkumy v říši magie a alchymie, pěstovali jsme odhodlaně svého ducha, aby dokázal rozpoznat jejich smysl. Četli jsme a studovali Smaragdovou desku od Herma Trismegista, spisy od Eckharta, Jakuba Böhmeho, Paracelsa a jiné věci. Kubisté měli tehdy velký zájem o okultní významy obrazů, soch, symbolů a představ…

Potom Lipchitz předvedl, jak se siderickým kyvadélkem zkoumá reprodukce různých slavných obrazů a řekl: *Takto jsme trávili celé hodiny, abychom sami sobě dokázali, že ve hmotě existují nepostihnutelné vlastnosti, které přesahují fyzikální skutečnosti*.

Stovky důkazů o *ryze spirituálních kořenech moderního umění* nashromáždili teoretici umění tzv. západní strany našeho světa v době, kdy nás oddělovala železná opona od jejich kultury. Nejmarkantněji byl jejich výzkum publikován světovou přehlídkou moderního umění za posledních sto let. Nazývala se *The Spiritual in Art 1886–1986* a začínala v Los Angeles. Její obsáhlý katalog je vlastně sborníkem vědecky pojatých výzkumů o duchovních kořenech díla malířů, sochařů, grafiků, ale i fotografů a tvůrců filmů

Pozoruhodná byla i široká koncepce výstavy, kromě artefaktů obsahovala i mnoho knih z majetku umělců, které měly na okrajích stránek řadu vpisů a poznámek. Tak dokazovala jejich hluboký zájem o pochopení vzniku kosmu, o práci s vědomím a o různé duševní stavy, o cvičení těla i ducha, o symboliku, o východní nauky, o různá náboženství.

Bylo by jistě velmi užitečné tento katalog vydat u nás, neboť by pomohl pochopit zcela jiným způsobem smysl a podstatu umělecké činnosti a je stále aktuální i proto, že naše umělecká teorie a kritika se těmito oblastmi od r. 1948 nemohla zabývat.

Český milovník umění by byl potěšen, že nejvíce místa v tomto katalogu co do délky textu o jednom umělci zabírá právě náš František Kupka, zvaný *malíř-teozof*, jehož dílo na velké světové přehlídce abstraktního umění v Paříži r. 2004 bylo teoretiky jednoznačně hodnoceno jako vůbec nejvýznamnější.

Právě Františka Kupku jsem si pro sebe v duchu vybrala jako svého učitele v 60. letech v době, kdy na pražské Akademii nebylo takových učitelů. Jeho kniha *Tvoření v umění výtvarném*, vydaná péčí SVU Mánes v r. 1923, kterou jsem objevila při mých četných návštěvách pražských antikvariátů, se stala v letech šedesátých pro mne doslova biblí. Jeho pojetí barvy v letech 1911–1914 bylo pro mne pramenem inspirace a hnacím motorem v letech tehdejšího duchovního *temna*.

DUCHOVNÍ SÍLA A MOC BAREV. SPIRITUÁLNÍ KOŘENY MODERNÍHO UMĚNÍ, MOJE PRÁCE, HUDBA A IDEÁLY

Dana Puchnarová

Neobyčejně na mne zapůsobila i jasnozřivost, s jakou se pustil jako první do psychologie a sociologie umění, jeho důsledné studium a praxe duchovní cesty, která určovala i jeho stálou péči o svůj psychický i fyzický stav.
Dostala jsem se k duchovnímu chápání barev po ohromném vnitřním převratu někdy z jara roku 1964, když po tísnivém a úzkostném cyklu k Halasovým katastrofickým básním *Potopa – Hlad* se má duše a celé mé vědomí náhle v noci vzbouřilo a prostě mi zakázalo pokračovat v temných a drsných strukturálních vizích. Dokončovala jsem tehdy cyklus obrazů, grafik a kreseb *Geometria Spiritualis*, když přes noc, onu divokou a bouřlivou noc v samotě sklepního atelieru na pražské Kampě, se celé mé cítění a prožívání proměnilo a bylo *přitahováno k čisté linii a k čisté barvě*, malba se postupně stala čistou a hladkou, s použitím lazurní techniky starých mistrů, ztratila plasticky výrazné zpracování mnoha technikami a materiály, přestala být asambláží, a začala být jen malbou
Postupně jsem procházela různými fázemi cítění života, a tak vznikaly různé cykly obrazů, kreseb, grafiky i soch…
Dnes po letech se k tomu vnitřnímu převratu přiznávám jako k životní nutnosti. Pomohl mi prožít a mnohá léta zakoušet až dodnes, že výtvarná činnost po mnohaleté přípravě a nejistotách může pomoci našim duším. Těžko se to vyjadřuje slovy, ale když teď je u nás tolik moudrých filozofických a duchovních knih a také nadaných bytostí, troufám si říci, že *v určitých případech je umění mystickou cestou*… A tak jsem celá léta přitahována *vlivem barev na duši*, jejich psychickým působením na diváka i na tvůrce, také jejich *symbolikou*, tak proměnlivou.
Po mnoha letech hledání se mi podařilo vytvořit systém, který slučuje psychické působení barev s fyzikálními účinky světla.
Pracovala jsem s jednoduchými tvary a křivkami, které se staly nosiči základních čistých barevných tónů. Kromě velkých ploch plátna v malovaných obrazech jsem začala po r. 1990 užívat různých průsvitných a průhledných materiálů ke tvorbě vícevrstvých barevných kreseb, kdy každá vrstva představovala jednu výtvarně zpracovanou událost. Tato průsvitná díla velkých formátů zavěšuji do prostoru tak, aby si pozorovatel mohl jednotlivé velké plochy odkrývat a listovat kresbou, poznávat tvary a nechávat se prostoupit účinkem jednotlivých barev. Tak vznikl cyklus *Zahalené kresby*. Křivky se staly samostatnými nositeli výrazu, symboly různých psychických stavů.
Po roce 1996 (moje cesta do ašramu Satja Sai Baby v Indii) se mé křivky svými konci spojily do jednoduchých geometrických tvarů se zaoblenými hranami. Nejprve to byly trojúhelníkové formy, později šestiúhelníkové, z nich se začaly vytvářet sítě jako symboly spojení lidských jedinců do velkého celku.
Domnívám se, že *Sítě* jsou manifestací současného společného vědomí lidstva, jeho spolupráce v *Networku*, symbolem duchovní jednoty a společné cesty k míru a harmonii. Každá jednotlivá forma tu představuje jednoho člověka, jedno jedinečné vědomí. Formy v síti jsou pro mne nosiči záření čistých barevných pigmentů, které bylo umocněno a zdůrazněno instalací mých barevných tisků (litografií) na průsvitný materiál v plexisklech. Použití plexiskla umožňuje zkomponovat mnoho vrstev tisků tak, aby divák mohl zažít zkušenost

prozáření a pronikání jednotlivých barev i v prostorové instalaci. Zásadním fenoménem pro moje velké kresby a průsvitné grafiky v plexisklech je Světlo. Programově používám takových materiálů, které dovolují světelné prozáření díla z obou stran. Tak vynikne nejlépe vlastní hodnota čistých barev a působí na duši a smysly pozorovatele.
Na těchto principech byly založeny moje práce – kresby, obrazy, litografie, prostorové formy v devadesátých letech. Instalace s názvy *Jistoty*, *Jemný styl* nebo *Sítě* zdůrazňují působení čistých barev a prosvícení děl přirozeným nebo umělým světlem. Pracuji jak s barevnou symbolikou, tak s moderní psychologií barev, zabývám se teoriemi současné fyziky a prací s vědomím člověka. Studuji teorie barev a v poslední době i léčivé účinky různých barevných odstínů. Od 70. let často používám silně kontrastní barvy například v tématech *Protivníci* nebo *Boje protikladů*, kdy ostrost a sytost barev symbolizuje ostrost kontrastů jak v psychice jedince, tak i mezi lidmi či skupinami a národy. Konflikt emocí a myšlenek v nitru člověka se zmnožuje a působí válečné psychózy s krutými následky. Podle psychologů jsou protiklady a kontrasty nerozlučnou součástí lidského života a je jen na nás, jak se s nimi vyrovnáme.
Mým ideálem v umělecké činnosti je kompenzovat dnešní stresové stavy ve vědomí a cítění současných lidí působením čistých barev a tvarů ve světle. Vytvoření atmosféry míru a klidu, radosti a možná i štěstí je mým cílem jak v oblasti výtvarného umění, tak i v oblasti umění života.
Cituji z knihy *Tao fyziky* od Fritjofa Capry:
Buddha přirovnával vesmír k obrovské síti, upletené z nekonečného počtu drahokamů. Každý drahokam je vybroušen do bezpočtu plošek, v nichž se odrážejí všechny ostatní drahokamy v síti jako v zrcadle a jsou tak navzájem spojeny v jednotu. Takto nezvykle básnicky je formulována moderní teorie hmoty v současné fyzice, která je také velkou inspirací pro mou práci.

Síla barev je jako síla víry – *obojí podporuje naši duši ve snahách o dobro. – Jak jsou ty barvy čisté! Dotýkám se jich prsty i dlaní a roztírám je opatrně na bělostný povrch plátna. Malba je tím prosvětlena: nanáším barvu tak jemně, aby bílý podklad zespodu prozařoval. To je v souladu s výzkumy optiky, ale zároveň i se zákonem* vnitřní nutnosti, *který pro umělce postuloval Vasilij Kandinskij v knize O duchovním v umění. Čisté barvy tak získávají svou vlastní vnitřní záři, jsem k tomu vedena vnitřní nutností díla samotného… Nakonec stříkací pistolí rozprašuji přes obraz průsvitný závoj bílé barvy, která opalizuje místy světleji, tím obrazy ponořuji do nám společné oblasti nekonečného vědomí. Je to pokus* polapit nekonečno do sítí, *podobný tomu, jak vnímají někteří současní fyzikové duchovní strukturu hmoty – v podobě Buddhovy sítě…*
(z mého zápisníku 1994)

Moje dřívější práce s materiálovými strukturami a barvami v letech šedesátých 20. stol. mne zcela absorbovala a pomohla mi rozvíjet abstraktní myšlení.To mne *učilo žít v obrazu*, ale také určitému životnímu stylu, disciplině až asketické. Bez studia filozofie jsem si to neuměla představit. Četla jsem Plotina, Platona, Aristotela, Tomáše Akvinského, Blaise Pascala, Hegela, Kanta, Maritaina, Chardina, Bergsona, Herdera. Potom mne zaujala východní filozofie, zejména

DUCHOVNÍ SÍLA A MOC BAREV. SPIRITUÁLNÍ KOŘENY MODERNÍHO UMĚNÍ, MOJE PRÁCE, HUDBA A IDEÁLY

Dana Puchnarová

praxe hatha-jógy a dalších jógových cest, buddhismus a New Age, dnes práce s energiemi, léčitelství a channeling aj.
Kandinského myšlenka *vnitřní nutnosti* v malbě mne inspirovala k používání primární síly čistých barev, která vyzařuje prostřednictvím konkrétních symbolických forem. Moje metoda se vyvinula jako rytmický systém forem v postupné škále barev, které se ztmavují nebo naopak zesvětlují. Kromě toho používám v kompozicích protikladných kontrastů, někdy silných a mocných, někdy měkkých a jemných, takže se zdá, jakoby barvy a tvary mizely v prostoru. Velmi důležitý v mé práci je princip hry.
Od r. 1972 jsem začala občas spolupracovat s psychology na jejich workshopech experimentální arteterapie, kde jsem demonstrovala mé specifické metody hry s barvami, které vyvolávají kreativitu u každého člověka, probouzejí vnitřní tvořivou sílu a energii. *Kreativní techniky her s barvami* pomáhají vstoupit do světa barevných tónů, zakusit jejich rozličné působení na duševní stav člověka a využít je k vyjádření vlastních pocitů a vizí čistě duchovní cestou.
V mé výtvarné práci a v mém životě má nezastupitelné místo i *hudba*. Od dětství jsem ji slyšela doma – zpívalo se u klavíru i bez něj, učila jsem se hrát na klavír, studovala jsem harmonii, akordy, stupnice, později jsem hrávala některé Bachovy fugy na varhany a ráda si improvizuji. To vše, jak dnes vidím s časovým odstupem, mne jistě velmi ovlivnilo v samých základech při vytváření barevných kompozic obrazů, kreseb a grafik…
Můj velký obraz *Fuga J. S. Bacha* (1972) byl zakoupen do sbírek Alšovy jihočeské galerie, kde byl dlouhodobě vystaven na přehlídce české malby 20. stol. Hudební inspiraci dosvědčují názvy mých cyklů jako například *Hry, Variace, Harmonie, Stupnice naděje, Škály barev, Postupy rytmu, Tóny, Akordy*… Při mé práci jsem si už za dob studií navykla celé týdny poslouchat hudbu a učit se, jaký má vliv na duši.
Duchovní inspiraci cítím v dílech starých civilizací i v kulturách přírodních národů. Od dětství mne silně přitahoval starý Egypt, kultury Mayů a Aztéků, lidové umění amerických Indiánů, staré Číny, Japonska, Indie, umění Islámu, Afriky, starověkého Řecka, Sumerů, Kréty, keltská kultura. Je tu pro mne mnoho nerozluštěných tajemství, stovky skrytých významů v symbolice pradávných geometrických forem i v symbolice barev.
Od 70. let paralelně s poznáváním starých kultur a civilizací vzrůstal můj zájem *o ornamentiku*, v níž cítím něco jako mezinárodní veřejný kód (nikoliv tajný) pro vzájemné porozumění na úrovni velkého společného hlubinného podvědomí lidstva.

Abstraktní formy výrazu myšlenek, pocitů, vizí, jsou přirozeným výtvarným jazykem člověka od pravěku lidstva. Naučila jsem se jim rozumět po té, kdy jsem byla nucena projít formami realistického vyjadřování viděné skutečnosti, kdy jsem prožila výchovné násilí na školách v oněch předmětech (praxe umělecké výchovy), které jsou samy svou podstatou založeny na svobodném růstu cítění, vnímání, tedy i tvoření.
O tom píše již před sto lety W. Worringer v knize *Abstrakce a vcítění*: *Původní umělecký impuls nemá nic společného s reprodukováním přírody. Spočívá v čisté abstrakci.*

Jsem přesvědčena a vyzkoušela jsem ve vlastní práci i v kontaktu se studenty při výuce, že ve výtvarném umění vnější formy představují zastávku či stupeň na cestě vývoje lidského ducha. Od počátku vlastní výtvarné práce jsem eliminovala některé základní formy a barvy, jiné jsem zjednodušila do znaků, abych pomohla duchu a duši vnímajících dosáhnout úplné svobody. Mým přáním je *živit imaginaci a vědomí i podvědomí pouze barvami*, tím plně evokovat emoce a pocity a konečně je materializovat jako díla. – Tak se snažím navést i studenty.
Myslím, že to je dosti potřebná kompenzace všech úzkostí, obav, strachů a stresujících situací, do nichž se může každý dostat i vícekrát denně v naší neklidné době. Jestliže můžeme pociťovat velkou radost a přímo útěchu při pohledu na jasné, zářivé a čisté barvy jednoduchých forem, pak současně dostáváme energetický impuls, který pomáhá našemu vědomí, duši i citům nalézt novou rovnováhu, optimismus a harmonii. Podle světového průzkumu *působí na naši psychiku nejvíce vizuální vjemy* – tedy to, co vidíme očima. Psychologie učí, že to je přes 90 % z našeho smyslového vnímání.
Nikdo si však nedal práci, aby promyslel *program ochrany našeho visuálního pole vnímání.* Takový program, který by byl samozřejmostí v rodinách a byl nedílnou součástí základního vzdělání, neboť vizuálně je bytost člověka zcela bezbranně ovlivnitelná. Měli bychom všichni zcela samozřejmě vědět, na co se máme dívat a na co nikoliv již od kojeneckého věku. Měli bychom se naučit prožívat to, co jako lidská bytost jsme kdysi samozřejmě znali bez učení: co je naší celé bytosti příjemné a pomocné, proč reaguje naše psychika na určité zrakové vjemy určitým způsobem, jak si zařídit svůj byt a své pracoviště, jak se obrnit proti nepříjemným, hrozným až děsivým vizuálním jevům, jak v tom pomoci svým dětem, jejich a svým přátelům.
Kromě barev naší dobré duševní kondici výrazně pomáhá hudba. Zdá se mi, že moje kresby, obrazy i grafiky znějí analogicky s hudbou, vibrují v rytmech barvami a formami.
Myslím, že barvy takto mohou působit na duši člověka jemně a zároveň silně. Mohou ovlivnit celé vnímání – racionální i iracionální, vědomé i podvědomé, dokonce mohou způsobit transfer našeho vědomí do morfického pole kosmického vědomí.
Vibrační pole barev je tvořeno kontrasty mezi teplými a studenými nebo mezi světlými a tmavými barvami. Cítím vztah mezi škálami barev a jejich psychospirituálním účinkem na diváka. Instaluji proti divákovi co největší obrazy a kresby, výšky člověka nebo větší, neboť psychologie prověřila jejich podvědomý účinek na celé tělo. (Čím větší je plocha díla, tím je větší psychosomatický účinek.)
Protože nevolím žádná složitá témata, odpadá zde duševní námaha diváka a zapojení intelektu či racia k rozpoznávání obsahu děl. *Zdá se mi, že v tomto systému si hrají samy barvy a formy ve svobodné a volné skladbě elementů, zvou k ponoru do záře barev, kdy vnímáte jen pocity. Cyklus Sítě / Networks je možné chápat jako hudební improvizace a variace tvarů a barev, snad i jako tvarové zářiče.*
Dokonce na mé výstavě v pražské Galerii U prstenu v r. 2004 byla měřena energie mých obrazů, které docela spontánně posloužily návštěvníkům k meditaci nebo k energetickému dobíjení. Naměřená energie byla poměrně hodně vysoká. To je pro mne nezvratným důkazem duchovní moci a síly barev, jejichž jsem transmitérem, pouhým prostředníkem a služebníkem.

DUCHOVNÍ SÍLA A MOC BAREV. SPIRITUÁLNÍ KOŘENY MODERNÍHO UMĚNÍ, MOJE PRÁCE, HUDBA A IDEÁLY

Dana Puchnarová

Dana Puchnarová, ak. mal., doc.
narozena 22. 1. 1938, Praha.
Výtvarnice, malířka, grafička, ilustrátorka, autorka 20 realizací v architektuře, přes 30 autorských výstav a účast na více než 120 skupinových výstavách u nás i v zahraničí.
Umění je práce s čistým vědomím člověka. Pro mne od prehistorie mělo význam jako výraz duševních sil a pomocník při kontaktech s nejvyššími energiemi, nazývanými v průběhu dějin bůh, božství, světový Duch, univerzální síla, kosmické vědomí a j. Čisté tvary a čisté barvy mohou být nositeli energetických vibrací a předávat je divákovi. Chápu to jako důležité aktivity pro zlepšení psychické situace lidí.
puchnar@centrum.cz



Jiří Nečas, tiskařská barva na plátně

SPIRITUÁLNÍ POVAHA MEZIJAZYKOVÝCH KRESEB

Jiří Nečas

Střed představuje ideální bod tím,
že náleží ne k profánnímu, geometrickému prostoru,
ale k prostoru posvátnému,
v němž se může uskutečnit spojení s nebem nebo peklem;
jinými slovy je střed paradoxní místo zlomu úrovní,
bod, kde může být transcendován svět.

V této práci se pokusím položit několik otázek, které mne provázejí již delší dobu, a nastíním několik odpovědí na příkladech mých vlastních prací. Popíši tedy pracovní postupy několika cyklů kreseb, leporel a autorských knih. Tou základní otázkou, kterou je zde spiritualita, se budu samozřejmě zabývat také, avšak neslibuji, že otázka spirituality bude mnou jednoznačně zodpovězena.
Od té doby, co Nietzsche prohlásil, že Bůh je mrtev, se nacházíme v *zajímavé* době, ve které lidé nevěří již ničemu a proto věří skoro všemu. Reakce na ztrátu nejvyšších hodnot (a jejich pojmovosti) je mimo jiné i apologie nihilismu a útěk před otázkami, týkajících se věcí posledních. V této době se již skoro nepoužívají výrazy *duchovno* a *spiritualita* v kontextech současného umění. Může to být však také dáno stejnou situací s jakou se setkáváme u mýtu, kdy již v podstatě sami nevíme oč tam šlo.
Chápeme-li spiritualitu a duchovno jako protipól k materii, k hmotě, tedy jako něco nehmotného a bez těla (a látkovosti), můžeme navázat na myšlenku Leonarda da Vinci, kterou zaznamenal v Codexu Atlanticus: *Duchovní říkám, protože v ní je neviditelný, bezhmotný a nehmatatelný život, protože kde on vznikne, tam se nezvětší ani tvar těla, ani nepřibude na váze.*[1]
Pro mne osobně a pro moji výtvarnou práci bych to chtěl o něco doplnit. To NĚCO je to, co nelze vyslovit. Zde narážíme hned na základní problém. Jak popsat slovy to, co nelze vyslovit.
A protože to mne zajímá v podstatě nejvíce, pokusím se najít přinejmenším náznak řešení. Známá Wittgensteinova věta: *O čem nelze mluvit, o tom se má mlčet*[2] je mi výstrahou, ale již on sám říká, že *pokud se nějaká otázka vůbec dá klást, může být i zodpovězena*[3]. Tou první otázkou, ze které budu vycházet, je jazyk a jeho hranice. Wittgenstein tvrdí, že: *Hranice mého jazyka znamenají hranice mého světa.*[4]
Náš svět se nám může rozpadnout, pokud nejsme s to něco pojmenovat, vyjádřit jazykem. Nelze tvrdit, že by to byla chyba jazyka. Každý se může dostat do situace, kdy jeho *vlastní* jazyk, tedy jeho mateřský jazyk i jazyky, které navíc ovládá, mu v zcela nové jazykové situaci nic nepomůžou. Tehdy nastane situace nemožnosti sdělení a to v obou směrech. Najednou se nacházíme ve stejné situaci, v jaké naši praslovanští předci při setkání s germánskými kmeny s údivem tvrdili, že *oni* jsou němí, i když i *oni* používali svého jazyka, ale naši předci jim nemohli rozumět. Tuto *němost* znaly i jiné kmeny a národy a skoro vždy to bylo doprovázeno strachem. To, co neznáme a je nám cizí, to v nás vyvolává strach. I Římané prožívali tento strach před těmi, kteří se nacházeli mimo limes a tedy mimo hranice říše. Tento iracionální strach před těmi zlými, barbary, jsoucími mimo naše hranice,

Zde popsané práce byly ve většině vystaveny v dubnu–červnu 2006 v Galerii Brno. Katalog s texty a fotodokumentací je možné získat v pdf formátě na www.galeriebrno.cz a mnohé z prací lze vidět také na www.jiri-necas.de
Citace z německy podaných pramenů jsou volné překlady autora příspěvku.

1/ da Vinci, L.: Die Aphorismen. Schirmer/ Mosel, München 2003, s. 43.

2/ Wittgenstein, L.: Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung. Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 1960, s. 115.

3/ ibid. s. 114.

4/ ibid. s. 89.

přetrvává do našich časů. Ta *němost* a neznámost se v podstatě opírá o nemožnost jazykových sdělení a označování těch druhých jako barbarů spočívá nejčastěji v pýše a aroganci.
Problém hranice a přesahu myšlení o této hranici jako dělítka mezi dobrým a zlým mne dlouho provázel a to zajisté i z toho důvodu, že se již 25 let nacházím mimo hranice vlasti. V jistém smyslu je hranice i linie. Vyšel jsem ze známého citátu: *alea iacta est* vyřčeného Cesarem po překročení hraniční říčky Rubiconu a nazval cyklus deseti kreseb *Linea iacta est* (2003/04, tuš perem a štětcem, tužka na kartonu 70 x 50 cm). Na *jakoby kartografických liniích* prostoru se nacházejí šrafury tužkou, které mohou představovat části zborcených sídel a pozůstatků ulic a domů. Syté černé tahy štětce simulují řečiště, tedy *sulcus,* jak to Římané nazývali vodní hranice měst. Pohled na toto, jakoby archeologické pole, je pohledem z ptačí perspektivy. Tento odstup jsem považoval za nutný, stejně i nepopisnost jednotlivých pasáží, aby bylo možno snadněji se při pohledu na kresby ptát, co pozůstalo z těchto měst a z jejich obyvatel pro nás a v nás dnes zachováno. Kde jsou jejich kulturní statky, jejich duchovní výdobytky, knihy a jejich jazyk? Ptám-li se po minulém, zhodnocuji stejně tak i současné. To hmotné bylo zničeno a nelze to již vrátit do původního stavu, ale co se stalo s tím, co nazýváme spirituálními, duchovními hodnotami? Ty nemohly zaniknout, zůstaly v čase a prostoru, pouze je nutné je najít, nebo na ně prostě navázat. *Což bylo, jest to, což býti má; a což se nyní děje, jest to, což se díti bude; aniž jest co nového pod sluncem.*[5]
Další práce, které se zabývají hranicí vyslovitelnosti a tedy i jazykem v širším slova smyslu jsou *Kniha prostoru* a *Kniha axis mundi*.
Mluvím-li zde o jazyku, mám na mysli i toto vysvětlení: *Ten, kdo hovoří obrazy, mluví jako tisíci jazyky, uchvacuje a přemáhá; zároveň pozvedá to, co označuje, z oblasti jednorázového a pomíjivého do sféry věčného bytí…*[6] *Kniha prostoru* (2005, tuš na ručním papíře, 29,5 x 20,5 cm) má na každé straně knihy, nebo nahoře strany, nebo dole na straně sytou stopu černou tuší a štětcem jako ohraničení a v prostoru zbývajícího bílého papíru jistý počet velice jemných krátkých čar tuší a perem. Takto vzniká pocit dalekého kosmického prostoru, který by se dal vyjádřit tímto fragmentem verše: *Táže se totiž rozum, když za tímto světem, za jeho hradbou se rozkládá bez konce prostor, co dále, co tam, kam ráda by dohlédla mysl a kam jen volnému duchu je doletět dáno.*[7] Kniha má 80 stran, takže při listování se před námi odvíjí celá řada prostorů, které se na sebe vrství a odvíjí se v přemnohých zorných úhlech.
Studiem prací interpreta náboženských tradic a praktik Mircea Eliade jsem došel ke zpracování knihy, kterou jsem nazval *Kniha axis mundi* (2005, tuš na ručním papíře, 29,5 x 20, 5cm). *Zastavme se na okamžik u tohoto mytického obrazu – zenitu, který je současně vrcholem světa i* středem *par excellence, nepatrným bodem, jenž prochází kosmickou osou (axis mundi)…* Střed *představuje ideální bod tím, že náleží ne k profánnímu, geometrickému prostoru, ale k prostoru posvátnému, v němž se může uskutečnit spojení s nebem nebo peklem; jinými slovy je* střed *paradoxní místo zlomu úrovní, bod, kde může být transcendován svět.*[8] Tuto kosmickou osu jsem na stranách knihy zaznačil tahem štětce a tuše střídavě ve všech světových směrech a v její blízkosti jsou opět jemné, krátké tušové linie perem. I tu dochází k pocitu prostoru nebo i jakoby magnetických polí kolem osy. Listováním v knize dostáváme opět pohled pohybu os v kruhovém prostoru zeměkoule, protože tuto

5/ Kazatel 1., 9. Bible podle posledního vydání kralického z roku 1613.

6/ Jung, C. G.: Člověk a duše. Academia, Praha 1995, s. 153.

7/ Lucretius, T. C.: O přírodě. Svoboda, Praha 1971, s. 81.

8/ Eliade, M.: Obrazy a symboly. Computer Press, Brno 2004, s. 76–77.

kosmickou osu lze vztyčit v kterémkoliv místě světa. Zda k nám během listování knihou promlouvají mýty, nebo to nevyslovitelné, nechávám otevřeno.
Druhou část mých úvah bych mohl začít větou: *Nevyslovitelné sice existuje a manifestuje se jako mystické.*[9] Chtěl bych zde totiž popsat jeden cyklus, který sice není ještě uzavřen, ale již se blíží k celku. Jedná se o cyklus *Lo-Shu*. Vyšel jsem ze starého čínského kosmologického principu, který spadá do třetího tisíciletí před naší érou. Přivedla mne k tomu ne četba čínské a japonské literatury, kterou samozřejmě rád a intenzívně studuji, ale i náhoda. Našel jsem tento princip u německého skladatele Hanse Zendera a protože mne hudba a její kompoziční způsoby vždy zajímaly, rozhodl jsem se v roce 2002 to vyzkoušet v devíti kresbách tiskařskou černí na plátnech (*Lo-Shu I*), v devíti knihách (*Lo-Shu II*), v devíti katalozích, které podle metoby byly provrtány, svázaných provázky a jejichž povrch byl navíc zpracován voskem a tiskařskou černí (*Lo-Shu III*), devíti leporely (*Lo-Shu IV*) a devíti kresbami na papíře (*Lo-Shu V*). Celý cyklus není ještě hotový, protože celek má být zakončen samozřejmě číslem IX.
Lo-Shu znamená magický čtverec. Ten má v sobě vepsány tři řady vždy po třech číslech. Kosmologické významy jednotlivých čísel ale i celku jsem nechal zcela stranou a převedl čísla ze čtverce do lineární řady: 4-9-2-3-5-7-8-1-6. Tak jako hudebník hraje noty, tak já realizuji dané číslo. Jako příklad práce s touto metodou uvádím *Lo-Shu II*. *4* znamená na levé straně knihy čtyři tahy štětcem a tuší a na protilehlé straně je perem a tuší vepsána celá řada malých čtyřek tvořících tvar korespondující s formou vzniklou tahy štětce. Po každé takto zrealizované číslici na dvoustraně je dvoustrana zaznamenávající použité číslo. Každá kniha má celkem dvakrát zrealizovanou celou řadu. Všech devět knih otevřených na patřičné straně odpovídají řadě devíti čísel sestavených dle principu 3 x 3 nad sebou dávají formu odpovídající magickému čtverci. Jako celek představují makrosmos a každá jednotlivá kniha mikrosmos. Popisuji tuto soustavu knih zevrubněji, protože při první prezentaci celku jsem si všiml jistých proměn. Tím, že jsem kreslil štětcem svislé nebo vodorovné tahy, vznikly při rozložení knih různé formy vyplývající ze sousedství vždy třech knih. Tyto ve stejném směru nanášené tahy nebo naopak přerušené jiným směrem tahů tvoří, nebo mohou tvořit, trigramy, které známe z *Knihy proměn* (I-ťing). Aniž bych chtěl být označen za esoterika, uvádím zde tuto tezi. Při listování všemi devíti knihami a vždy novém seřazení otevřených knih vzniknou nové a nové trigramy, které, pokud chceme, můžeme konzultovat s *Knihou proměn*. To, že jsem se začal zabývat intenzívněji touto metodou, která spadá do mytologie a mystiky, má zajisté své kořeny v mém hledání otázek a odpovědí v dávných časech a v jisté skepsi vůči současnému světu. Lze říci, že jsem poučen Hansem Blumenbergenem, který o práci na mýtu říká: *Přenosy musí být učiněny, ale nemají být brány doslovně.*[10] Přesto však mne toto zjištění dosti udivilo, protože pokud si člověk myslí, že takové mytologismy si lze zdomestikovat, zjistíme brzy, že ony se k nám vracejí různými cestami, které již nemůžeme ovlivnit. Důležitější však pro mne je to, že tyto knihy, i když nemají písmena ale pouze čísla, je možné

9/ Wittgenstein, L.: Tractatus logico--philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung. Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1960, s. 115.

10/ Blumenberg, H.: Arbeit am Mythos. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1979, s. 13.

číst a to ve všech jazycích, které používají arabské číslice. Zde je nutná i poznámka, že předpokládám tiché čtení a ne hlasité. Vysvětlím to později.
Přelomem v mé výtvarné tvorbě s texty byl cyklus několika desítek kreseb na jedné straně podélného papíru a druhá půlka papíru zůstala čistá pro případné vepsání textu. Kresby nebyly ještě tak redukované jako nyní, byly přece ilustrací mnou vysněných, ale nenapsaných textů a proto byla možná spousta asociací. Cyklus jsem nazval Kuyama monogatari, což znamená v japonštině Nečasovy povídky. Byl to první pokus odejít od konkrétního textu v jakémkoliv jazyku a dát divákům možnost se nechat inspirovat kresbou – ilustrací a vytvořit si text. Text existoval v mé imaginaci a předpokládal jsem, že jej lze z kreseb vyčíst. Potom následovala leporela, kde jsem na levou stranu vepsal fragment básně v originálu a na pravou překlad v němčině, tedy v jazyku země, ve které nyní žiji. Mezi těmito dvěma texty, tedy dvěma jazyky, se rozprostírá můj výtvarný komentář. Inspirován slovem nechávám před sebou proběhnout celou synonymní řadu obrazů z níž pak vyberu ty, pro mne k textu nejlépe se hodící. Použil jsem takto obrazy vzniklé ze slov za slovem.
Tato konfrontace dvou jazyků mne přivedla k dalšímu řešení. Tím bylo roztříštění syntaxe daného textu, kterým jsem se právě zabýval. Tak vzniklo několik knih a leporel s texty Roberta Musila, Seneky, Thomase Manna nebo Nostradama. Vysvětlím můj postup na dvou příkladech. Prvním je *Kniha Seneca–Feldman* (2005, tuše na ručním papíře, 29,5 x 20,5 cm). Senekův text v latině z knihy *De brevitate vitae: Vivere tota vita discendum est, tota vita discendum est mori* jsem na základě údajů o taktech použitých v druhém smyčcovém kvartetu Mortona Feldmana rozčlenil tak, že vždy na levé straně byl jistý počet písmen z textu a na protější straně jistý počet jemných čar ve formě šrafury. Byl-li takt 4/16 pak bylo 16 písmen a 4 šrafury. Takto roztříštěnou větu jsem vepsal do knihy celkem 7x. Možnost četby jednotlivých písmen a znovu jejich poskládání do slova bylo sice možné ale ne jednoduché. I zde předpokládám tiché čtení textu nebo jeho střepů. Vyšel jsem z textu, který říká, že celý život se učíme žít a celý život se učíme umírat, a z taktů skladatele zabývajícího se také posledními věcmi. Proto jsem považoval za správné dojít k jisté formě mlčení. Výtvarné prostředky jakými je samo jednoduché písmeno samo o sobě a jedna krátká linie vedle druhé a třetí atd. netrpí nabubřelostí a mnohomluvností se kterou se většinou snažíme vyrovnat s takovým tématem věcí posledních a navozují spíše tiché zamyšlení. Nostradamův text popisující útěk krále Ludvíka XVI. z Paříže, jeho bloudění krajinou Champagne, zatčení a dopravení zpět do Paříže, kde byl později popraven, jsem také *rozkrájel* do 13 kreseb tuší a perem, které mají něco z topografie cest a křižovatek. Následuje strana po straně s fragmenty textu v jednotlivých písmenech až se celý text odehraje na prostoru všech třinácti kreseb. I zde jde o delší časový úsek a také o život a smrt. Tato práce je jmenuje *Nostradamus rozkrájen, 2005, tuše na papíře, 21 x 29,7 cm.*
Smrtelnost ukazující témata se snažím zpracovat bez použití tautologie, spíše jako něco křehkého, k čemu se musíme jen opatrně přibližovat, ale přibližovat se musíme.
Již samo roztříštění syntaxe textu a postupné vepsání jednotlivých písmen na strany knihy dává čtenářovi, divákovi, možnost reflexe

jednotlivých písmen, které se mohou asociativně nově seskupovat do jiných slov. Tato forma tichého čtení, hlasité by se podobalo koktání, dává zcela nové možnosti zamýšlení se nad tematem a odvíjí se v metafyzickém prostoru, tedy v tom prostoru, který můžeme nazvat také spirituální nebo duchovní.
Zde docházíme k další skupině mých prací zabývajících se jazykem. Vlastní vícejazyčnost a snaha nepreferovat jeden používaný jazyk vůči jinému byla na začátku těchto úvah. Vzhledem k omezenosti abecedy a z ní vycházející kombinatoriky tvořící slova jsem si uvědomil, že určitý počet latinských písmen jistě dá možnost z nich poskládat několik slov a to hned v několika jazycích, které tato písmena používají. První zpracování této myšlenky bylo v *Knize sortes* (2004, tuš na ručním papíře, 393 x 295 cm). Jednotlivé dvoustrany mají aperspektivní lineární kresby připomínající kosmické prostory. Mezi liniemi se nachází jistý počet malých latinských písmen roztroušených v prostoru, tedy nelineárně. Skoro bych dal přednost tomu, že jednotlivá písmenka *jsou vržena* do prostoru, do světa, protože to více odpovídá mému myšlení ovlivněnému Heideggerem, Gadamerem a jejími pokračovateli.
Nelinearita dává možnost použít jednotlivá písmena jakkoliv v pořadí a nebo i vícekrát, zhora dolů nebo naopak, zleva doprava nebo naopak, je tedy reprezentanten otevřenosti. *Dílo představuje jako dílo svět. Dílo udržuje otevřenost světa otevřenou.*[11] Takto mohou vzniknout slova v různých jazycích. Víme přece také, že i jedno písmeno samo může mít sémantický význam slova. Předpokládám při této omezenosti počtu písmen i mezijazyková homonyma. Předpokládám, že takto čtené a viděné kresby na stranách budou ve čtenáři a diváku evokovat také slova blízká existenciálním otázkám. Možnost listování opět podtrhuje intenzitu posloupnosti a jakoby sedimentace metafyzických prostorů. Pomáhá tomu i název knihy vycházející z římských způsobů věštění pomocí tabulek s vepsanými texty, které mají odpovídat na otázky, které byly kladeny.
Jinou prací je cyklus *Listy důvěrné* (2005, tuše na papíře, 77,2 x 65,5 cm). Vycházel jsem sice z titulu druhého smyčcového kvartetu Leoše Janáčka, ale nešlo mi o komentování hudby. Spíše o nalezení odpovídající formy pro obsah. Kresby nesou několik jemných linií perem a tuší z obou stran a které se k sobě přibližují v centru kresby. Takto vyčleněný prostor na dvě části má na každé polovině jistý počet malých písmen. Jako by byly to dva texty, roztříštěné na její skladebné kaménky. Text jedné strany koresponduje vnitřně s textem strany druhé. Jedná se tedy o dialog. I zde lze písmena poskládat do slov v různých jazycích. Intimita situace a sdělení proniká do diváka, čtenáře nezávisle na tom, zda si slova skládá dohromady nebo ne. Nad vepsaným textem se vznáší opar nevyslovitelnosti nebo nemožnosti zachycení všeho vepsaného. Opět se pohybujeme na hranici transcendentna.
Musím udělat ještě několik poznámek k textu. Je možné si všimnout, že s textem zacházím různě. Nejprve píši o ilustracích k textům, které existují pouze v mé představě. Dále píši již o konkrétních básnických textech v originále a překladu, později o roztříštění syntaxe a nakonec o tom, že používám pouze

11/ Heidegger, M.: Der Ursprung des Kunstwerkes. Reclam, Stuttgart 1960, s. 41.

jednotlivá písmena, ze kterých může nějaký text, nebo texty, ad libitum vzniknout. Je to paradox nebo konsekventní cesta? Domnívám se, že je to důsledek analýzy textovosti. Víme dobře, že po staletí byly některé texty brány jako absolutní a jakákoliv jiná forma jejich výkladu nebo chápání vedla nebo mohla vést, k válkám a represáliím. Trvalo to dlouho a ještě to stále není všude pravdou, že mluvit a nechat mluvit v nekončícím rozhovoru patřícímu ke čtení a nechání číst slouží životu a nechání žít.[12]

Nepreferování jednoho jazyka se mi zdá být logickým důsledkem v situaci, kdy ve městě, ve kterém žiji, se nachází vedle sebe 56 národností a již ze stejného důvodu bylo by arogancí chápání jakéhokoliv textu jako textu absolutního. Jediným možným, pro mne, řešením se stal text literární, kterýž to se stal také paradigmatem hermeneutiky, jak to Marquard formuluje: to bytí k textu, k literárnímu textu, který také může být čten ještě nějak jinak a vždy ještě může znamenat něco jiného, protože nemá žádný význam sám v sobě (Sinn an sich), ale z touhy po kontextu je ho možné nekonečně výkládat.[13] Tyto myšlenky byly mimo jiné podkladem pro řešení, která jsem výše popsal. To, že jsem se nakonec rozhodl používat pouze malou latinskou abecedu pro texty, které nejsou sice napsány, ale mohou být dohromady poskládány nezávisle na jakékoliv gramatice a syntaxi je důsledek mého metafyzického chápání jazyka a současně také vědomé přihlášení se k evropské tradici mající řecko-římské základy. Abych však neomezil možnost čtení těchto mých netextů opustil jsem linealitu a nahradil ji polyfokálním způsobem čtení. Je to zajisté i důsledek asijských vlivů nejenom v mém myšlení ale i používání některých asijských atributů v mé tvorbě jako je čínský štětec, čínský čaj a tuše, ale i čínské papíry a školní sešity. Nejde mi v žádném případě o využití kaligrafie, ale o změnu myšlení o směru, nebo směrech čtení. Proto lze mé texty netexty začít číst v kterémkoliv místě a jakkoliv dále pokračovat. Tyto kresby lze pak nazvat mezijazykovými. Totéž platí ale i o některých kresbách, které nemají do kresby vepsané žádné písmeno ani žádné číslo. Mám tu na mysli další dva příklady. Cyklus kreseb Bádání symetrie (2005, tuš na papíře, 33 x 46,4 cm) má více společného s jazykem než se na první pohled může zdát. Papír byl složen, na jednu stranu jsem udělal několik kapek tuše a hned přikryl druhou, takže vznikl otisk kapek. Po opětovném rozložení papíru jsem na pravé straně použil pravou ruku s perem a tuší, na levé straně jsem použil levou ruku a husí brko s tuší. Současně oběma rukama jsem kreslil odstředivé linie, které byly skoro stejné v gestu, ale použitím různých materiálů trochu se od sebe lišící. Je to pro mne stejná situace jako u překladu jedné básně. Jde o totéž, ale přece jenom je to něco jiného, protože používáme dvou různých jazyků, které se od sebe liší nejenom sémanticky, ale i počtem použitých slov atd. Tedy i symetrie překladu se podobá symetrii mých linií. Za touto symetrií jsou linie v kresbě a v překladu jsou slova a za slovy jsou skryta další slova. I zde zůstává vždy něco metafyzického, něco ne do konce vysloveného či vyslovitelného. Druhým příkladem budiž cyklus Záznamy/Partitura (2006, tuš, čaj na čínském papíře, 37,8 x 26,3 cm). Školní čínský papír mající předtištených dvanáct čtverců a každý čtverec je dále rozdělen liniemi, které se setkávají v centru čtverce jsem použil takto. Aleatoricky jsem nanesl černou tuš plošně štětcem do několika čtverců, stejně tak zředěnou tuší

12/ Marquard, O.: Abschied vom Prinzipiellen. Reclam, Stuttgart 2000, s. 131

13/ ibid. s. 131.

a do třetice čajovým extraktem. Tyto různé plochy, skvrny byly vždy naneseny v centru čtverce. Kresby mají být vždy věšeny tři přes sebe a v prostoru, kde je dostatek světla. Papíry jsou průsvitné, a proto se na některých místech nakládají tři skvrny v jednom centru, jinde prosvítají dvě, nebo pouze jedna skvrna, ale jsou i místa, kde nebylo nic nakresleno. Tímto průnikem vzniká vrstvení, které lze chápat jako slovo s jeho polysemickým významem, nebo jinak řečeno, jako slovo za slovem a mezi slovem. Jedná-li se pak o polysemii, synonymii nebo tautologii, zůstává otevřenou teoretickou otázkou. V každém případě je to pro mne další ukázka mé mezijazykové kresby a stálého, a různými způsoby, zkoumání a kroužení kolem jazyka jako komplexního znakového systému. Z tohoto hlediska lze také říci, že nejenom autorské knihy a leporela, ale i různé kresby na skládaných papírech nebo kresby s papíry vrstvenými na sobě, nebo i vedle sebe, jsou pro mne vždy knihou. Kniha totiž může být vše, co v sobě obsahuje jazykové sdělení a v případě mezijazykových kreseb, jak je já chápu, nezávisle na tom, zda je text přítomen nebo ne a lze ji nějakým způsobem číst. Toto čtení může být také pouze simulováno formou listování, braní v úvahu záhybů nebo složení papíru, tedy formy, která se nějakým způsobem, časově a prostorově, odvíjí. Jak to Borges formuloval: *Již pouhá možnost knihy je dostačující pro její existenci. Pouze to nemožné je vyloučeno. Například: Žádná kniha není současně schody, i když jsou jisté knihy, které tuto možnost ozřejmují, zapírají nebo dokazují a jiné zase, jejichž struktura schodům odpovídá.*[14] Samozřejmě, že mne zajímají i zákony kresby, její znakovost a estetická řešení daných problémů, ale to, domnívám se, by mělo být zhodnoceno jinými.
Několikrát jsem se již zmínil o tichém čtení. Jazykovědci se zabývají jazykem a fonetickými realizacemi a mnozí odmítají uznat vnitřní monolog, tiché mluvení k sobě samému za skutečný jazyk pro absenci sdělení, toho chtít něco říci. Byla by to komplikovaná jazykovědná diskuse překračující rámec tohoto textu. Derrida ve své kritice Husserlovy fenomenologie píše: *Ve vnitřním monologu by bylo slovo pouze si představeno. Jeho místo může být fantazie (l´imaginaire). My se spokojíme s tím to slovo si pouze představit, jeho existence je tímto způsobem neutralizována. V této pouhé představě (imagination) slova, v této fantazii představy (représentation imaginaire) slova, nepotřebujeme již více jeho empirické stávání se. Jeho existence nebo jeho ne-existence jsou nám lhostejné.*[15] Ano, o tuto imaginaci slov, vzniklých třeba pouze asociativně z několika mála písmen vržených do prostoru kresby mi jde. Jejich existence v naší představě je zakotvena v jejich ne-existenci v této (lineární) podobě na papíře. Právě pro polyfokální způsob čtení vznikají slova a ta je možno číst pouze potichu ve vnitřním monologu, ale vlastně je to již vnitřní dialog se stranami kreseb a tam roztroušenými písmeny. Čteme to co je nevyslovené a co vyslovit nechceme a ani nemusíme. Fonetická realizace ztratila svoji nutnost protože žádné z takto si představených slov není jako slovo lineárně zafixováno. Forma sdělení navenek není nutná, protože jediné co nás zajímá je ta možnost vnitřního sdělení samému sobě a tato realizace textu se odehrává ve spirituálním prostoru mezi námi, vyslovitelností a nevyslovitelností.

14/ Borges, J. L.: Die Bibliothek von Babel. Im Labyrinth, Fischer, Frankfurt am Main 2003, s. 104.

15/ Derrida, J.: Die Stimme und das Phänomen. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, s. 61.

Jako poslední větu mohu použít parafrázi citátu, kdy místo pojmu tao použiji pojmu slovo. Zde máme to celé slovo, v černi a běli a v prostoru mezi tím.[16]

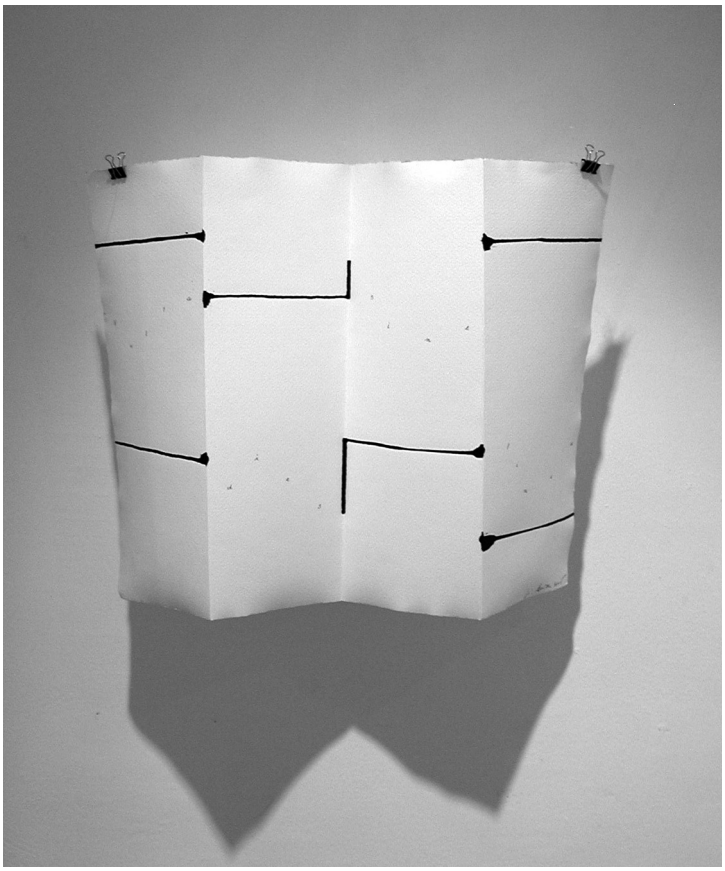
16/ Huang, Al Chung-liang, v Watts, Alan, Der Lauf des Wassers, Insel, Frakfurt am Main 2003, s.184.

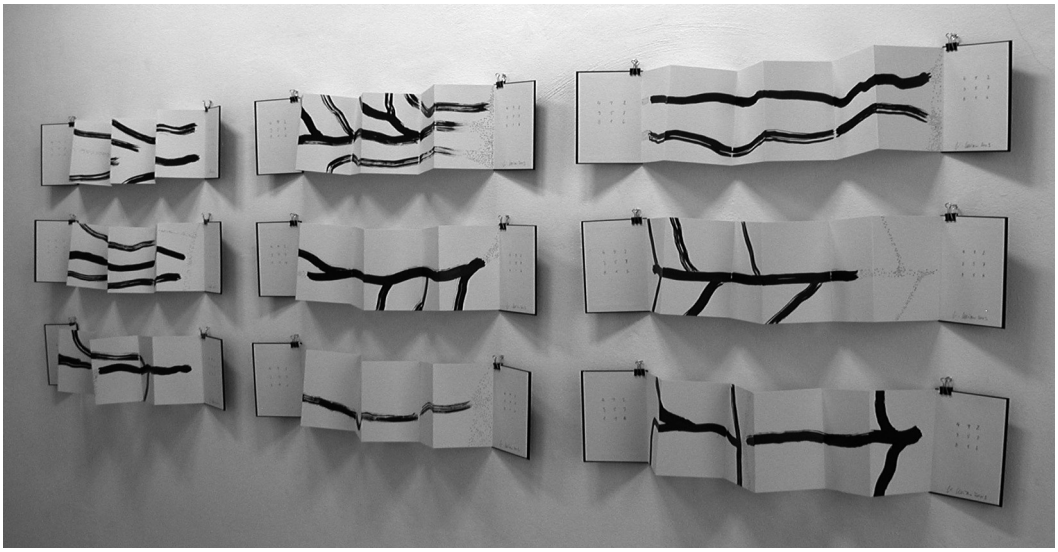
Jiří Nečas, Bez názvu, leporelo, 2005

Jiří Nečas, Lo-Shu, IV, leporelo, 2005

SPIRITUÁLNÍ POVAHA MEZIJAZYKOVÝCH KRESEB

Jiří Nečas



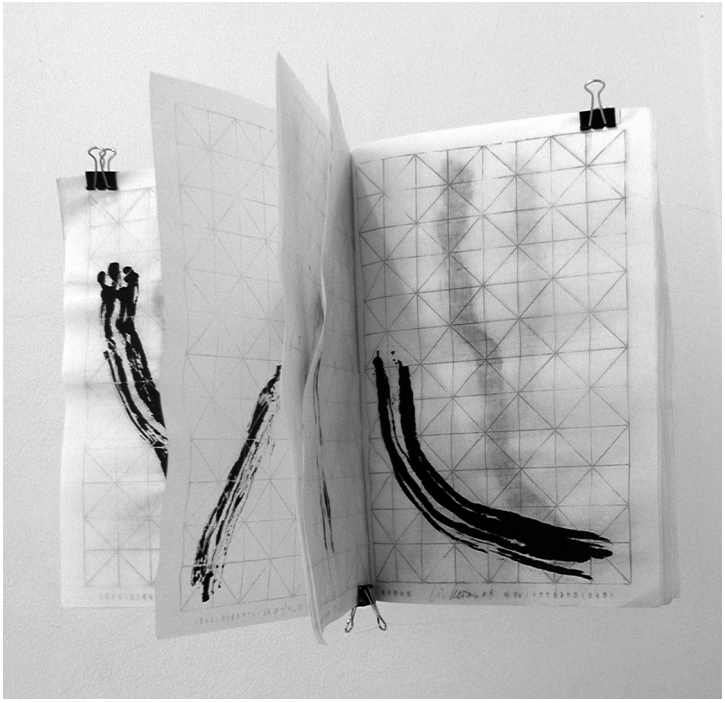


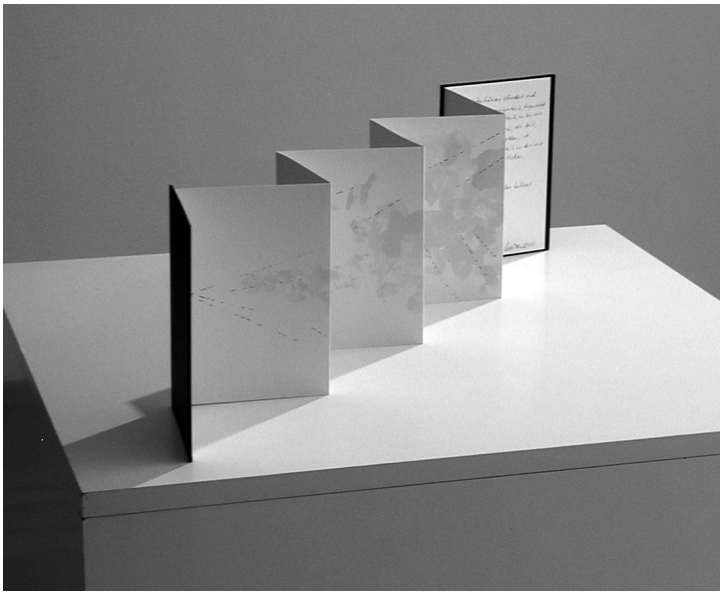
Jiří Nečas, Čínský sešit podle Lo-Shu principu, 2004

Jiří Nečas, Seneca, leporelo, 2005

SPIRITUÁLNÍ POVAHA MEZIJAZYKOVÝCH KRESEB

Jiří Nečas





Dr. Jiří Nečas
narozen 27. 02. 1955, Brno.
Výtvarník z povolání
v Sankt Augustinu
v Německu,
kurátor výstav českého
a německého umění pro
galerie, muzea a kulturní
instituce v Polsku,
Německu a České
republice.
Volná kresba a autorské
knihy, s texty i bez textů,
skládané kresby a leporela.
Zkoumá hraniční polohy
knihy jako takové
a sémantických možností
znaku a písma s pomíjením
přímé vazby na konkrétní
jazyk.
nakladatel@trigon-knihy.cz
www.jiri-necas.de

A od jinakosti je k outsiderství už jen kousek,
možná ani ten ne.

OTÁZKA SPIRITUALITY V POEZII

Milan Ohnisko

Tento příspěvek věnuji prof. Stanislavu Komárkovi – v obdivu k jeho myšlenkovému světu i umu, s jakým jej svým čtenářům zprostředkovává.

Mágové, věštkyně, velekněží
napráskat kožich té obskurantní spřeži
astrologii a józe
přivázat neviditelný kámen k noze.
- Ivan Diviš, z básně *Modlitba (Verše starého muže)*

Stávám se vším, čím víc jsem ničím
Beránku boží, který snímáš…
mě vynechej, mě klidně vymaž
- J. H. Krchovský, z básně *Už neotvírám takřka ústa (Poslední list)*

Ostatně, vůbec, co je archetyp?
Blbost nejspíš, tak bych to typ.
- Ivan Martin Jirous, z básně *Liboru Fárovi (Ubíječ labutí)*

Hurá na ně, na dalajlámy!
- Ivan Wernisch, z básně *Pumpke a dalajlámové (Cesta do Aščhabadu)*

I.

Otázka spirituality v poezii (a nikoli otázka *uměleckých* kvalit toho kterého tvůrce – tu ve své úvaze důsledně opomíjím, neb jde o dvě zcela různé věci, množiny, které se neprotínají) je analogicky obtížná a nejednoznačná jako otázka spirituality vůbec. Protože: Co to je?
Proto pokusím-li se v krátkosti, a tudíž i v nutně zjednodušující zkratce zamyslet nad tím, co je to spiritualita v poezii, implicitně, mimoděk a mezi řádky to nutně bude též úvaha nad tím, co je to spiritualita jako taková.

II.

Etymologie slova spiritualita je natolik všem zájemcům notorická, a bude patrně i nejednou zmíněna autory této knihy, že ji s dovolením přeskočím. Respektive nahradím českým a i nevzdělancům (mezi než se ostatně počítám) zcela srozumitelným synonymem duchovnost. Otázka, již sám sobě kladu, tedy zní: Co je to duchovnost v poezii? Či snad fenomenologicky přesněji: *Co je to duchovnost v poezii z hlediska čtenáře?*

III.

Hm, babo raď a Bůh suď.
Než přesto jest nutno od něčeho se odrazit. Jako vcelku vhodné odrážedlo bych použil thesi, že v zásadě jsou toliko dvě výrazněji odlišné představy o duchovnosti v poezii: představa *konvenční* a představa… jak jen ji nazvat… řekněme *outsiderská*.

IV.

Rezignuji (s výjimkou čtyř vstupních mott) na jakékoli dohledávání čehokoli psaného; tedy z hlavy:
Konvenční představu o duchovnosti v poezii by myslím mohla docela výstižně ilustrovat odpověď kardinála Vlka v jakési loňské vánoční anketě v nevímužjakých českých novinách: Jaký dárek byste koupil někomu blízkému pod stromeček? Čtenář-kardinál odpověděl zhruba v tomto smyslu: Duchovní poezii, nejspíš některou sbírku Jana Zahradníčka.
Outsiderskou představu o duchovnosti v poezii (dále jen DP) naopak snad poměrně výmluvně vystihují právě ona čtyři čtenářem-mnou zvolená motta: verše, které by pravděpodobně pan kardinál jako duchovní nevnímal ani an sich, ani se znalostí jejich kontextu: Vždyť první autor (jediný z těch čtyř již zesnulý), ač konvertita, považoval Jahva za sadistu a nenáviděl jej. Druhý je elitním nihilistou současné české poezie. Třetí sice opět římský katolík, ovšem totálně vymknutý všemu konvenčnímu – jurodivý poeta, který je s to psát verše katolicky vroucí stejně jako blasfemicky básnit o kundě Panny Marie. A čtvrtý? – bůhví co ten je vlastně zač…
Slušná společnost, ne?

V.

Čili: vzdor vyřčeným *denunciacím*, právě pro ně i zcela mimo ně dílo oněch čtyř autorů jako svrchovaně duchovní vnímá autor tohoto textu.
Tím nemá být dozajista nikterak řečeno, že bych snad básnickou tvorbu Jana Zahradníčka nepovažoval za DP. Jistěže DP je.
Otázka je ale jiná: je DP jen ona P, která se k D explicitně, společensky víceméně akceptovatelně a duchovně jaksi spořádaně (v souladu s tou kterou zastřešující duchovní institucí) hlásí, která není na štíru s ekleziomorfními strukturami (tak jako blahé paměti býval i básník a kněz – sic! – Jakub Deml), nebo je jí – může být – *musí* být – i ta P, která je s výše řečeným modem v lepším případě mimoběžná, v *horším* pak dokonce hrubě proti srsti jeho jdoucí? P, která buď jakoby se k oficiální či vůbec jakékoli D otáčí zády, zdánlivě je ignoruje, či je všelijak paroduje, vtipkuje, nebo je dokonce otevřeně blasfemická?

VI.

Konvenční představu DP bychom mohli, ve vší přibližnosti a nepřesnosti, znázornit jako přehlednou soustavu souřadných kruhů. V ohnisku toho nejvnitřnějšího pokorně stojí či ještě pokorněji klečí básníci-pěvci explicitně a pozitivně vyznávající svůj vroucí vztah k D: v českém slovesném prostředí obvykle pak ke křesťanskému, ponejvíce římsko-katolickému Bohu – vedle mrtvého Jana Zahradníčka jmenujme ve vší úctě, takový příklad bude ad ilustrandum bohatě stačit, živého Jiřího Kuběnu.
Čím dál od středu, tím jsou postavy básníků *duchovně* jakoby bledší, chudokrevnější a podvyživenější. Coby zástupný typus této tvůrčí pozice možno, opět samozřejmě ve vší přibližnosti a nepřesnosti, jmenovat např. Jaroslava Seiferta.
A v kruzích nejvzdálenějších, neřku-li pak za samou hranicí kruhu posledního? Tam se to už jen uboze rohatí, rouhá, blekotá, mekotá, pervertuje a vyšiluje až do nejzazší tmy tmoucí: od citovaného

J. H. Krchovského přes nejrůznější mašíbly à la Jan Lukeš alias Car Osten až po takového Egona Bondyho… *Tak tohle už vážně nemá s D pranic společného, naopak, fujtajxl, pryč odtud, zpátky k jistotě!* tak nějak asi křičí to a se hrozí v mysli konvenčního čtenáře DP.
Jak přehledné a snadno přehlédnutelné, jak uspořádané, že? Jako ta moravská políčka a vinice, radost pohledět.

VII.

Docela jiný pohled, náhled a vhled se nám však naskytne, pakliže nazřeme takové schéma jako zoufale vnější a falešně povrchní, hypostazované, neautentické, potřebám a reflexím mnohé autorovy potažmo čtenářovy chaotické, přesto však hledající, topící se a znova vynořující, v ontologické nejistotě, psychické konfúzi, existenciální tísni a místy až smrtelné úzkosti přebývající – a to nikoli ani tak volbou, jako spíše údělem – duše.
Tu se rázem všechno dramaticky mění, protože ona ontologická nejistota a z ní pramenící děs, běs, bezradnost, zoufalství a utrpení bez víry ve smysl a vykoupení je, s různou mírou zjevnosti či skrytosti, nositelkou bolestné a žádnému apriornímu mustru nepodléhající duchovnosti. Duchovnosti jaksi z podstaty negativní, temné; prosté přímočaré či vůbec jakékoli důvěry v otcovsky o jednoho každého člověka pečujícího Boha, a tím více trápené pochybami a úzkostí.
Je snad taková poezie méně duchovní? Ne. Je duchovní par excellence, ale *jinak*.
A od jinakosti je k outsiderství už jen kousek, možná ani ten ne.

VIII.

Staletími putující sugestivní metafora sv. Jana od Kříže – metafora *temné noci duše* – metafora nejistoty, opuštěnosti a absence jakéhokoli záchytného bodu, zde náhle získává na překvapivé síle a aktuálnosti: cílí přímo k jádru outsiderské poezie a této úvahy.
Outsiderská poezie a s ní rezonující čtenářstvo jsou autentickým svědectvím sui generis – ano, *svědectvím*! – že temná noc duše skutečně existuje a že někdo, tvůrce a jeho čtenář, ji mohou – nezvoleně, daně – prožívat jako bezbřehé utrpení, někdy v periodách a epizodách, někdy dokonce nepřetržitě po celý život. A že je to utrpení, o němž je možno mlčet, ale o něm lze též vypovídat, vy-povědět je. A pro *takovou výpověď* je poezie, dle nejhlubšího přesvědčení autora tohoto článku, zcela mimořádně disponovaným médiem, snad přímo esenciálně odlišným od všech myslitelných médií ostatních.
Pro takovou výpověď je poezie, právě poezie, unikum: stačí pročíst se bolestí Teorie spolehlivosti Ivana Diviše, aby nemarkýrovaný zájemce pocítil alespoň mrazivý závan poznání, že nejde o žádný laciný patos, jako spíše o paradoxní, spodními a nejspodnějšími proudy živený étos takového typu výpovědi.
Snad bychom si mohli vypůjčit známý *disidentský termín* Jana Patočky *solidarita otřesených* – a stáhnout jej ze společensko-politických souřadnic níž, až úplně dolů, na samo dno, do temna otřesenosti v samotných základech domu duše. A onu zde již nedeklarovanou solidaritu pak vidět ve vztahu těch, již jsou s to na této mezní zkušenosti a prožitkové sféře participovat: básníci a čtenáři, o nichž tu mluvím.

Dostali-li jsme se až sem, již jen těžko můžeme tak prostince, jednoduše a jednoznačně ukazovat prstem na básníky, jejichž tvorba je bezpochyby a jaksi prověřeně a ověřeně, shůry požehnaně, duchovní, jako je tomu např. v případě Jana Zahradníčka či Jiřího Kuběny (čímž, opakuji a zdůrazňuji, nemá být nikterak řečeno, že jmenovitě opusy těchto dvou básnických velikánů jakkoli ironizujeme, to v žádném případě).
Nelze prostě s prožitým vědomím a zkušeností výše řečného již dost dobře postavit, živé i mrtvé, básníky do řady a rozkázat: Duchovní krok vpřed!

IV.

Celá tato moje úvaha byla by dozajista pohříchu triviální, nebýti ovšem faktu, že až příliš často se našinec setkává – v nejrůznějších souvislostech a při nejrozličnějších příležitostech, v projevech psaných i mluvených, veřejných i soukromých – právě s oním prostince, povrchově, nyvě a neautenticky *dvojřadovým*, binárním, černobílým (ano, zde ty dvě barvy opravdu sedí) viděním, čtením a dělením poezie a jejích tvůrců.
Ne ne, vážení kardinálové a ctění dalajlámové, krásné dámy a učení pánové, tak jednoduché to vskutku není.

V.

Ani s poezií, ani se spiritualitou vůbec.

OTÁZKA SPIRITUALITY V POEZII

Milan Ohnisko

Milan Ohnisko
narozen 16. 7. 1965, Brno.
Nakladatelský redaktor
na volné noze,
básník, vydal sbírky
Obejmi démona!, *Vepřo knedlo zlo aneb Uršulinovi dnové* a *Milancolia*.
Jeho básně prošly
peristaltikou periodik
(*MF Dnes, Právo, Psí víno* aj.) i neperiodik (*La poésie tchèque moderne, Lepě svihlí tlové, Jezdec na delfíně* aj.).
Publikovat počal
v samizdatových
a exilových tiskovinách
(*Vokno, Petlice, Listy* aj.).
Hurá na ně, na dalajlámy!
milanohnisko@volny.cz

O SPIRITUALITĚ. O VZNIKU VZNIKU (ANDĚLÉ)

Jan Koblasa

doteky
bez oddechu – tanec
ve škobrtavém rytmu jasnozření

O spiritualitě

Sedím na zápraží domu na ostrůvku – na vysokém
břehu moře –
je večer – vlastně již noc – světlá jižní noc – zdola je slyšet
šumivý rytmus vln – hou hou jedna za druhou končí
zanechávajíce dlouhou stopu v písku – sprška
krůpějí na kamenech –
je klidná noc – nade mnou temná obloha postříkaná
bezpočtem světlých bodů – pulzujících neuchopitelným
rytmem – v nekonečné harmonii –
na jedné straně se mlžně vykružuje zakončení mléčné
dráhy – některá souhvězdí jsou lehce k rozeznání – i
některé hvězdy rozpoznávám – všemu tomu
nekonečnému hemžení se odjakživa snažíme dát jména
– co člověk sedí před svým domovem a pozoruje hvězdy
a nachází vztahy v souhvězdích – snaží se napínat fantazii
a šeptat aldebarán sirius polárka a velká medvědice – aby
se v tom chaosu neztratil – aby mu ukázal svou
schopnost zasnít se a připodobnit jeho vesmírnou
nesmírnost měřítkům svého chápání –
v takových nočních chvílích se to nejlépe sní a splývá v
úvahách s melodií světa s jeho myšlením – tady nad tou
temnou vodou hou hou hou a pod tou svítivou oblohou –

prázdnota
vpadla do týlu

bráním se
bodem bodu
čarami čar
všemi liniemi
i plochami ploch
znameními to života

hluboká noc
nepříčetně září

tetelivě chvějivými otvory

jeden s druhým spojím
přímkami

sestrojím křivku
ohraničující netělesné těleso

křivku to života

umělecké dílo bez spirituality je nepředstavitelné –
spiritualita je jeho podstatou – je tím neuchopitelným a
neurčitelným, a proto nepopsatelným tajemstvím –
které v sobě ve všech podobách svého zjevování nese –
ať je to hudba, která je složená z rytmů a tónů, tedy z toho
nejbližšího materiálu zvuku světa –
anebo obraz: světlo světa –
anebo socha hmota světa –
či slovo – pokus o pojmenování toho všeho –

pakliže tvořím – jsem schopen skládat slova – podle
zákonů gramatiky a smyslu – ale abych napsal báseň
musí do mne vejít duše básně –
abych namaloval obraz: nejen ty barvy růžové a žluté musí
zaplavit plátno – nýbrž jejich souzvuk a souřadnice čar musí
být v přímé úměře k dechu stvoření –
taktéž tajemství hudby bez chvění sfér není myslitelné
i socha čeká na vdechnutí duše, aby přestala být jen
hromadou bláta – nebo těžkým kamenem –

tak je tomu s každým uměleckým dílem – bez tohoto
požehnání není naděje, aby se zrodilo, aby žilo – a aby
přežilo –
to je hlavní zákon, který nelze ani přelézt ani podlézt ani
obejít –

O vzniku vzniku
(Andělé)

přicházejí
        a odcházejí
jak to ze sebe dostat za každou cenu
                dostat
jsem ochoten podvolit se
        všemu
        podstoupit cokoliv
za každou cenu:
        protože je to má
                povinnost
                naplnění
                poslání
protože je to nutné pro
        toho zachování
        pro mé sebezachování
bez toho nejsem
        ztrácím smysl
        nestojím
        neležím
        nevznáším se
                v rozplynutí
                ve splynutí

trápí mne má neschopnost žít
s touž intenzitou
s jakou pracuji
odevzdat na konci
odžitý život
přicházejí…
šumí okolo
hmota těla je mi na obtíž
(příliš hmoty)
plná poruch
Tak dokonale organizovaný organismus
tak bědně křehký! –
čemu všemu nepodléhá

Nemohou ke mně
obluda těla je nepřijímá –
odmítá –
najít polohu výbušného klidu
utlumit
ohniska bolesti
vyvětrat vše z hlavy!
protože tudy vesměs vstupují
tam se usazují
všechen ten
chtěnechtě
navstřebaný balast
jímž je
k zahlcení naplněna…
jakmile najdou sebemenší vstřícné
místo
proniknou kůží
kostí
a začnou *tu svou*
tou svou pak vypuzují
zástup – dav
toho všeho, co denně vidím
slyším
vnímám
často ze zvědavosti
z pohodlnosti
či jen tak…
příliš často ale podlehnu – slaboch –
a přidávám se k té
žvanivé většině
jsem-li ale připraven
předpřipraven je
přijmout
zaplavují mne
zarážejí dech
bičují puls
samovolně se to stává
někdy v noci
při náhlém probuzení

ale nejčastěji ráno
ve zdlouhavém stavu
bezúspěšné přípravy
na dění
kdy polospánek
je protkán
oslnivými sny
skutečnějšími skutečnosti
prodloužený čas
v němž poslouchám
jejich hlasy
vyprávějící *o tom*
neslovem
nemelodií
nezvukem..
sotva zaslechnutelně
bouřlivě:
co mám
co smím
co mohu
co musím…
Ale ne často
se takto ozývají
vždycky však náhle
a překvapivě
Avšak
když vidím
když slyším
když jsem přítomen něčemu
k čemu dopomohli
ať prakdysi
či právě v tuto chvíli
vniknou do mne
bez přípravy
jásavě mi oznamují
svoji přítomnost
svůj andělský podíl
i mou spřízněnost
s tím
ryzím

Jindy se dostaví
až když dávno stojím
před tím co se domnívám
že musím
bez nich v hluboké bezradnosti
znalý řemeslník
nic míň – nic víc…
kde se prvně dotknout?
kde otevřít dění…

O SPIRITUALITĚ. O VZNIKU VZNIKU (ANDĚLÉ)

Jan Koblasa

Začínám tápavě
ne zcela jist, zda již u mne jsou
jak zabude lehko, když se ozvou
hlasitěji!
usídlení – dirigují pohyby
doteky
bez oddechu – tanec
ve škobrtavém rytmu jasnozření
Jsou velkorysí
krutí
nemilosrdní
plni
touhy po dokonalosti
Štvou ostruhami do slabin – bičem přes šíji
k bolestem přezíraví

Po prvním tahu
milosti
obolené prsty
v dlaních křeč
zbědovaný hřbet

chvíle odpočinku
pohled zpovzdálí
(do té práce zblízka
naslepo)

Přehlédnutí hotového dílu
– kam dál? –

Jen únava poněkud poleví
nutí mne pokračovat
nejraději by štvanici do úplného konce
vždycky však
– k završení stavu –
i za hranicí sil

Zpočátku jsem se obával
že se již nevrátí
že mne po dokončení činu
opouštějí napořád
poděšení
(velký – co dál –
strach)

Teprve za dlouho jsem pochopil
že mne nechávají odpočinout
nabrat sil

ale vždycky jen tak dlouho
jak oni chtějí
stálé znejistění
zda jich přijde dost
pro naplnění
zda jich stačím přijmout
dostatečnou míru
je příliš těžké o nich hovořit
ani o tom málu jevů
a věcí
viděných poznaných a poznatelných
to není jen tak

Třebaže jsou se mnou
v tak důvěrném
a častém styku
(snad jsem jejich oblíbencem?)
třeba jim poskytuji útulek
hostím je
nechávaje se jimi sužovat
a štvát
přemáhám vrozenou lenost
lásku
k sladkému nedělání…

sloužím jim celou tělesností
duší
čím by ta bez nich byla
čím bych já bez nich byl
hromada hmoty
a nudy

Sloužím jim rád
ač jsou náladoví a suroví
nutí mne
a honí

odkudsi kamsi
po bludných cestách
beze hvězd
v nezmapovaných
neobjevených prostorách

ve chvílích kdy mne zcela opouštějí
vrávorám
padám
tápu ztracen

snažím se pochopit
rozumem vysvětlit
vyložit
kam až to jde

dál ale ani píď

Sloužím jim rád
beztrestně mi (alespoň dosud se mi zdá, že tak)
dovolují tvářit se
jako by oni byli
mými poddanými
s nimiž si mohu libovolně pohrávat

(och
má ješitnosti!)
jelikož se to vše děje
skrze mne
mohu se halasně
holedbat
jejich peřím

(v skrytu pln strachu
že se mi má
frajerská provokace hořce nevyplatí)

halasím do opilosti na kuráž
halasím v opilosti
propadaje moci
těch druhých…
zduřelá bolestná probuzení
plná výčitek
a nářků

nemoc těla
i duše úpění
po pádu do neprostoru
takévlasti
ponížení
jitření ran
ocet a sůl toho podlého
nízkého a ubohého
co jsem stačil

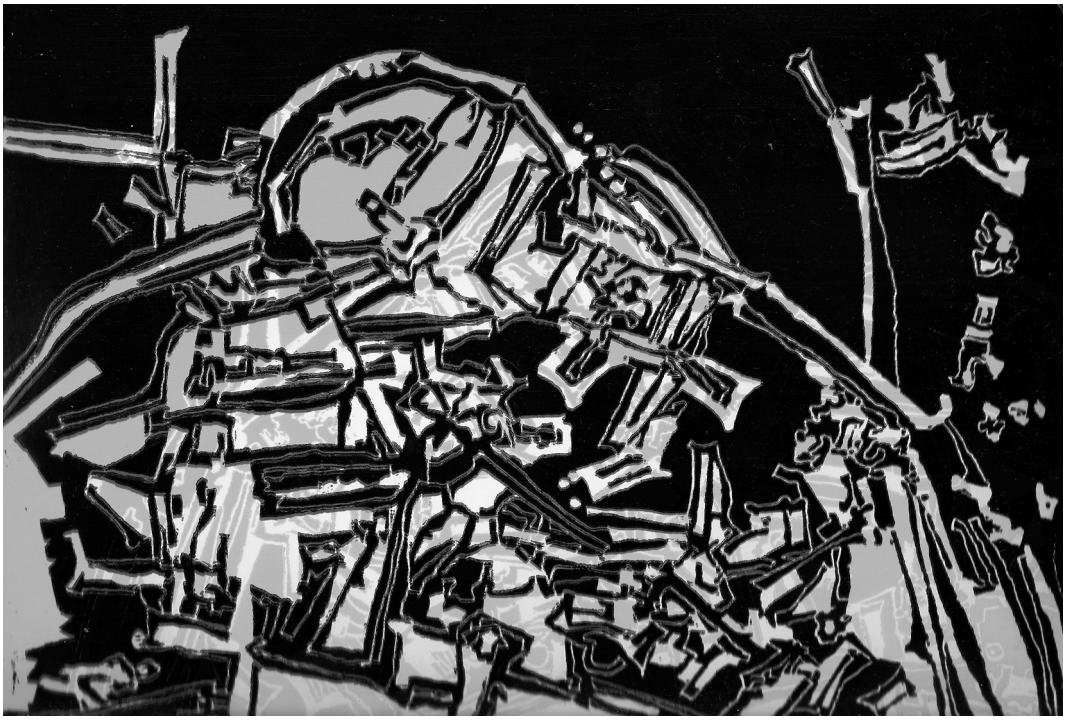
Bolest někdy bývá
tak silná
že pokora
pokání –
touha po očištění
vyvolávají stav
v němž zase sami od sebe
přicházejí
dávajíce mi pocítit
milost své
přítomnosti

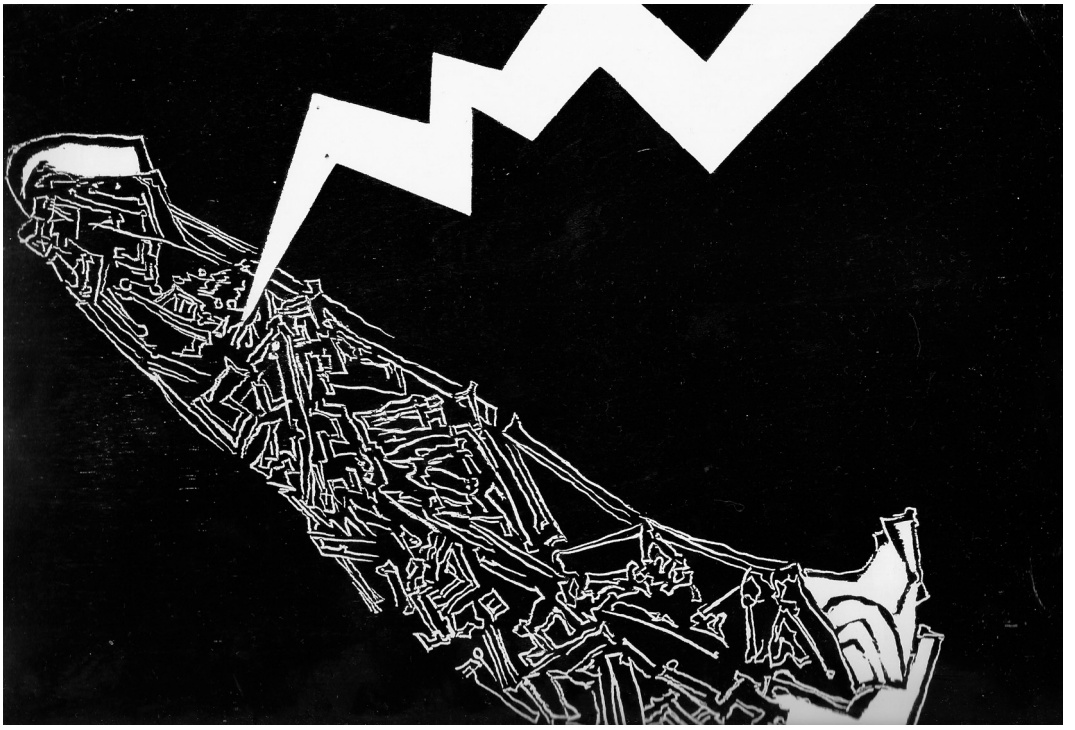
chvilkami křehkého
zvonivého
myšlení
otevírajícího nové
neposkvrněné
prostory
ale to jen zřídkakdy
častěji
mne nechávají
dopít až
do dna…
Ale i to je dobře.

Ibiza–Hamburg 2006
(z vlastních textů z let 1965 a 1993–94)

Jan Koblasa, Bez názvu, 21 x 28, 2006

Jan Koblasa, Bez názvu, 21 x 28, 2006





Jan Koblasa, Bez názvu, 21 x 28, 2006

O SPIRITUALITĚ. O VZNIKU VZNIKU (ANDĚLÉ)

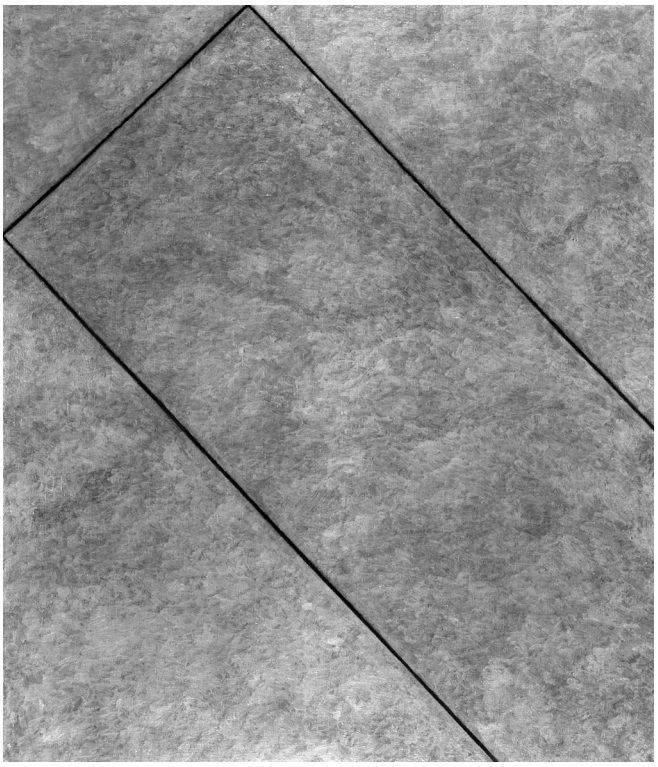
Jan Koblasa

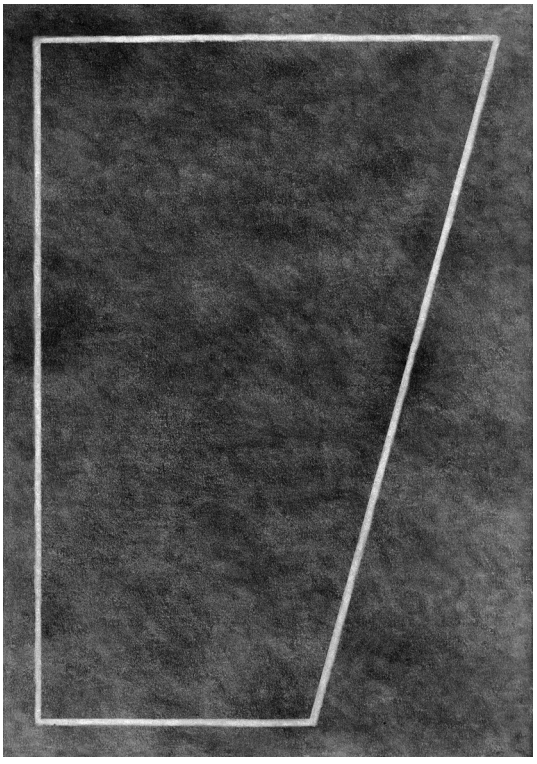
Jan Koblasa
narozen 5. 10. 1932,
Tábor.
Sochař (Hamburg, Praha, Ibiza).
Pakliže se domnívám, že je třeba se vyslovit k tomu či onomu, co se toho týká – (pakliže mám co říci) – pokouším se to formulovat sochou, obrazem, kresbou, slovem… prostředkem nejsdělnějším –



Jiří Krtička, Bez názvu, 2000–2003, olej na plátně 110 x 95

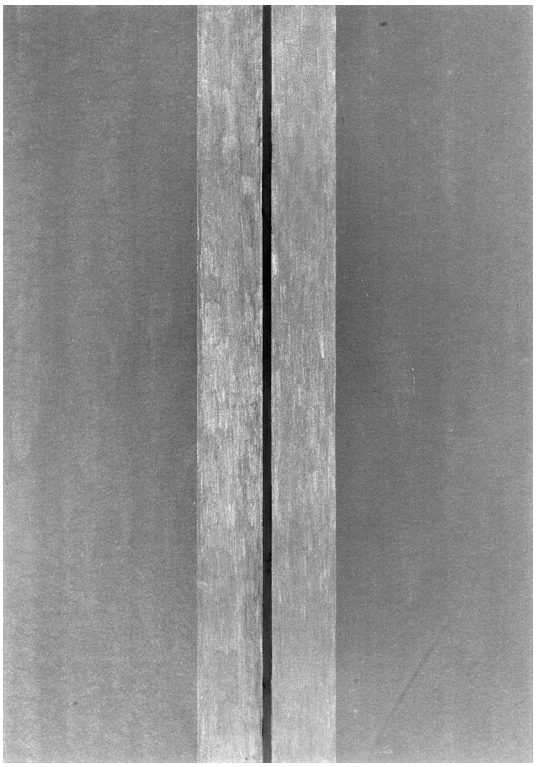
Jiří Krtička, Vymezení prostoru,2004, pastel 100 x 70

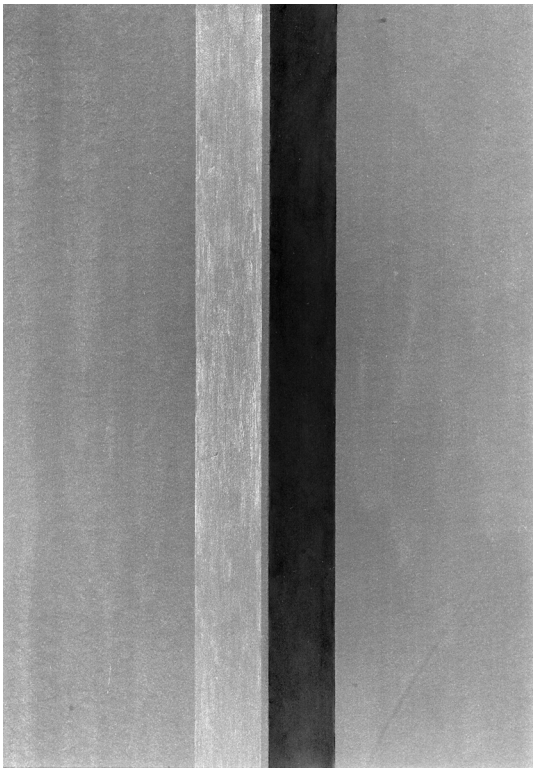




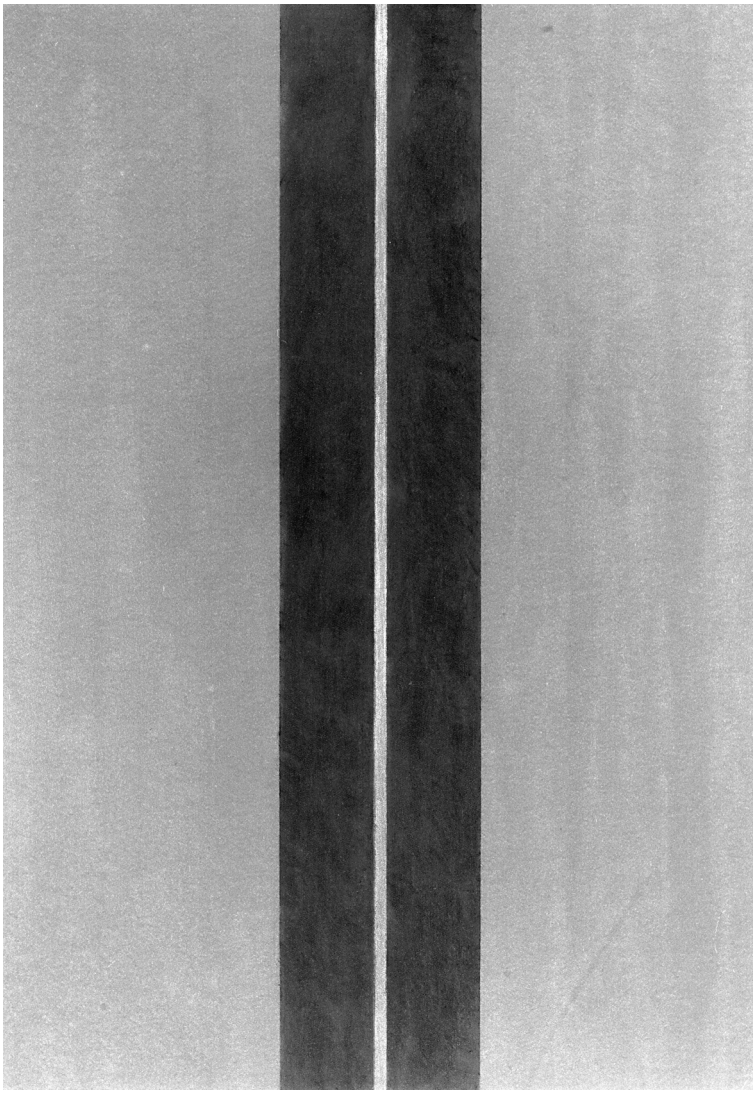
Jiří Krtička, Variace 4.1 Vertikála 2005, pastel, grafit 100 x 70

Jiří Krtička, Variace 4.2 Vertikála 2005, pastel, grafit 100 x 70



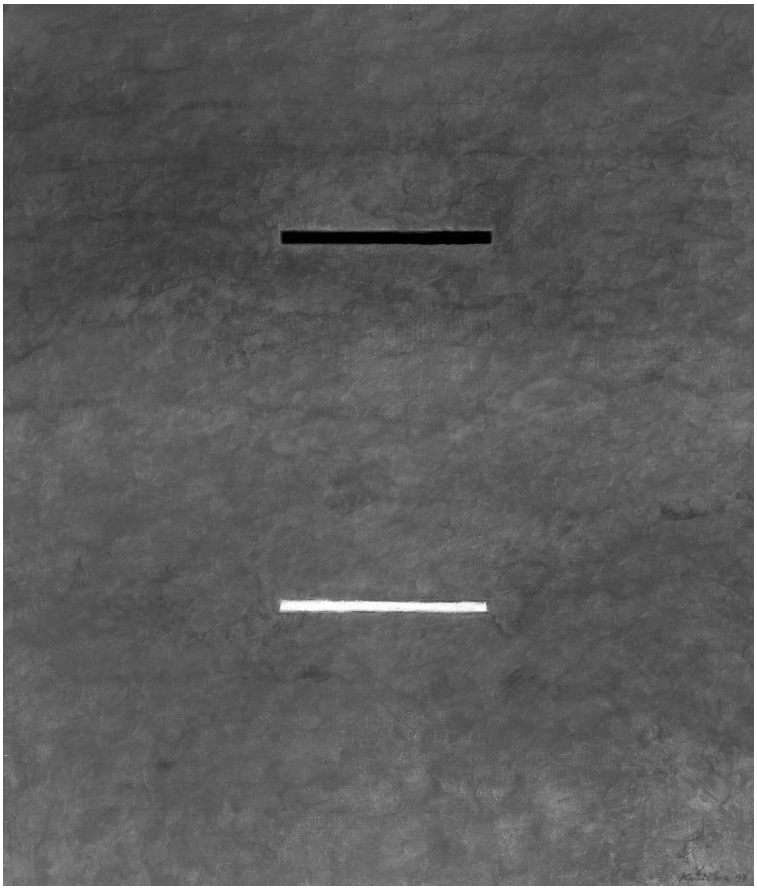


Jiří Krtička, Variace 4.3 Vertikála 2005, pastel, grafit 100 x 70



Jiří Krtička
narozen 29. 4. 1954,
Šumperk.
Akademický malíř,
Olomouc.
Pohybuji se v oblasti geometrické abstrakce. Zajímá mě především materializace objektu malby, když dochází k dialogu racionality a emoce.
Formu určuje imaginace, světlo, variace, rytmus, řád.
krticka@pdfnw.upol.cz

Jiří Krtička, Zrcadlení, 1997 olej na plátně 110 x 95



Zdá se mi, že zacházíme se silami,
o nichž nemáme tušení.
Někdy se divím, že obrazy neexplodují,
nebo se nezhroutí do jiného časoprostoru,
ostatně jim tyto vlastnosti mimoděk přisuzuji.

MYSTÉTIUM BAREV

Libor Jaroš

Hodnota a duchovní rozměr setkání spočívá v cestě. To je asi nejvýstižnější odpověď na otázku po spirituální podstatě malířského materiálu k tvorbě obrazů či fresek. Odpradávna byly využívány ke zdobení či magii přírodní materiály nalézající se v bezprostředním okolí obydlí dávných prapředků. Jak těch prchavých rostlinných a živočišných barviv, tak i pigmentů. V souvislosti s rozvojem kultury a migrací nastalo jistě i putování za barvou. V nejstarších dobách byla škála barev velmi úzká. V neolitických dobách byly známé pouze žluté a červené hlinky, uhlové a manganové černi a rostlinné barevné šťávy.
V mladší době bronzové přistupují k předešlým barvám malachit, azurit, auripigment,vápenná běloba a umělá egyptská modř.
Mandarg ví, kde hledat barvu, hlásal zasvěcený komentář o australském domorodci, který se potápěl pod břeh, aby naškrábal bílý kaolín nebo snad křídu.V dalším střihu ji nabírá do úst a spolu s vodou prokvedlá (jako zkušený barman šejkr) a vyprskne přes šablonu své ruky na nerovný povrch převislé skalní stěny. Své znamení, odkaz své přítomnosti. Ejhle, první sprejer. Pohnutky k zanechání otisku jsou dnes stejné jako kdysi, co je však zcela jistě jiné, je vztah právě k oné matérii. Zatímco ampuli spreje zakoupíme volně v drogerii,
je jedinečnost některých barev dána sporadickým výskytem jejich nalezišť.
Jejich ne vždy snadná dostupnost dodávala určitým materiálům výsadní postavení. O jejich působení v magických obřadech se můžeme jen dohadovat.
Nálezy v hrobech vysypaných červeným okrem svědčí o tom, že barva, která mohla sloužit k malování a zdobení těla, se stávala součástí pohřebních rituálů.
Červená barva okru připomíná krev, symbol života. Zásoba barviva uložená v hrobě mohla představovat jistou formu přepychu poskytovanou mrtvému pro jeho poslední příbytek a určenou k tomu, aby byli pozůstalí uchráněni před útrapami způsobenými duchem zesnulého, pokud by se nesmířil se svým osudem.
Nedávno jsem obhajoval tezi, že umění potřebuje výkladu, ba že se bez něj neobejde. Nutno dodat, v okolí nebyl přítomen žádný kunsthistorik, jenž by byl polichocen užitečností své profese. Jistě i v Altamiře byl šaman, který vyložil zasvěcencům smysl jeskyních vyobrazení a udával ohlodanou kostí rytmus a řád obrazu, takový neolitický Radek Horáček. Lze tedy předpokládat, že za devatero horami, v jiné provenienci, byly některé nuance výkladu takto vzniklých děl neznámé či tajné. I když jistá podobnost ve stylizaci zoomorfních motivů je pro daný stupeň vývoje společnosti obecná. Nemohu tento názor sice nikterak hodnověrně doložit, je však jisté, že, barva, pigment darovaný z nitra země, prášek temně červeného tónu, pozzupla, lehce vyšeptaná zem zelená česká, chladnější veronská zeleň či oříšková kyperská umbra uváděly v tanec všechny

pomalované muže kolem. Svá tajemství a zasvěcení si jistě střežili, neboť byly jistě zdrojem jejich síly. Ovšem obchod je obchod, hřivny jsou hřivny, mušličky a jantar je pobaltským zlatem.
Domnívám se, že i místo, kde se právě nalézám, leží na jantarové stezce, obec Žatčany, obklopená mokřady. Tudy dávní obchodníci putovali kolem Blučinských Cézav ze severu dál na jih. Ale i pak s rozvojem kultury, kdy se staly pigmenty předmětem směnného obchodu, zachovávali si svoji výlučnost právě pro své využití v rituálním životě. Byly a mnohde i jsou kamínkem mozaiky universa, namalovanou špruslí Jákobova žebříku, po němž vystupují andělé nahoru a dolů.
Když jsem byl malý, mívala naše babička chalupu po německých farářích, vesmír podivuhodných věcí. Našel jsem tam v přístěnku modrý ultramarín. Papírový sáček již se trhal a trochu se vysypalo na kamennou dlažbu (znáte to, zatuchlé stářím, zvetšelé věci se opět touží spojit se zemí, ostatně ten dům již dávno není.) Namáčel jsem ultramarín ve sklenici od okurek, bylo mi divné, že tak dlouho plave na vodě. Až když jsem ho rozemnul mezi prsty, stal se temně tmavou, mazlavou, řídkou hmotou, která mi čurůčkem stékala do rukávu. Utřel jsem dlaně o nabílenou zeď, v tom jasná modř zazářila na vápně, vodotrysk z pod prstů až do suchého konce, velká modrá šmouha.
Síla doteku, *déja vu*, předzvěst, nebo výzva. Asi po osmnácti letech jsem spatřil podobný obraz, scénu z filmu Andreje Tarkovského, z filmu *Andrej Rjublev*. Film je černobílý a tak jsem se jen domníval, ano to je ta má modř a ten chlapec tam pláče. Jsou barvy vzácné a jsou barvy obyčejné, ale i ta nejlevnější se může proměnit v poselství, není to cena, co rozhoduje. Tak i pomíjivá zeleň listová, rozdrcené borůvky v obrazech Miloše Šejna, plátky červené růže v kolážích Ludvíka Kundery mají svoji váhu snad právě díky své efemérnosti.
Vnímání barvy barevného tónu jako duchovního rozměru je prastaré. Již dávno před vynálezem optických čoček a broušeného skleněného hranolu, jenž rozkládá denní paprsek na barevné spektrum, dávno před tímto objevem mohli lidé tento div, vpravdě zázrak, sledovat a prožívat v oblouku duhy, která přichází často v zápětí po bouři. A pakliže rozsévač seje ve světle dne a ďábel v temné noci, je světlo denním darem nebes a duha jeho poselstvím. (Ne nadarmo je psáno, jak byla Noemovi seslána duha na znamení ukončení hrůzy tak velké potopy.) Tento vnitřní pocit, hluboko zakořeněný, je součástí každého z nás bez ohledu na teistický postoj ke světu či konfesi.
Je to jistě jeden z impulsů, proč nalézáme zalíbení v pestrém, barevném světě, vždyť my sami jsme docela monochromní, něco jako krtek nebo králík, s výjimkou lehkých nuancí oční duhovky.
Strakatý starověk již hýřil barvami a po většinou šlo spíše o výzdobu, než o mystérium. I když v jedné pompejské vile je červeň se žlutí a černí v takovém poměru, že i bez tajemného figurálního příběhu jde po zádech mráz (navzdory Neapolskému slunci), taková je síla barvy, jenž nese poselství už ve své podstatě. Jistě tušíte, je řeč o Vile mystérií.
V římské době byla malířská paleta obohacena o přirozené i uměle vyráběné pigmenty, olověnou bělobu, cinobr, minium, massicot (královská žluť), šafrán, indigo, slonovou a lampovou čerň,

caeruleum, mořenový lak a četné jiné substrátové laky organického původu.
Naše vnímání barevného spektra je dáno našim nastavením, hmyz vnímá ten shodný předmět zcela jinou optikou. Člověk vnímá okem jen omezený pruh elektromagnetického vlnění ze slunečního záření. Jeho rozsah je dán délkami světelných vln v rozmezí 380 až 770 milimikronů. Vlastní barevný vjem je dán mírou pohlcení bílého denního světla a odrazem. Vjem absolutní běli vznikne pohledem na plochu z chemicky čistého a čerstvého pigmentu Blanc fixe, běloby stálé, v podstatě síranu barnatého nebo čistého a čerstvého kysličníku hořečnatého, vzniklého spálením čistého hořčíku. Tato plocha má světlost bělost (albedo) 100, odraženého difúzního světla je 100 %. Vjem absolutní černě vzniká při pohledu do černě natřené krychle o hraně 10 cm otvorem o průměru 2 cm, tato čerň má světlost 0. Při absenci skříňky pohleďte na černý samet.
Zrakové vjemy pro barevný povrch předmětů jsou poněkud složitější a závisejí na druhu použitého pigmentu nebo jejich směsí. Část světla se odráží a část se pohlcuje a mění v tepelnou energii. Souhrnně se dá říct, že například u červeného tónu červené paprsky odrážejí nejvíce a ostatní barevné tóny jsou zeslabené nebo se zcela pohlcují.
O tom, že černá pohlcuje světlo nejvíce a přitom se zahřívá, se může přesvědčit každý. Už samo toto vágní technické sdělení je zaneseno významem, jak tedy nevěřit v magii barev v jejich spirituální dimenzi. V této souvislosti je podstatné i samo psychologické působení barevného tónu s jejich symbolickou rovinou, která namnoze neztratila svoji platnost. Oranžová, vstřícnost, jistota a vnitřní síla. Červeň, bílé roucho prané v beránkově krvi. Modř temného nebe i blankytné oblohy, plášť Panny Marie i hlubina moře. Fialová, vnitřní usebrání, půst. Bílá, počátek, nevinnost, klid a rovnováha. Černá, absolutno. Šeď, bezradnost, ale také vyváženost. Dozajista o tom věděli své středověcí alchymisté a staří mistři z bratrstva sv. Lukáše, kteří se museli doslova protřít k vlastnímu mistrovství (v učňovských létech třeli barevné hrudky do úmoru). V ranném středověku byl počet známých barev omezenější, zato ve středověku pozdním dosáhla barevná škála již značného rozpětí, kromě většiny barev používaných v antice ještě obsahovala lapis lazuli (modrý kámen, jenž byl vyvažován zlatem), měděnku, brazilský purpur, gamboge, stil de grain a další rostlinná barviva. V šestnáctém století k těmto barvám přistupuje smalt, karmín a mumie neboli asfalt.
V prvních stoletích po Kristu se zabývali výrobou barev, čištěním olejů e.t.c. mniši, kteří byli v té době také jedinými malíři. Později se malířské látky prodávaly jako suroviny společně s léky v lékárnách. Pigmenty se nejprve třely s vodou, potom sušily a chovaly v prášku (běloba olovnatá se ponechávala s vodou a míchala se s olejem podle potřeby). Zpracování barev stávalo se zajisté tajemstvím jednotlivých dílen a u některých oblastí, především v uměleckém řemesle je jím dodnes. Je spousta receptur v knihách, ale chybí-li jen jedno kolečko ze soukolí, mašinka se nerozjede. A rozjede-li se, pak drhne. Jsou určité oblasti, kde tajemství odchází i s mistrem..
Můj ateliér je blízký laboratoři, kde se kterýkoli horizontální povrch velmi brzy vertikálně završí, marně se snažím zbavit entropie, abych nezaměnil jednotlivé komponenty v lahvičkách od jogurtu a dětských

výživ (samozřejmě bez popisek). Jsem tak často odkázán jen na čich, hmat a zrak, zvukově se pigmenty, pojidla a rozpouštědla příliš neprojevují a ochutnávat se nedoporučují. Přes všechnu tuto snahu o řád, mne naplňuje, tak jako Kantovo nebe údivem, neprobádaná a nepochopitelná síla tajemství, rozpoznávaného a znovu zapomínaného orákula.
Zdá se mi, že zacházíme se silami o nichž nemáme tušení. Někdy se divím, že obrazy neexplodují, nebo se nezhroutí do jiného časoprostoru, ostatně jim tyto vlastnosti mimoděk přisuzuji. Vždyť jednotlivé přísady jako například kafr, nitrobenzol, chloroform, diacetonalkohol, etylglykol, sandarak, šelak – výměšek červce lakového, zlato, suřík, býčí žluč a dračí krev tuto domněnku jen podporují.
Tak podle H. Wágnera je dobré při zkoušení barev pamatovat, že barvy obsahující vápník barví plamen červeně, barvy obsahující baryum, barví plamen zeleně, barvy osahující železo zanechávají zbytek černohnědý, chromové barvy mají zbytek zelený, zatímco olovnaté jdou do žluta, pigmenty měďnaté barví boraxovou perličku do zelena, po vychladnutí modře. Zinková žluť v kyselině solné změní se na žlutý roztok, jenž vařením s alkoholem zezelená, ostatně, kdo by nezezelenal. Vybírám jen namátkou z knihy malířských technik Bohumila Slánského, ze které doposud zavání pach alchymistických dílen i takových mistrů jakým byl magistr Theodorik. S rozvojem chemie přibývalo uměle vyráběných barev v tomto chronologickém pořadí, pruská modř, kobalt, svinibrodská zeleň, chromová žluť, zinková běloba, ultramarin, kobaltová zeleň, kobalt fialový, aureolin, chromoxid ohnivý, alizarinové laky, kadmiová červeň, titanová běloba. V poslední řadě žlutá, červená, modrá a zelená barviva dehtová. Chemický průmysl zasáhl velmi mocně do světa barev, které byly v minulosti doménou zasvěcených. (Bylo by však mylné domnívat se, že je tomu dnes jinak, mnozí malíři skutečně neví, čím jsou naplněny jejich tuby s barvami a zanícení chemikové zas nemají touhu malovat). Zbývá však malá skupinka nadšenců, jež bloumají krajinou a jak za dávných časů ji brázdí a přerývají lopatičkami, aby vykutali na světlo denní tu zem zelenou českou, tam grafitové hrudky, jinde bolognskou křídu, či pompejskou červeň, snad i ten nějaký kousek malachitu.
Síla výtvarných děl není věcí jen barevné vrstvy, ve hře jsou nosné stěny, dřevěné desky, plátna, papír, které samy o sobě jsou nositeli poselství.
Sdělení je již po staletích stejné, jiná je jen forma. V devadesátých letech byla na benátském Bienále v americkém pavilonu projekce videa modifikovaná verze Pontormova obrazu setkání Panny Marie se sv. Annou. Obraz sám je dosti teatrální. Malá herecká kostýmovaná etuda v časové smyčce jej posunula do surrealistické vize. Nedá se říci, toto dílo je nehodnotné, protože jde o citaci, či reminiscenci. Nelze ani říci, není kvalitní, protože je dematerializované.
Ze všech projekcí bylo právě toto video to nejvíce sugestivní. Ano i digitální záznam na kousku plastu je legitimním médiem. Jaké mu však přisoudíme vlastnosti, v jaké rovině vztahu s ním navážeme vnitřní rozhovor? Co se stane popřením nároku na haptickou kvalitu díla, na jeho fyzickou přítomnost a jedinečnost? Zřeknutím se tradice ocitáme se jednou nohou v Metrixu, kyberprostoru bez hranic.

Ale vždyť modlitba či meditace je rovněž nezatížena předmětností, tak proč tedy upírat zraky ke staletým tradičním recepturám. Je vždy více otázek než odpovědí. Ale dokud nám kouká z kapsy ten klacek, kterým jsme utloukli neandrtálce, potud zakoušíme živočišnou radost při vaření kostního klihu a mísení pestrých prášků.
A je lhostejno, že kousek lněného plátna není jeskyní v Lascaux, ten dar prožitku barevné magie dosud zůstává.

Dokumentační foto z ateliéru autora, 2006

MYSTÉTIUM BAREV

Libor Jaroš





Dokumentační foto z ateliéru autora, 2006

MYSTÉTIUM BAREV

Libor Jaroš





Libor Jaroš
narozen 9. 4. 1960, Zlín. 1978–1981 SUPŠ Brno, 1981 Grafické techniky – Studio Otto Nagel Ost Berlin, 1994 Kurs muzejní konzervace Moravská galerie Brno. Žije v Žatčanech u Brna, zabývá se restaurováním a malbou, sběratelstvím, péčí o věci časem zapomenuté – znovunalezené, teoretická činnost v oboru aplikované technologie – přednášky a semináře. Samostatné výstavy (od r. 1991) jejichž názvy napoví více, mimo jiné tedy – 1997 *Dřeva a kameny z Britské Kolumbie Powell River Kanada*, 1999 *Metlamorfózy Galerie druhá modrá* Bratislava Slovensko, 2000 *Rezivění Galerie Jiřího Jílka* Šumperk, 2001 *Andělé a spol. Klub v Jelení* Praha...
libor.jaros@centrum.cz

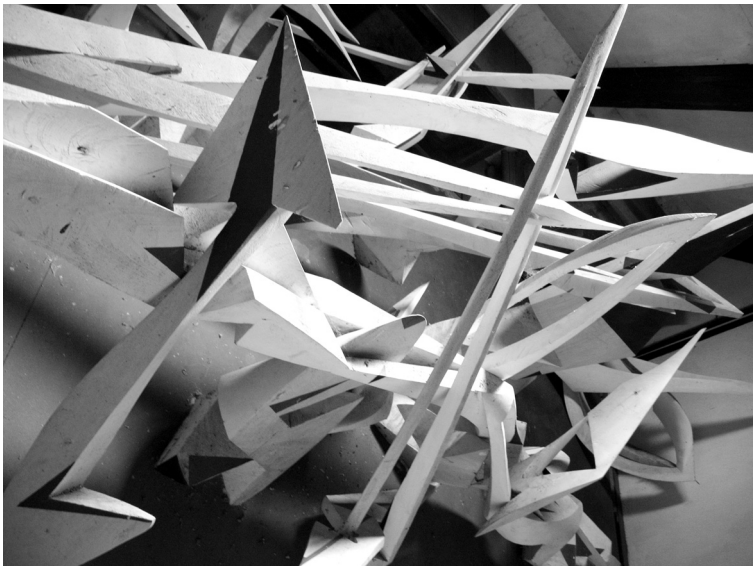
Dokumentační foto z ateliéru autora, 2006



MYSTÉTIUM BAREV

Libor Jaroš





Stanislav Malý, instalace

po kapce
potí se duše

ÚDOLÍ MARTYRION

Stanislav Malý

Obecně v nejširším slova smyslu se dá říci, že není ducha bez člověka, bez jeho osobního a konkrétního směřování do této oblasti, bez jeho bytostné a vědomé formace vůle, která je hledáním jeho plnosti a smyslu v něm. Je postupnou participací v této oblasti kontemplativním zakoušením duchovních obsahů a hodnot i jejich meditací, jejich tříbením a vnitřní identifikací s nimi. Duchovní skutečnost člověka není nějakou předvolbou, ale postupným nalézáním, ozřejmováním pojetí jejího skrytého smyslu, kterým se dá tvořivým způsobem žít.
To, o co ze strany člověka jde, je míra autenticity a věrohodnosti výpovědi o tomto procesu, o její pregnantnosti, výstižnosti, srozumitelnosti a to hlavně ve vlastní sebereflexi práce.
Pro mě výpověď v tomto smyslu je jisté totální nasazení, *zviditelňovaný a sochařsky evokovaný proces bytostného směřování, jeho vnitřně vztahové artikulace v postupném dotváření celku, duchovní tenze k* živému duchu *a výrazu i výpovědi o něm.*

Stanislav Malý, září 2006

…
proudí krev
a nohy trnou
hlubina sytosti rozohněná
hrnou se
chuchvalce člověka
do hlavy
do kostí
na křídla zmučená
padá déšť trní
živá ve chvilce
milostiplná
rozervaná ve sladkém umučení
roztrhla se v závrati
poslední myšlenky
uvadla
do ohně spadla
zbyla jen tykadla mlčení
pro tajemství
…

po kapce
potí se duše
tiše se tratí
v studené trávě
stříbrné rosou
rozsudek bolesti platí
prchavé štěstí
našla ji
křehkou a bosou

…
malý plavohnědý slavík
božích samot
vzepřený osudu
propadlých spádů
srdce od lásky
zbědované
v zapřených bolestech
jen hlubší
ještě samotu hledá
s vášní
nejkřehčího hlasu
ve stech podobách
polapit jinak se nedá
než slzou
prolitou nad kamenem
sladký mámivý nach otevřených ran
nikdo už ho
neosloví jménem
protože malý
plavohnědý slavík už
polapit se nedá
…

do krve zaseté růže
s květy mrtvých úst
s rozkoší bez tíže
zapřené vášně
vydechla bolest
jen jedenkrát šťastně
to na kříži leskly se
krůpěje potu z těch růží
a tichý žár
hořel v nachových lístkách
vlastně ten blíže
neurčený dar
nikdy úplně
nepřestal být svěží
v myšlenkách se
ukrýval se temnotě
podivuhodného světla dál
to on vždycky otvíral
smysl tajemství
rozpínal křídla
vykoupené vášně
hasil žízeň
v nepřístupných záhybech
duše
v perlivých radostech
granátových dní
blažených samot
a něžných blízkostí
se koupal
ten jediný dar
a poslední
…

na zraněném ostří
tisíckrát
v závrati slasti
v měkkých
do běla žhavých
plamenech
uhořel ve spleti
vysněných pastí
osleplý vášní
v bezedných slojích
drahých mastí
stojí teď černý
ke sloupu přirostlý
mužíček zvláštní

memento graciale
morti
…

Stanislav Malý
narozen 3. 6. 1947,
Nové Hrady.
Sochař a básník,
absolvoval studia na
průmyslové škole
kamenické v Hořicích
a obor sochařství na
AVU v Praze (spolu
s J. Zeithammlem,
M. Jetelovou,
J. Beránkem).
Zúčastnil se sochařského
sympozia vedeného
K. Prantlem v rakouském
St. Margarethen,
v 70. letech učil na
katedře výtvarné
výchovy PdF MU odkud,
pro světonázorový
spor s normalizačním
komunistickým vedením
a silný duchovní vliv na
studenty, musel odejít.
V 90. letech učil i na nově
zřízené restaurátorské
škole v Litomyšli,
řadu architektonických
a sochařských realizací
má v interiérech
sakrálních staveb
královehradecké diecéze,
největší sochařský soubor
ve volném přírodním
prostředí je v obci Dolní
Újezd u Litomyšle a okolí.
Žije a tvoří
v kontemplativním
ústraní nedaleko
Vysokého Mýta,
píše a publikuje duchovní
poezii (básnické
sbírky *Údolí Martyrion,
Armagedon, Perpetum
mobile*).
Malého tvorba básnická
i sochařská nese pečeť
duchovních tradic
regionu, vyznačuje
se meditativním
potenciálem, spojeným
s neobarokním
pathosem – a současně
v sochařském projevu
i konstruktivismem
a novou geometrií
v intencích umění
dvacátého století.

ÚDOLÍ MARTYRION

Stanislav Malý



Stanislav Malý, instalace



Stanislav Malý, instalace

POZNÁMKY K SOCHAŘSKÝM OBJEKTŮM STANISLAVA MALÉHO

Pavel Panoch

Pierre Teilhard de Chardin definoval umění jako „formu, již ve světě nabývá ten zvláštní přebytek hmotě uniklé energie, který charakterizuje lidství“. Právě dojem nezdolné a přitom s jasným záměrem organizované energie je primárním pocitem, jenž se nám vybaví při pohledu do interiérů stodol a půdních prostor vesnické usedlosti v obci Vysoká, kterou si jako svůj venkovský azyl zvolil již bezmála před čtvrtstoletím pardubický sochař Stanislav Malý. Společenství desítek dřevěných skulptur rozestavených volně na podlahách, opřených o sebe navzájem nebo zaklíněných do trámoví tu není zjevně rozmístěno nijak nahodile. Program jejich rozmístění, usilující alespoň v sekvenci zachytit vření energie v její zárodečné podobě, podléhá závaznému klíči intuice a zachovává si svou vnitřní proměnlivost a neukončenost. Prchavé křivky stínů skulptur se tu navzájem mísí, proplétají, uzlují a hned zase tříští pod nárazem měnícího se světla, které sublimuje jejich hmotu do zdánlivě beztížných stavů.

Zatímco raný novověk si hmotu neuměl představit jinak než jako pasívní substanci vyplňující prázdnotu, půdní instalace Stanislava Malého navazují svým pojetím na idealismus středověku, v němž byly gotické katedrály stavěny tak, aby z vnějšku pronikající světlo zmnožovalo na maximum subtilitu veškerých hmotných architektonických článků chrámových vnitřků. V korespondenci s teologickými spekulacemi a naukou o světelné metafyzice se tím vytvářela iluze, že hmota sama se chová jako světlo, pojímá veškerý prostor a obaluje šerosvitnou aurou všechna neprůhledná tělesa. Obdobně jako bylo pro citovaného francouzského myslitele střelkou kompasu jeho celoživotního díla hledání místa člověka v přírodě, realizuje Stanislav Malý ve své práci se dřevem a kamenem úporné snažení o rekonstrukci kosmického Řádu. Původní odlesk tohoto nadlidsky chápaného principu harmonie se promítá do nejdrobnějších jevů, věcí a matérií, které pozemský lidský život v nespočtu možných podobách obklopují a doprovázejí, ale jeho matrice jako by byla zaváta nánosem každodenních skutků, jednání a gest, postrádajících skutečnou spirituální dimenzi.

Vnitřně osamocená snaha o nápravu těchto poměrů, vytčená Malým jako osobní disciplinovaný závazek a realizovaná poté za podmínek blížících se dobrovolné klauzuře, mířila hlouběji než k závoji estetické výtvarné kreace a přivedla proto sochaře k existenciálnímu rozjímání stranou výtvarných sdružení a tím také k dobrovolně přijímanému statutu sochařského solitéra.

Bohatý zdroj inspirace svých nejstarších dřevořezeb našel Malý ve světě dávnověké „irokeltštiny“, tvarové tkáně s anglosaskými kořeny. Rané práce ztvárňovaly obvykle tradiční křesťanská témata pojednaná v souvislé změti organického ornamentu nebo stylizovaného listoví. Tvarová artikulace těchto rozvilin připomínala roztékající se štukovou matérii světeckých statuí a reliéfů domovních fasád východočeského měšťanského rokoka, s nimiž se sochař při své mnohaleté restaurátorské praxi dodnes zblízka setkává. Další krok k nemimetické formě představovaly skupiny do krajiny rozestavených „menhirů“ – jednoduše upravených kmenů s prořezy a do nich vráženými klíny. Sošná statika jejich monolitických objemů byla později nahrazena iluzívní dynamikou skulptur biomorfních tvarů, jejichž měkká tvárnost a vláčná ohybnost s dutinami a průrvami

vyplněnými oválnými formami čočkovitých plodů a semen, odkazovala k archetypální plodivé symbolice. Rozestavení těchto objektů, které evokovaly fantomatické bytosti z horečného nočního snu, před horizont polních dálav ještě umocnila jejich emotivně silný výraz.

Jak poznamenal již Kurd Badt: „Lidská intence nechce napodobovat přírodu, jejím cílem je idea životní plnosti pramenící z duchovnosti. Život, který se vyjadřuje v plastických dílech, není v žádném případě druhem reprodukce přírody, nýbrž duchem, který míří ke ztělesnění živoucího ducha, a v jeho dílech se nachází jen tolik přírody – a jen takovým způsobem – kolik to vyžaduje a připouští ztělesnění duchovní životnosti.“ Ve stopách předešlých slov se Stanislav Malý důsledným krokem vydal na cestu sochařské abstrakce.

Za přechodové práce je možno označit skulpturu „Moby Dick“ (1983–1984) s tvarovou oproštěností v podobě rybího skeletu a cyklus vějířovitě do plochy rozprostřených objektů pracovně označovaných jako „Hnízda“, které předznamenaly chystanou razantní přeměnu morfologie. Soustředění na postupnou redukci hmotné esence došlo až k fázi, kdy z dřívějších objektů soch zůstaly vyrýsovány jen útlé kontury, které se rázem ostřily a špičatily. K posílení animální vitality a exprese těchto vratce působících konstrukcí došlo důležitou komponentou barevných nátěrů s převládajícím modrým akordem, jenž je snad ze všech barev nejvíce schopný vyvolávat pocit hloubky a ve svých nejtmavějších odstínech se podobá „hlubokým tónům varhan“ (Wassily Kandinsky), postupně doplňovaným červenou a bílou.

Komorní rozměry skulptur nahradily časem monumentální formy venkovních plastik. Tato gigantická origami – křehké skládanky, jejichž účinek zajišťuje elementární souzvuk daný formou, barvou a světlem ve vzájemných relacích, se tyčí svými hroty proti nebi. Ať v nich již naše nepokojná imaginace vidí zpředmětňující siločáry energetického proudění éteru, solární amulety nebo pokus o fragmentální organizaci onoho všepohlcujícího chaosu kolem nás do architektonických útvarů, je jisté, že se jedná o formace bytostně čisté tvarové poezie.

Rodokmen tohoto svébytného „organického konstruktivismu“ Stanislava Malého by nebylo patřičné spojovat ani s impulsem evropského uměleckého modernismu (Malevičův suprematismus), který byl založen na vizuální manifestaci bezpředmětných forem, ani s dekonstruktivistickými trendy západoevropského filozofického myšlení nebo módní praxí soudobého nábytkářského designu navazujícího na šikminy a ostrohrannost kubismu, přestože existence jejich vzájemných příbuzných rysů je nesporná.

Neortodoxní pouť Stanislava Malého do náruče produchovnělé sochařské abstrakce totiž vyrůstá z ryze osobních kořenů a motivací a vnitřně se jeví natolik sourodá, že ve svém úhrnu nepostrádá mnohovýznamovou hloubku a čistotu mýtu.

Mgr. Pavel Panoch
narozen 2. 1. 1974
Historik umění. Žije v Pardubicích, kde také vyučuje na Katedře historických věd Filozofické fakulty Univerzity Pardubice. Zabývá se především moderní architekturou a výtvarnou kulturou období raného novověku.
ppanoch@centrum.cz

POZNÁMKY K SOCHAŘSKÝM OBJEKTŮM STANISLAVA MALÉHO

Pavel Panoch



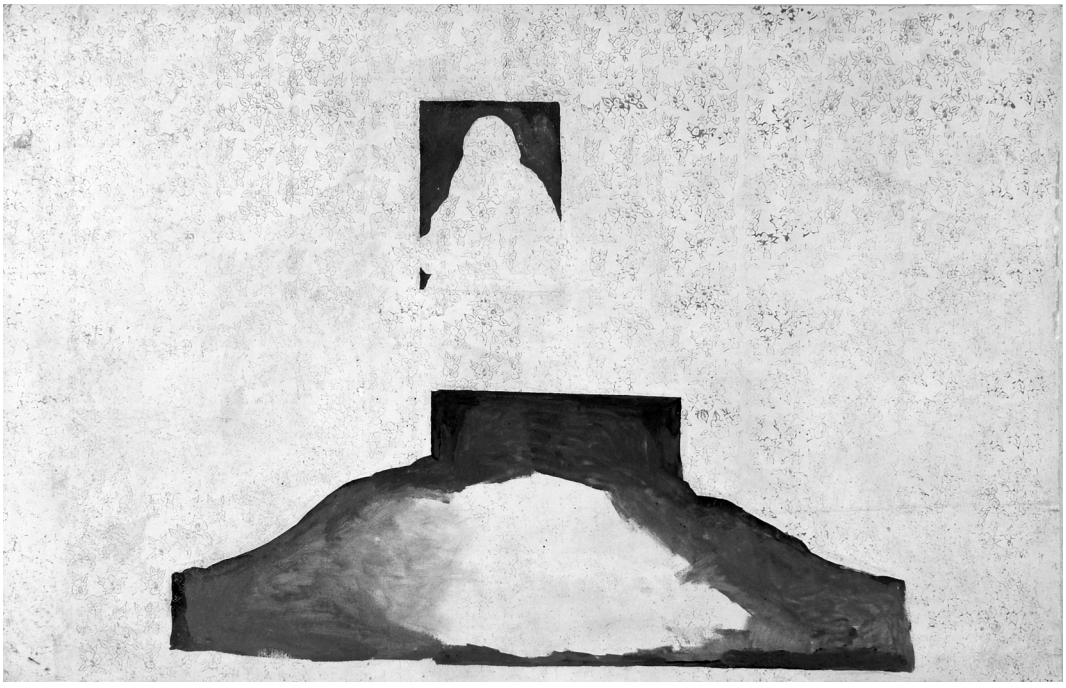
Stanislav Malý, instalace

Petr Veselý, Kuchyně (Božské srdce, podle J. Š.), olej a email na sololitu, 122 x 181 cm, 2004–2005

Petr Veselý



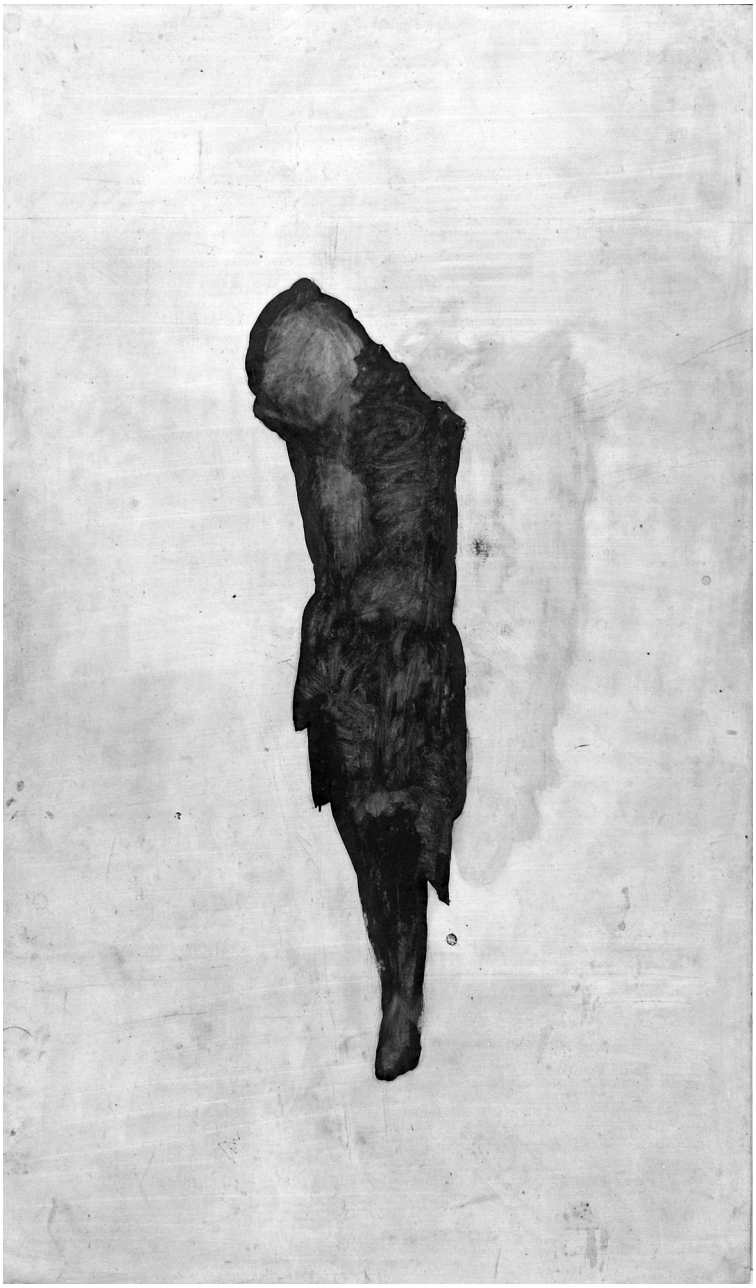
Petr Veselý, Ložnice s madonou, podle J. Š., tempera, olej a email na sololitu, 122 x 190 cm, 2004–2005



Petr Veselý, Kostel, podle T. V., olej a email na sololitu, 191 x 122 cm, 2004–2005



Petr Veselý, Korpus (ve stromu), email a tužka na sololitu,
202 x 120 cm, 2003

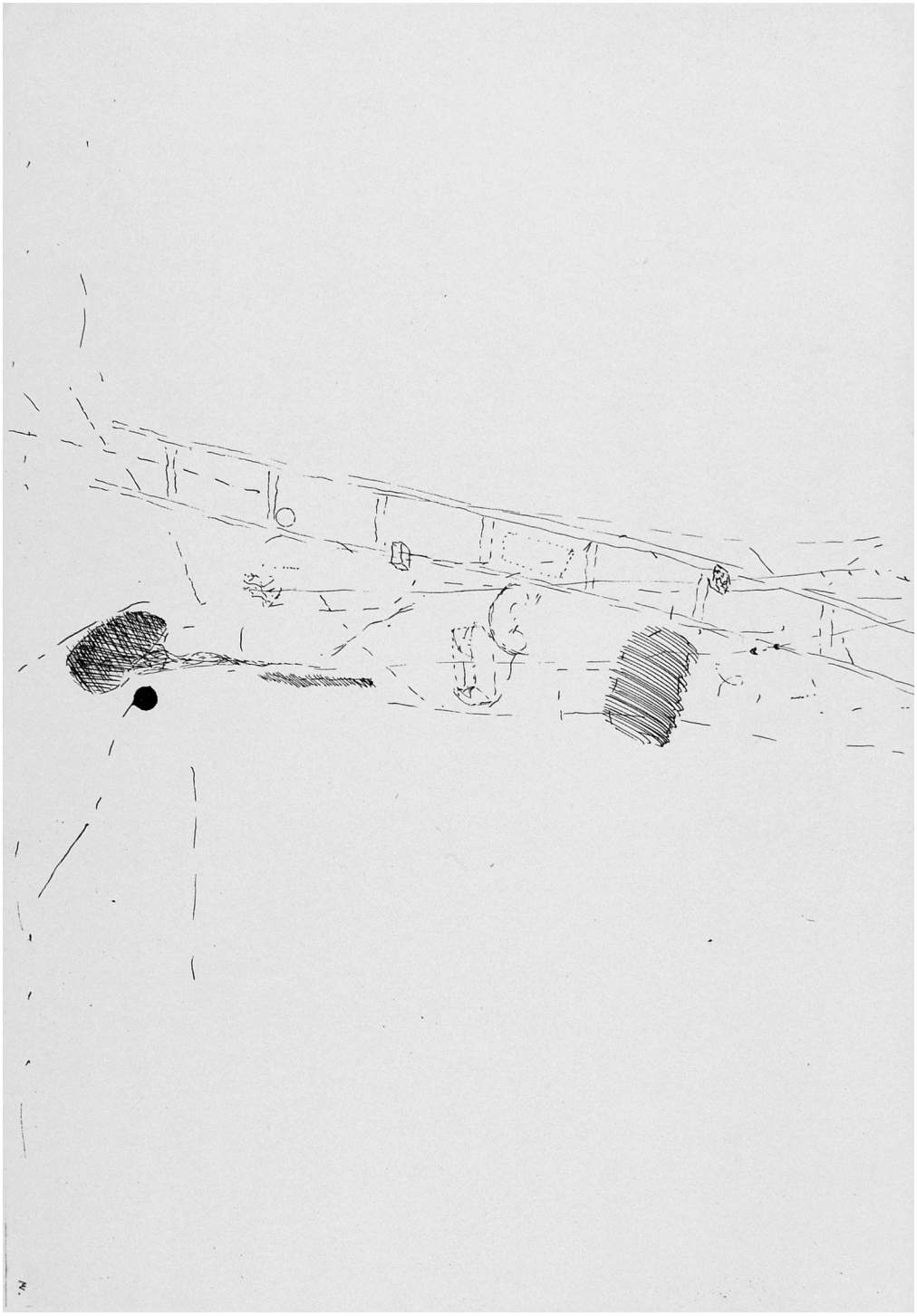


Doc. Petr Veselý, ak. mal.
narozen 25. 10. 1955, Brno.
Jako malíř je teoretiky zařazován do oblasti monochromní minimalistické malby, jeho dílo má však spíše solitérní povahu.
Co se týká spirituálních aspektů, lze je v jeho malbě vysledovat například v osobitém řešení geometrie plochy, kterou si divák může identifikovat jako sakrální prostor, spirituální povahu lze přisoudit i místy zjevnému jindy latentnímu figuralismu Veselého maleb.
Napsal řadu textů poetického charakteru volně se vztahujících k filozofii vlastního díla.
Působí jako docent na Fakultě výtvarných umění VUT V Brně, má za sebou desítky samostatných a skupinových výstav tuzemských i zahraničních.
vesely@ffa.vutbr.cz

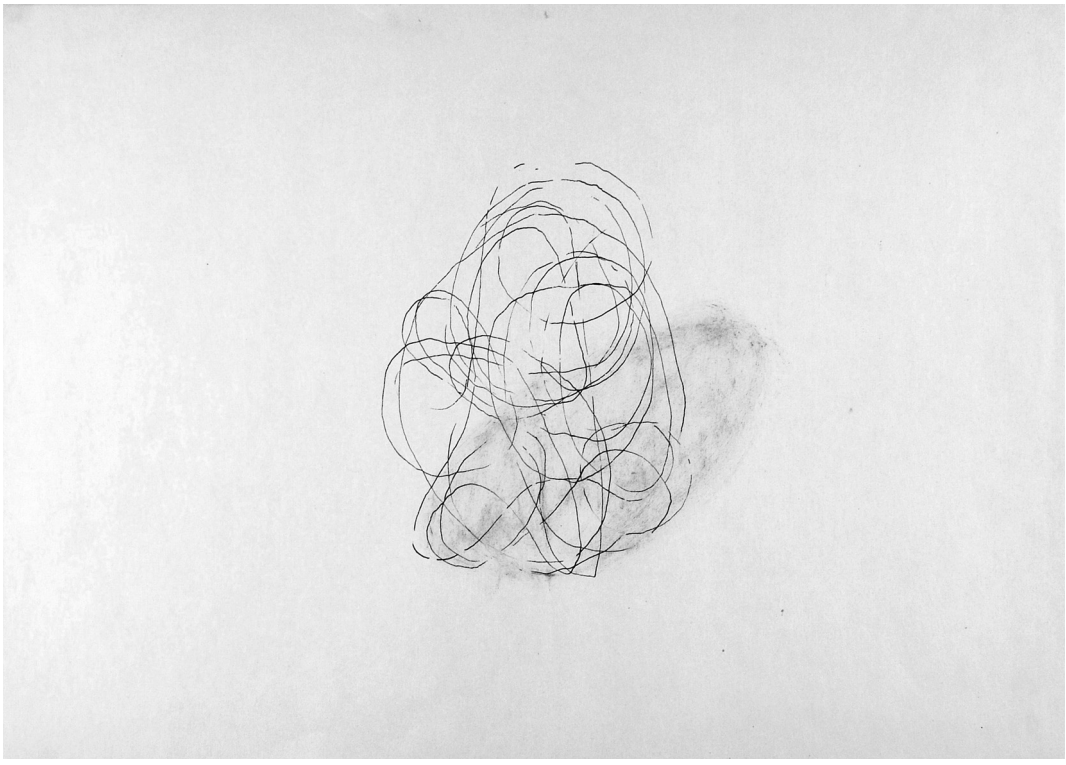
Petr Veselý, Každé 3 vteřiny, email na sololitu, 93 x 122 cm, 2005

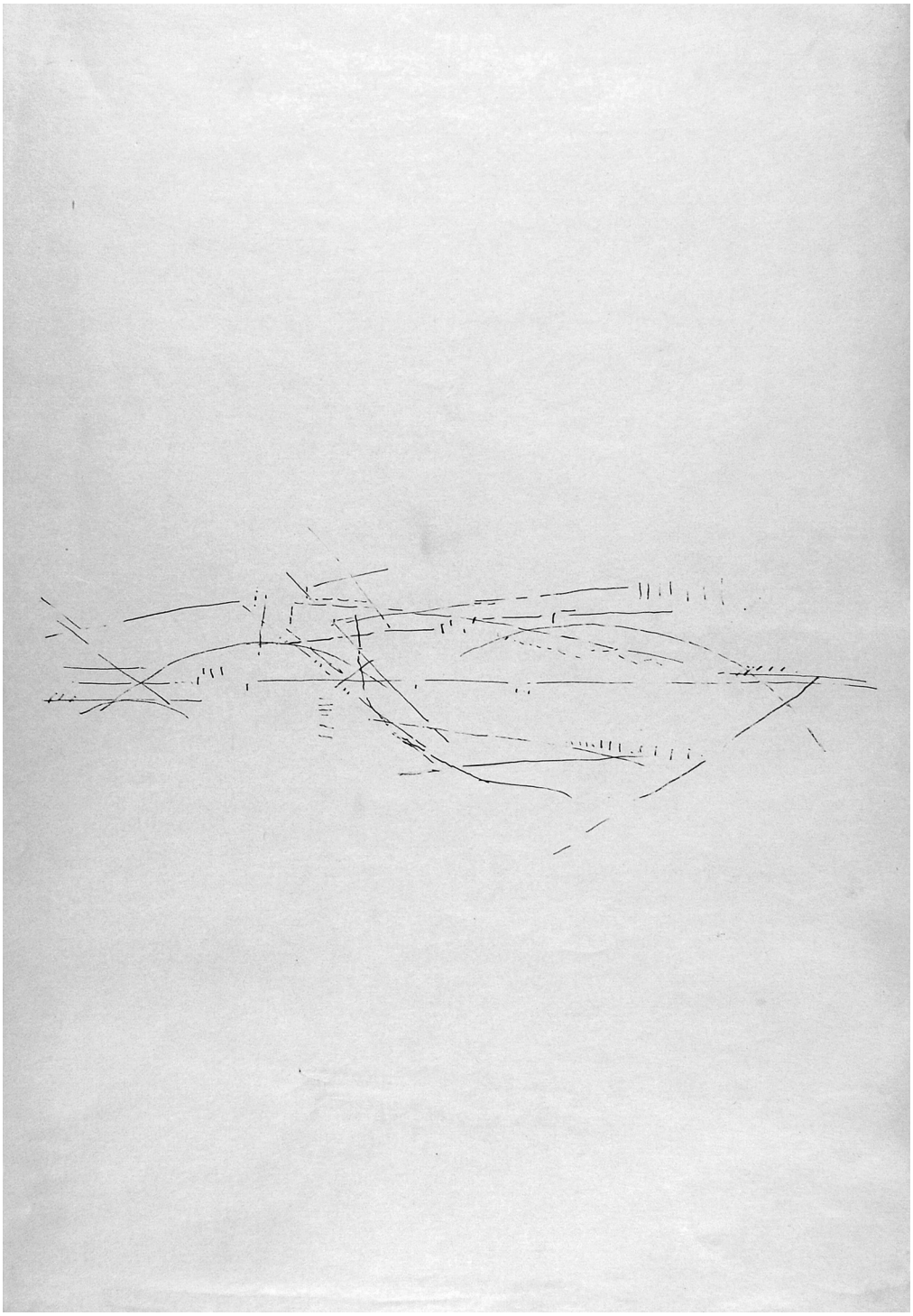

3

Marie Veselá, Zpřítomnění IV – Bienále Dolní Kounice 2006,
bez názvů



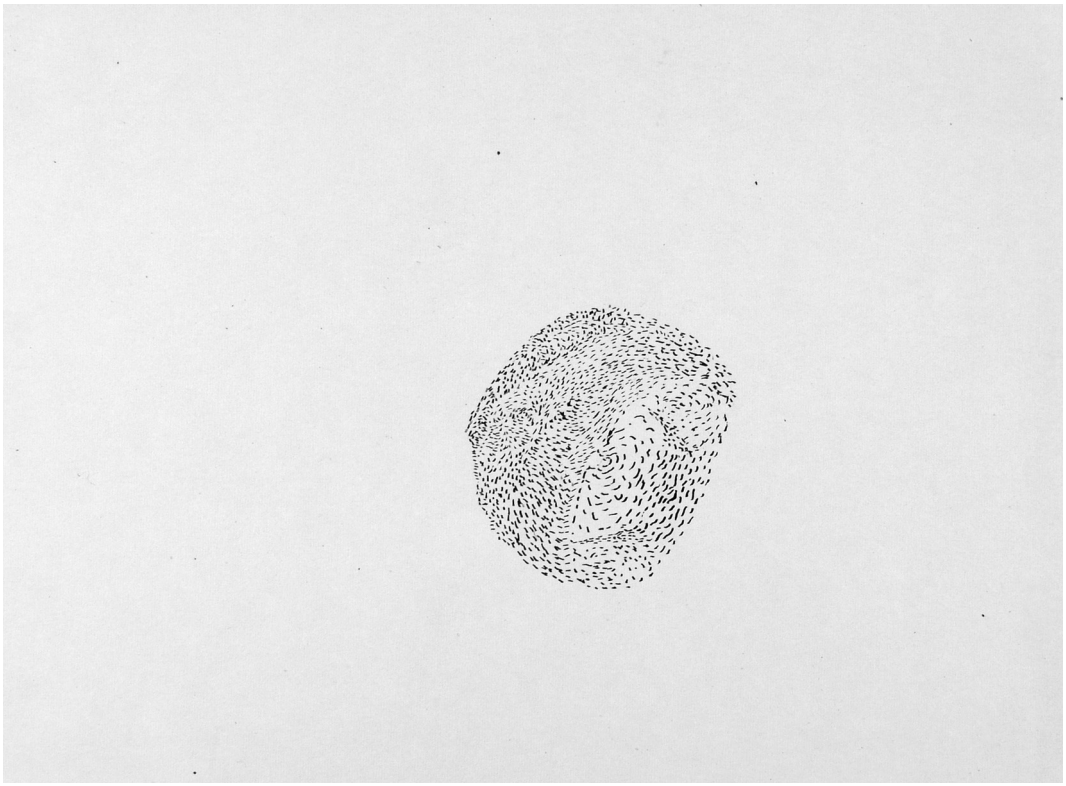






Marie Veselá
narozena 2. 3. 1982,
Brno.
Její díla, převážně
kresebného charakteru,
jsou specifickým
uchopením
fenomenálního průniku
místa, času a autorské
jedinečnosti.
Jako nejmladší autorka
se zúčastnila například
sympozia *Zpřítomnění
2006* (klášter *Rosa Coeli*,
Dolní Kounice),
její kresby nesou
znaky křehkého
zjevně ženského
přístupu k výtvarné
tvorbě, spočívajícího
především v tichém
souznění s duchovností
každodenní sakrálně
cítěné věcné a zároveň
abstraktní *reality* tohoto
světa.
V současné době studuje
teologii na Karlově
univerzitě v Praze
marievesela@centrum.cz

Marie Veselá



Inge Kosková, Z cyklu *Kresba s mantrou* 12.–13. 3. 1998, 1000 x 700 mm, papír, tuš

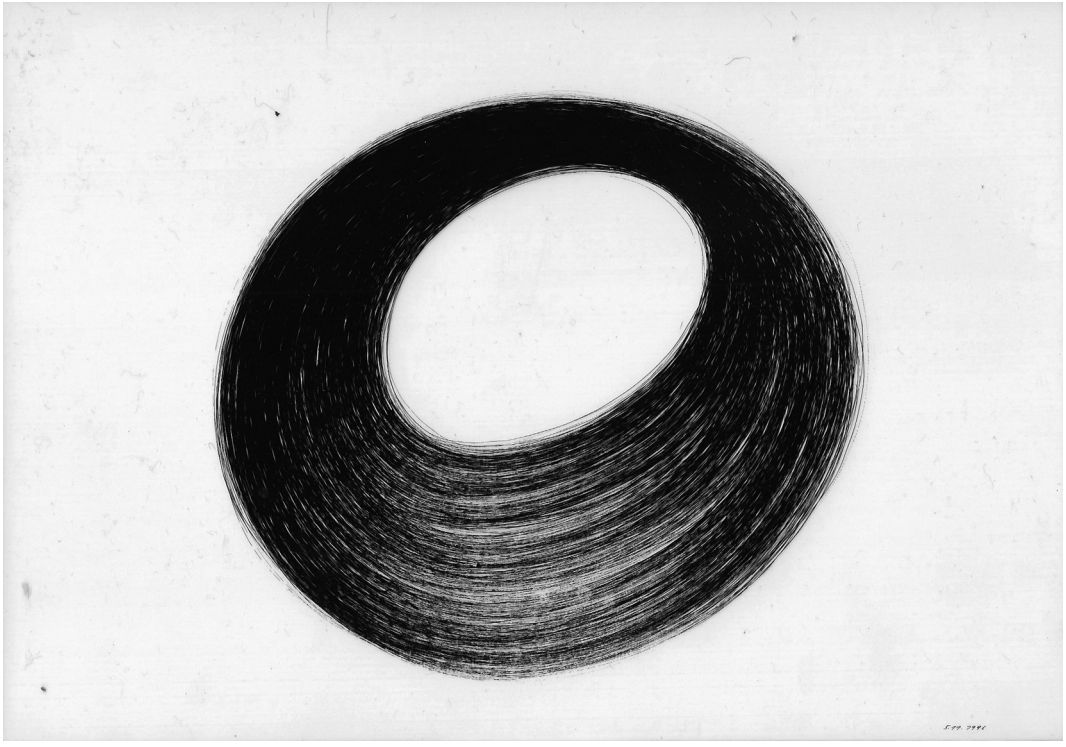
Inge Kosková



Mgr. Inge Kosková
narozena 31. 1. 1940,
Brno.
Její dílo se vyznačuje
neobvyklou citlivostí
v oblasti grafické
reflexe viditelných
i neviditelných dějů
a jevů tohoto světa
i *jiných světů*.
Zdánlivě prostý přístup
ke kresebným reflexím
tělových pocitů,
vnějšího dění i různých
psychických stavů (její
kresby jsou většinou
bezprostředními
záznamy prožitého)
je předpokladem
pokorné a niterné
filozofie pozoruhodného
ženský orientovaného
výtvarného díla.
Od počátku třetího
tisíciletí se ve své
tvorbě zabývá i kresbou
motivovanou mantrami.
koskova@pdfnw.upol

Inge Kosková, Z cyklu *Kresba s mantrou*, 5. 11. 1996, 1000 x 700 mm, papír a tuš

Inge Kosková



Labuť měla
podobu Anděla
Leda to věděla
proto ji chtěla

kdyby dnes přišel na svět spasitel
stal by se z něj televizní hlasatel
(a kdyby pak ukřižován byl
že to byl jen film každý by uvěřil)

zdalipak se týkal ráje
problém centra a okraje

Noli me tangere !
I maličkost mě nasere

Láma je s náma
Svámí je s vámi

myslete na duševní zdraví
svých reinkarnací

S husama Bin Ládin
na mule Umaře
do Betléma jede
Hořící hvězdy
padají z nebe

Rozhodli se Hanák, Křovák, Žid
svoje srdce si transplantačně vyměnit
globální rozměr bytí pocítit

vize umění nezmění
umění změní televize

mezi duší a tělem
vertikálním směrem
leží půdorys světla

Ze vzdálené hvězdy
Šeptal jsem prosby
Za staré kresby

Tělo mi znehybnělo
Nevím jestli chtělo

Hmota se tu motá
S antihmotou v botách

Kde létá duch svatý
Nad mraky či pod mraky

Kudy a kam vedou cesty boží
Když směr určují ceny zboží

Ách, kříž ztlučený z vodováh

Duchaminulost

Bůh je nemocný

List javoru se zachvěl
Tiše nade mnou přeletěl
Challenger nebo anděl

Prachy jsi a v prachy se obrátíš

Paměť a jiná havěť

Řekou, horou, nebem
Nebudem dokud jebem

Smrt je zmrd

Na povrchu povrchu
Nalezneš povrch povrchu

Eklektik v kostele poklekl
Čistoty stylu se zalekl

Svět rozpuštěný
V obrazech dění

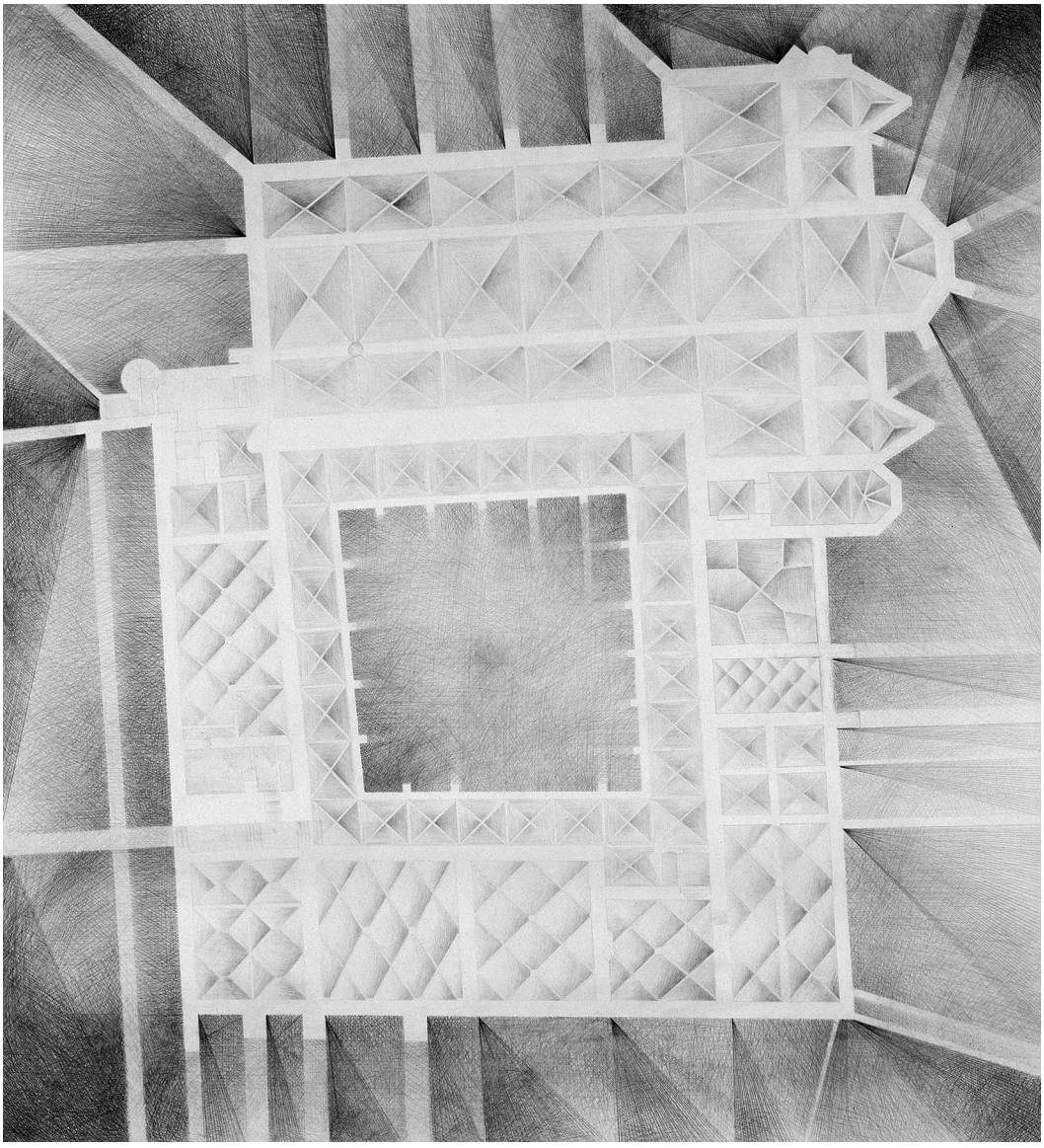
Jsem beztížný

Vladimír Havlík, Klášter (Vyšší Brod), 1989, tužka na papíře, 1 500 x 1 300 mm

SOFT SPIRIT

(texty z let 1990–2006)

Vladimír Havlík

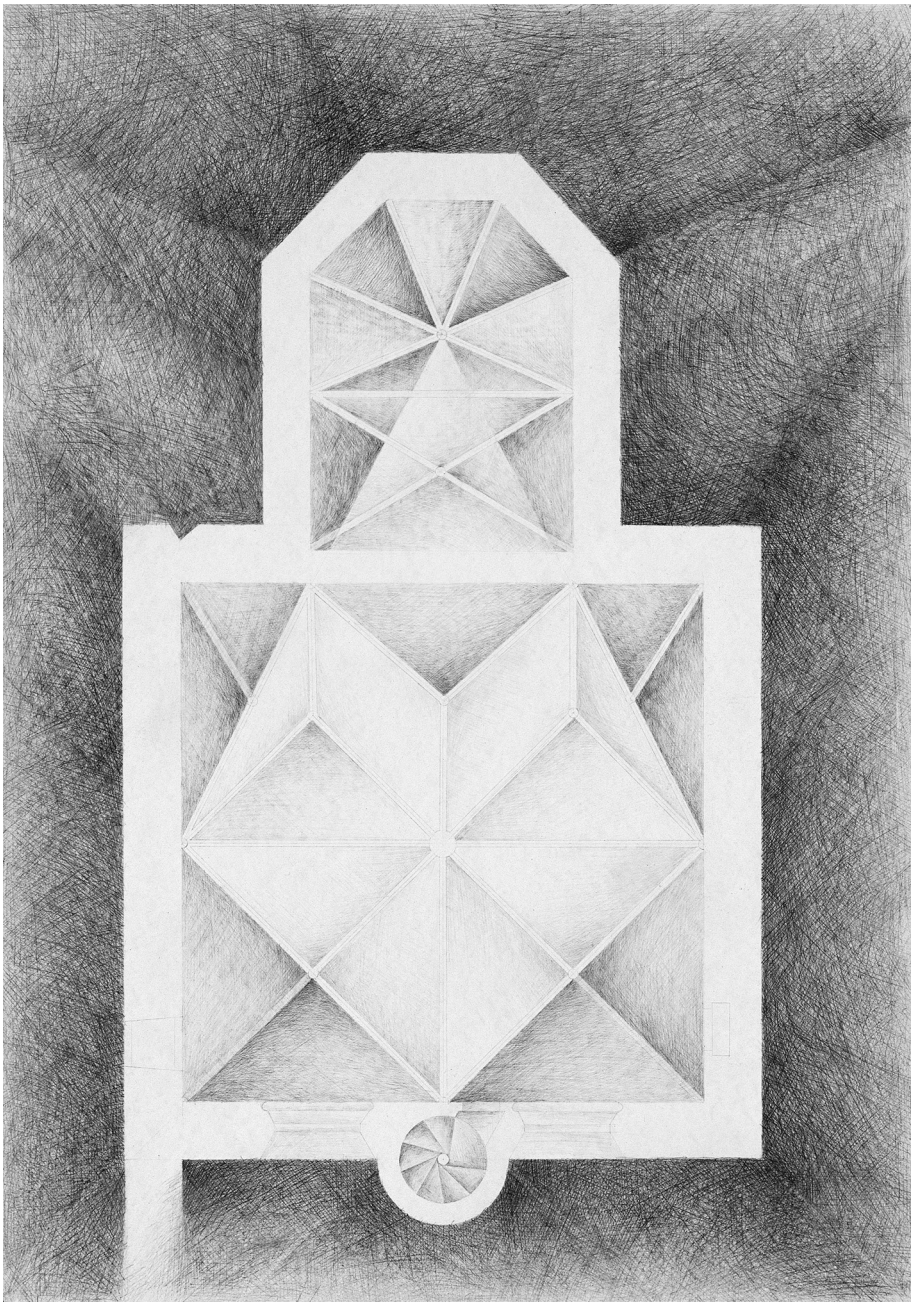


Vladimír Havlík, Srdce (Jindřichův Hradec, kaple sv. Mikuláše), 1990, tužka na papíře, 900 x 660 mm

SOFT SPIRIT

(texty z let 1990–2006)

Vladimír Havlík

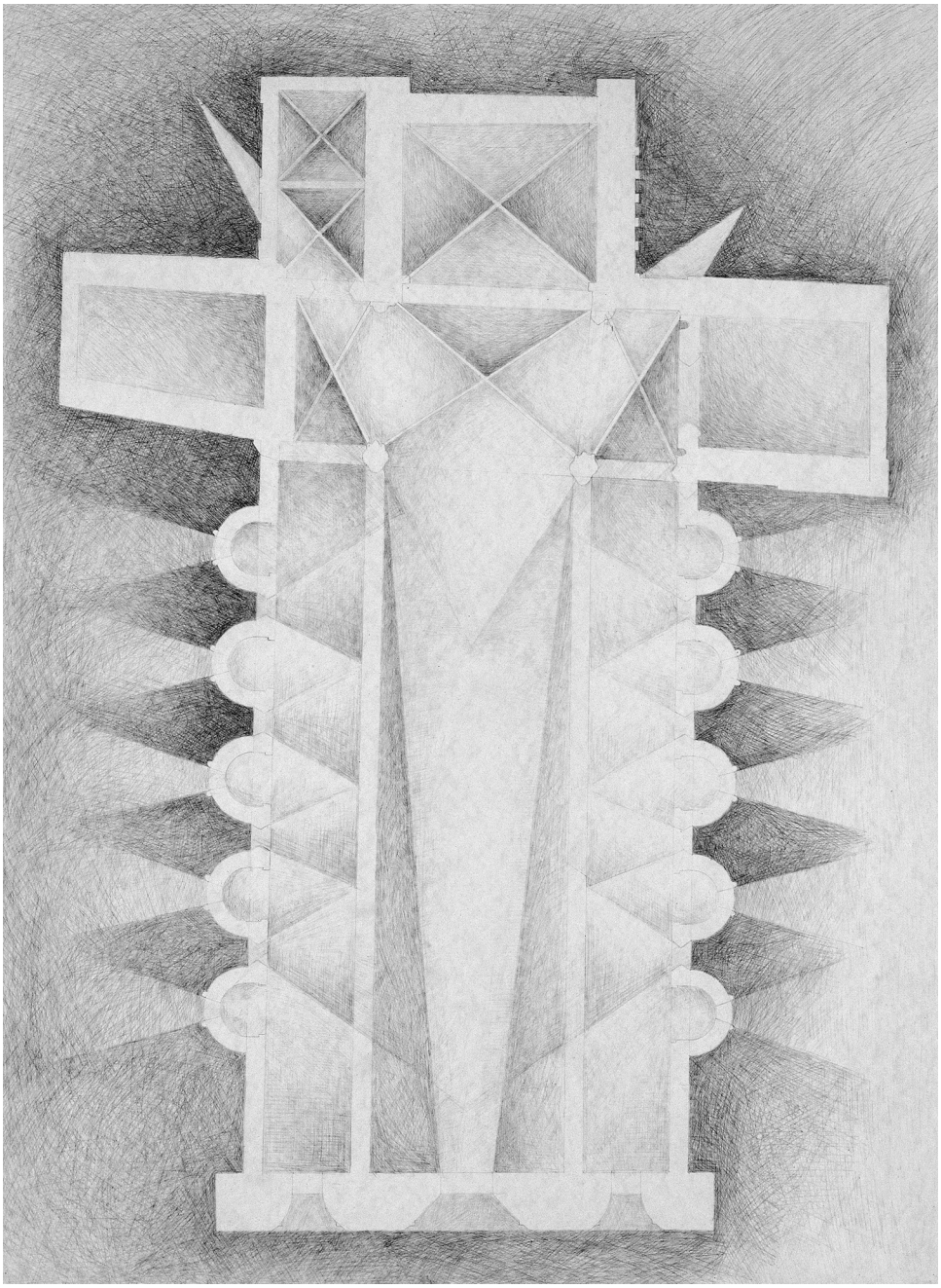


Vladimír Havlík, Maják (Orvieto, dóm), 1990, tužka na papíře, 900 x 660 mm

SOFT SPIRIT

(texty z let 1990–2006)

Vladimír Havlík

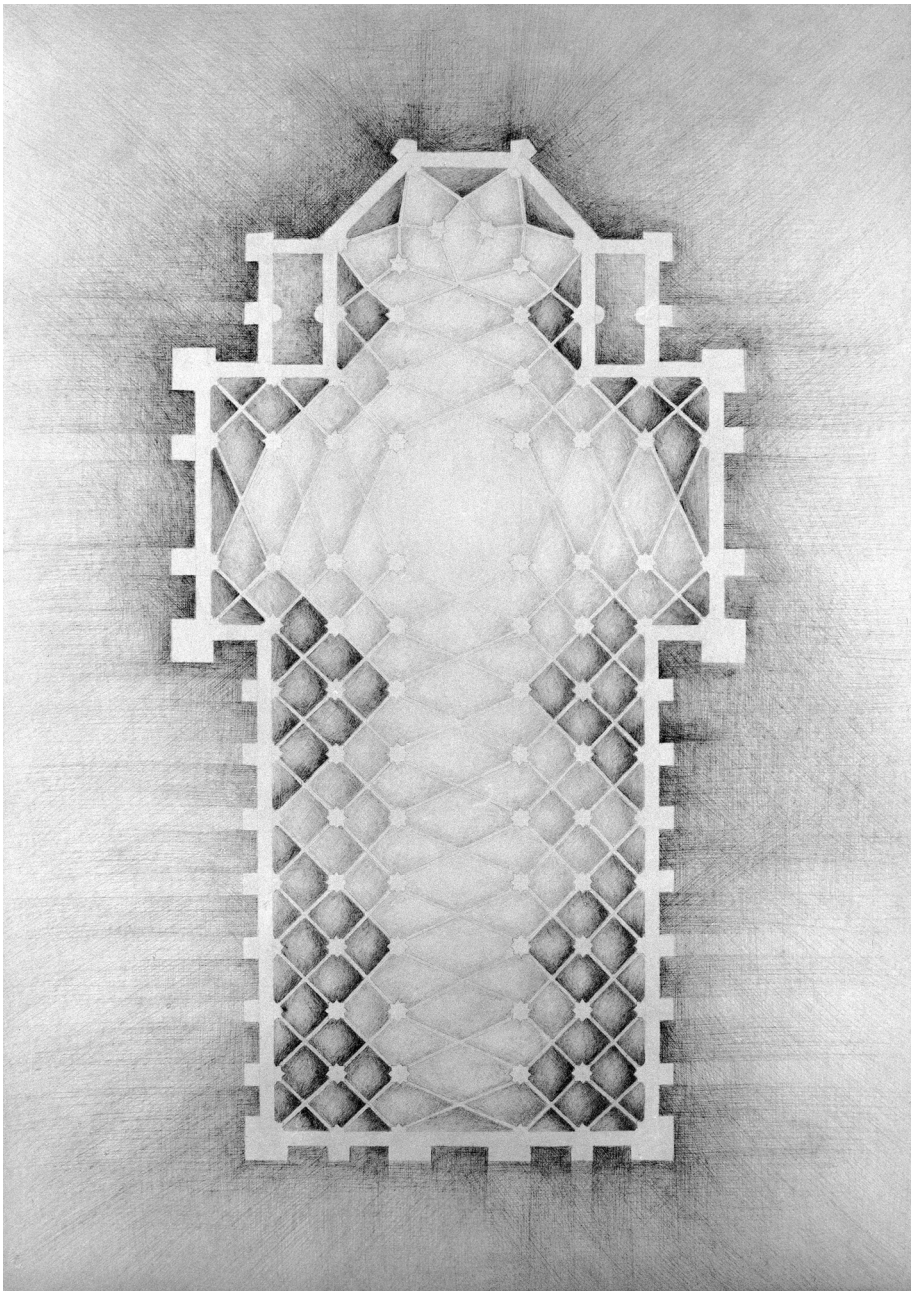


Vladimír Havlík, Radegast (Milán, dóm), 1990, tužka na papíře, 900 x 660 mm

SOFT SPIRIT

(texty z let
1990–2006)

Vladimír Havlík

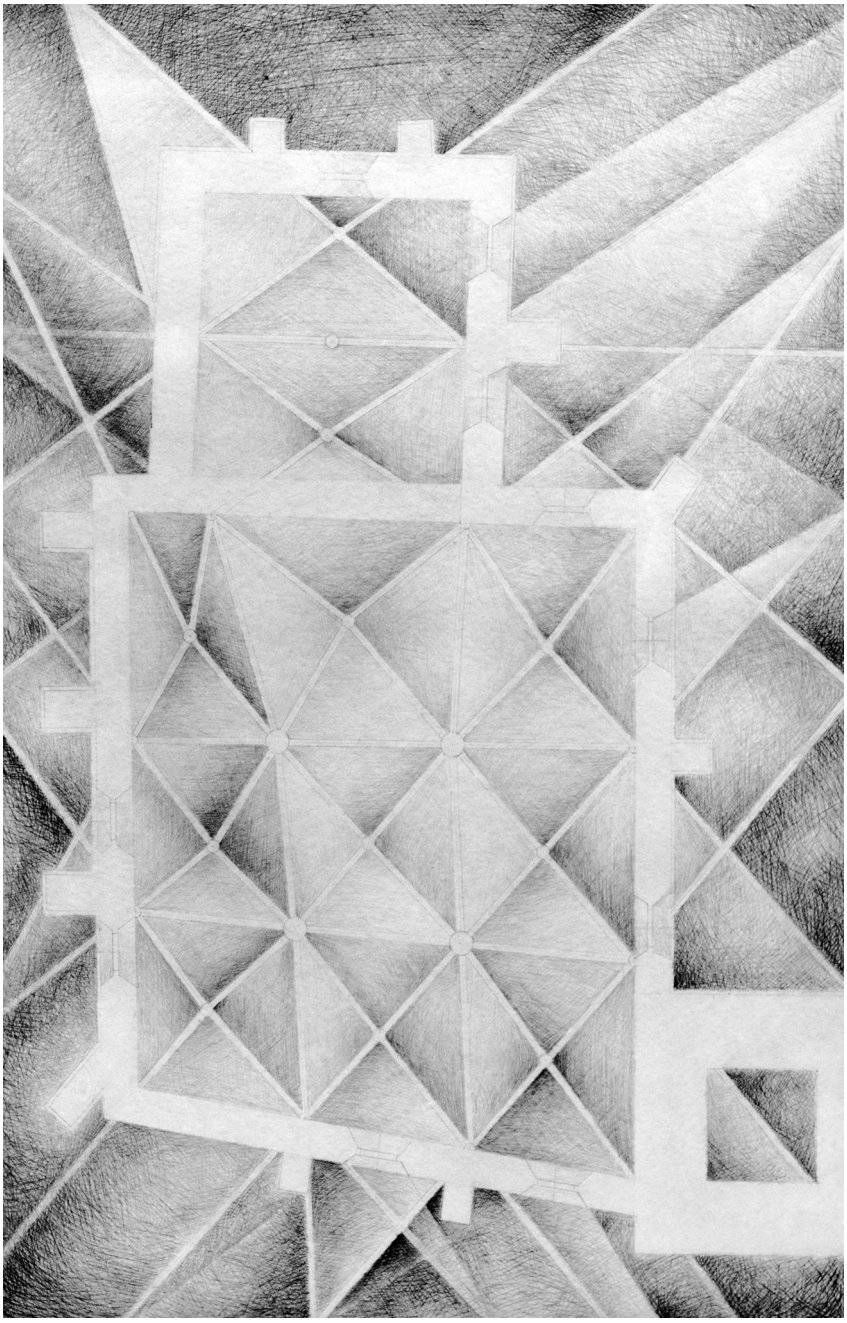


Vladimír Havlík, Břit (Dvůr Králové, farní kostel), 1990, tužka na papíře, 900 x 660 mm

SOFT SPIRIT

(texty z let 1990–2006)

Vladimír Havlík



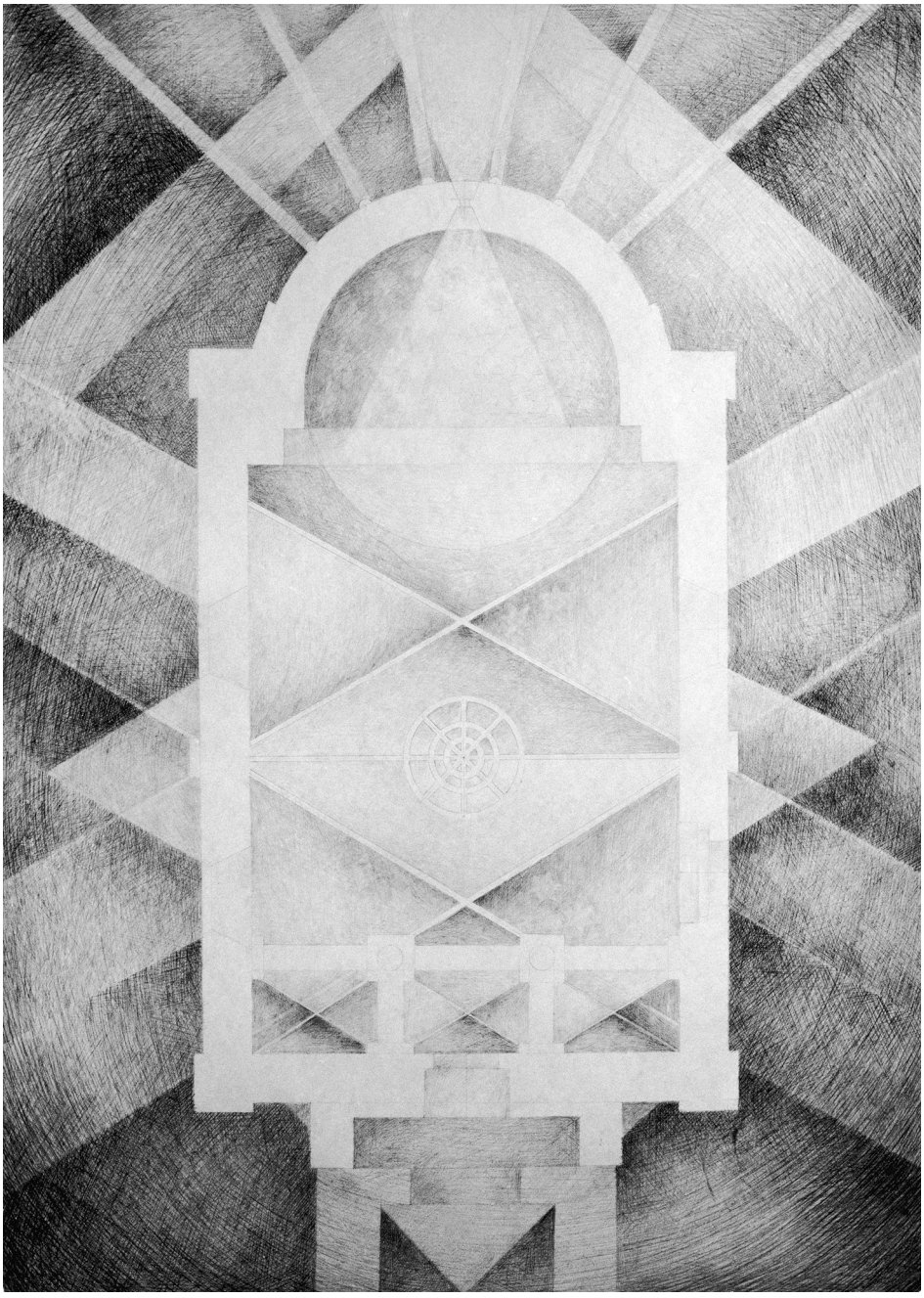
Doc. Vladimír Havlík
narozen 7. 2. 1959, Nové Město na Moravě. Multimediální umělec věnuje se kresbě, malbě, akci a alternativním výtvarným projevům. Vede ateliér intermediální tvorby na katedře Výtvarné výchovy Pedagogické fakulty univerzity Palackého v Olomouci. Absolvoval řadu zahraničních stáží, mimo jiné v USA.

Vladimír Havlík, Sputnik (Jakub, kostel sv. Jakuba), 1990, tužka na papíře, 900 x 600 mm

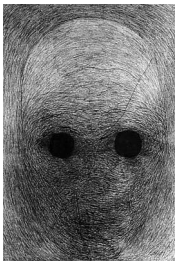
SOFT SPIRIT

(texty z let 1990–2006)

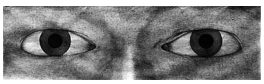
Vladimír Havlík



Petr Jochmann, Bez názvu, 1992, pero, tuš, papír, 66,5 x 45 cm

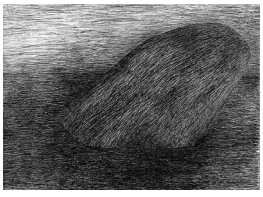


Petr Jochmann, Pohled, 1991, pero, tuš, barevná tuš, papír, 150 x 522 cm



Petr Jochmann, Z cyklu Původ krajiny, 1992–3, tužka, papír, ca. 220 x 300 cm

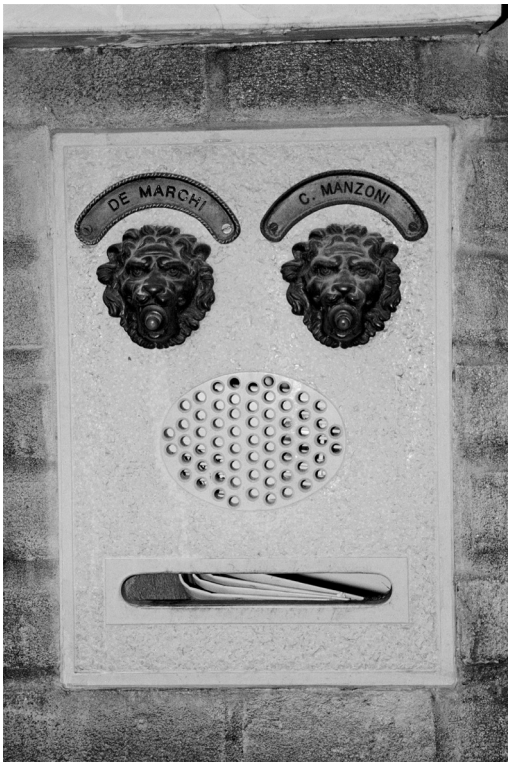
Doc. Petr Jochmann
narozen 17. 4. 1951, Olomouc.
Jako výtvarník i pedagog na vysoké škole se zabývá především kresbou a malbou. Jeho malby jsou podivuhodnými záznamy ozvěn světa věcí i světů duší. Jejich kompozice přesvědčují diváka svou výraznou barevností a reziduální morfologií zobrazovaného. *Rezidua* v podání Jochmanových kreseb a maleb žijí vlastním tajemným životem a je pouze na vnímateli, zda je schopen povahu tohoto svébytného žití dešifrovat za použití vlastní fantazie.



Ondrej Michálek, Nalezenci, N 21, 1999, 30 x 40 cm

NALEZENCI

Ondřej Michálek



Ondřej Michálek, Nalezenci, N 6, 1999, 30 x 40 cm

NALEZENCI

Ondřej Michálek



Ondřej Michálek, Nalezenci, N 15, 1999, 30 x 40 cm

NALEZENCI

Ondřej Michálek



Ondřej Michálek, Nalezenci, N 23, 1999, 30 x 40 cm

NALEZENCI

Ondřej Michálek

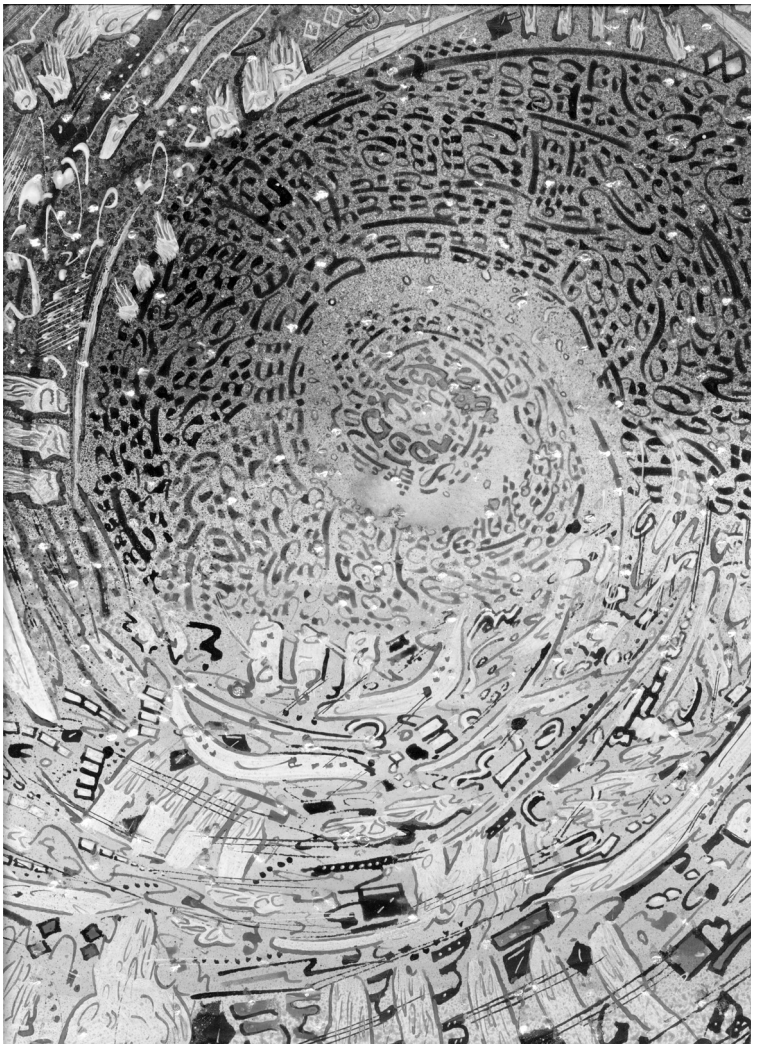


Ondřej Michálek, Nalezenci, N 22, 1999, 30 x 40 cm

NALEZENCI
Ondřej Michálek



Doc. Ondřej Michálek
narozen 18. 12. 1947, Brno.
1965–1970 studoval na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci od r. 1990. Pracuje jako pedagog v oboru grafika na PdF UP v Olomouci.
R. 1993 se habilitoval v oboru grafika na VŠVU v Bratislavě, od r. 1995 vede grafické kurzy na letní akademii v Lucemburku, uspořádal více než 20 samostatných výstav v České republice a v cizině a od roku 1984 se účastní mezinárodních bienále a trienále grafiky a výstav na pozvání, např. Krakov, Ljubljana, Wakayama, Fredrikstad, Biella, Sapporo, Praha, Versailles, Graphica Atlantica na Islandu, Graphica Creativa ve Finsku atp.
Jeho práce byly více než desetkrát oceněny.
Cyklus *Nalezenci* vzniká od roku 2000 – je odklonem od klasické grafické tvorby autora, v níž zaměřil pozornost na objekty spojené se svým momentálním prostorem, *ksichty*, jak si autor toto projevení existence duševní krajiny věcí pojmenoval, zaznamenávají živé propojení hravosti a duchovnosti nalézané prostým vnímáním souvislostí.
ondrej.michalek@upol.cz



Jiří Havlíček, kombinovaná technika

IV Spirituální aspekty ve výchově uměním



Stanislav Malý, instalace

SPIRITUALITA, UMĚNÍ A MRAVNOST

Jana Hubáčková

Vstupujeme do nového prostoru,
kde již neplatí staré,
ale ještě není nastoleno nové.

Zamýšlet se nad spiritualitou, uměním a mravností je v dnešní době nesnadné. V době, kterou výstižně charakterizoval Vladimír Zuska jako dobu, ve které končí většina přehledových monografií o estetice XX. století léty šedesátými a poté se nenápadně mění ve slovníky či encyklopedie[1]. My, kteří žijeme na počátku století jednadvacátého, vnímáme změnu ve způsobu uvažování snad ještě intenzivněji, a to v nejrůznějších oblastech života. Tento posun v myšlení nese s sebou mnoho příležitostí a šancí k objevování nových souvislostí a vyzývá nás k nové reflexi života a kreativitě. Svůj příspěvek ovšem nahlížím ze strany druhé, zamýšlím se nad ztrátou společného horizontu a nad tím, jaký dopad má tato ztráta právě na umění, morálku a spiritualitu.

Naše doba nese prvky zpochybňování a skepticismu. Stáváme se svědky zrodu jakéhosi nového myšlení. Jde o zcela novou rovinu myšlení, vymykající se dosavadním pravidlům evropské kultury a civilizace. Vstupujeme do nového prostoru, kde již neplatí staré, ale ještě není nastoleno nové. Objevujeme několik paralelních cest, které se v určitých úsecích spojují a jindy protínají, aby se na sobě nezávisle od sebe vzdálily. Neexistují společná východiska /snad jen právě tento fakt, že neexistují společná východiska/, společná pravidla pro nové hledání, společný myšlenkový základ. Nedostatek distance brání syntéze, příval empirických dat, tj. estetických studií, vývoje umění, médií, vkusu, estetických norem, zabraňuje mnohdy jasnému vidění podstaty[2], pokračuje V. Zuska.

Nedostává se nám distance, protože se nacházíme uvnitř. Uvnitř prostoru, který nelze zcela objektivně charakterizovat, jelikož na něj nikdo nenazírá s odstupem zvenčí. Je to prostor přeplněný otázkami, stejně tak, jako nejrůznějšími odpověďmi. Je to prostor, ve kterém nedohlédneme na důsledky našich rozhodnutí, nedohlédneme na dosah právě probíhajících změn, nevidíme, kam vede námi nastoupená cesta. Je to prostor, ve kterém snad jen matně tušíme, že musí přece existovat něco, co zde odnepaměti bylo a neslo určitou hodnotu. Italský filosof Guardini tento proces chápe jako snahu o návrat k původnosti: A stejně oprávněné je i úsilí člověka o znovuzískání původní tělesně-duchovní integrity, o opětné zdomácnění ve světě symbolů, který se mu odcizil, a volání po návratu k přirozenějšímu způsobu života.[3]

Uvažovat v těchto intencích o otázkách týkajících se etických aspektů umění je velmi nesnadný úkol. Situaci nám komplikuje naše pozice uvnitř výše zmiňovaného prostoru, který neustále předkládá otázky významu klíčových slov: Co rozumíme pod pojmem *umění*? Co představuje pojem *etika*? Co to je *morálka*?

V dnešní době nevíme, spíše jen tušíme a domníváme se, máme osobní zkušenost, něco jsme zažili. Tušíme, že obě veličiny jsou určitými životními gesty pro nás nezbytně důležitými. Tato skutečnost nás, podle Antonína Mokrejše, opravňuje rozvíjet platné úvahy o vztahu umění a mravnosti: Spolehlivé východisko k platným úvahám o vztahu umění a mravnosti nabízí pouze otázka, zda

1/ Zuska, V.: K estetice XX.století. Mimesis, fikce, distance. Praha, Gryf 1997, s. 8.

2/ Zuska, V.: K estetice XX. století. Mimesis, fikce, distance. Praha, Gryf 1997, s. 9.

3/ Guardini, R.: Konec novověku. Praha, Vyšehrad 1992, s. 59.

obojí nebo aspoň jedno z nich patří k typickým gestům života a reprezentuje takové aktivity, bez nichž by byl život v plném smyslu slova nemyslitelný.[4] Odvažme se tedy tvrdit, že umění i morálka k typickým životním gestům patří.
Naše úvahy o umění i morálce se tedy mohou platně rozvíjet na podkladě těchto otázek: Představuje umění a morálka hodnoty proměnné? Je pouze umění tou proměnnou veličinou nebo se proměňuje i morálka? Odráží umění morální hodnoty? Jaký smysl má umění? Vymezuje se nějakým způsobem umění vůči morálce? Koexistují umění i morálka nezávisle na sobě? Jestliže existuje vztah mezi uměním a morálkou, jaký je to tedy vztah? Dá se tento vztah zachytit? Je možno jej analyzovat?

Představuje umění a morálka hodnoty proměnné

Stále víc přemýšlím, píše Jiří David, jak, a jestli vůbec a za jakých podmínek, okolností a souvislostí, lze v uměleckém díle konfrontovat morální hlediska a hlediska čistě estetická.[6] Ve svých úvahách vychází J. David z předpokladu, že není potřeba se ptát po významu obou veličin – etiky i estetiky. To, co není jasné, je podle něj estetický soud. Estetika (či lépe její hodnota) souvisí, jak známo, například s vnímáním krásna (samozřejmě i jeho opaku), s uspokojením, neuspokojením, čili se na rozdíl od morálky jeví jako nadindividuální, ovšem nikoli obecně platná a závazná konvenční norma, jako svobodná lidská reflexe, manifestace vlastního prožitku, vztahu ke světu, k přírodě a lidským výtvorům.[7]
Naproti tomu etiku vnímá autor jako veličinu obecně platnou, určitým způsobem danou: Morálka je stále onou společenskou normou založenou na hodnotících soudech. Například na reflexi shody jednání se svědomím nebo s vyvozováním a posuzováním lidských činů z principů nejvyššího dobra a zla. Což spolu s etikou, jež představuje jejich obsahové motivační rysy, vytváří souhrn platných společenských zásad a ideálů a zpětně občanskou důvěru či víru v jejich závaznost pro individuální svědomí[8], tvrdí Jiří David.
Je ovšem etika veličina neměnná, obecně platná? V určité opozici k názoru současníka Jiřího Davida stojí názor německého myslitele Karla Rahnera: Katalogy ctností, etické systémy a terminologie byly v jednotlivých dobách, kulturách a životních stylech velmi rozdílné a je sotva možné je převést na společného jmenovatele. Každý životní styl v dějinách nevědomky a nevyhnutelně přehlíží tu či onu ctnost, kterou jiný životní styl naopak výslovně vidí a pěstuje.[9]
Existuje tedy určitý základ, společný jmenovatel morálky? A jestli existuje, jsme schopni jej přijímat? Otázkou morálky se aktuálně zabývá ve své knize Umění: a k čemu? filosof Antonín Mokrejš. Mravní tvorba, píše Antoním Mokrejš, se uskutečňuje akty osobního nasazení a osobní angažovanosti, ve kterých neběží o sebeprosazení, nýbrž o osobní svědectví o platnosti řádu a přítomnosti hodnot.[10]
Antonín Mokrejš zde mluví o jakési individuální, osobní morálce, hovoří o osobním svědectví o platnosti jakéhosi řádu a přítomnosti určitých hodnot. Dalo by se tedy vycházet z předpokladu, že určité (původní) platné hodnoty existují, je ovšem na každém z nás, jsme-li schopni je rozlišit. Podaří-li se nám je rozlišit, naskýtá se otázka

4/ Mokrejš, A.: Umění: a k čemu? Praha, Triton 2002, s. 124.

5/ David, J.: www.literarky.cz/?p=clanek id=27

6/ David, J.: www.literarky.cz/?p=clanek id=27

7/ David, J.: www.literarky.cz/?p=clanek id=27

8/ David, J.: www.literarky.cz/?p=clanek id=27

9/ Rahner, K.: Novou odvahu k ctnosti. Praha, Vyšehrad 1998, s. 12.

10/ Mokrejš, A.: Umění: a k čemu? Praha, Triton 2002, s. 122.

další. Přijmeme námi rozlišené hodnoty za vlastní? Podáváme o nich (třeba prostřednictvím umělecké tvorby) svědectví? Domnívám se, že mravní tvorba se uskutečňuje zcela individuálně. I když jednotlivá umělecká díla nás odkazují na určitého společného jmenovatele, nesoucího stopy původních hodnot. Navzdory tomu hovořit o obecně platných společenských zásadách a ideálech na počátku 21.století není korektní.
Obraz člověka v novodobé antropologii je takový, že se v něm člověk, který se vážně zamýšlí sám nad sebou, nepoznává. Dovídá se o sobě jen samé detaily, nachází popisy vlastností, vztahů, struktur – nikdy však sebe sama. Je středem zájmu, ale nedaří se jej vystihnout.[11], píše Guardini. Nemohu, než přitakat výše zmíněnému vykreslení člověka dnešní doby. Jsme opravdu středem zájmu všeho dění, dokážeme okolní jevy popsat a analyzovat, ale vystihnout sebe sama a přijmout určitý životní řád se nám nedaří. Nelze hovořit o obecně platných hodnotách v obecném povědomí člověka 21.století, byť tento fakt nevylučuje existenci takových hodnot.

Smysl umění

Stejně jako úvahy o platnosti určitého etického kodexu na počátku 21. století, jsou úvahy o významu a smyslu umění v dnešní společnosti nanejvýš složité. Nejednoznačné definice a navzájem si protiřečící tvrzení vystihující smysl umění nejsou nikterak výjimečné. Úvahy o významu umění nebo daného uměleckého výtvoru mohou vést ve svém důsledku na jedné straně k paradoxu (například často uváděné: smysl současného umění je ve hledání smyslu současného umění; jen tehdy, připustíme-li konec umění, můžeme současné umění považovat za živé, jen tehdy, považujeme-li současné umění za živé, přestáváme hovořit o smrti umění), na druhé straně k zjednodušení (hodnotíme například jen podle jistého, jazykem výtvarného umění určeného hlediska atd.).[12] Opět zjišťujeme, že hledání nějaké společné definice by nevedlo k cíli. Jestliže umění patří k typickým gestům života, jak jsme si nastínili v předešlém textu, souvisí nutně otázky po jeho smyslu s otázkami po smyslu samotné existence. Filozof Jan Čep potvrzuje naši úvahu takto: Vlastní charakter uměleckého díla je nazírací, zobrazující, symbolizující. Otázka po jeho smyslu a užitečnosti by mohla být otázkou po smyslu a užitečnosti samého bytí, existence a vlastností věcí stvořených.[13]
Tušíme tedy, že umění má určitý smysl, stejně jako má smysl naše existence. Otázkou zůstává, nakolik jsme v naší době proměnných hodnot schopni tento smysl vnímat. Doba je charakterizována asimilací ideálů v nejrůznějších oblastech života.
Asimilace ideálů umělecké tvořivosti do hluboce neosobní kalkulující sekulární reality, jež nás obklopuje, napovídá mnoho o rozsahu proměny, která pod vlivem pragmatické materiální kultury postihla oblast naší duše, nebo našeho ducha. Proto taková potřeba nekonečných kompromisů; proto tolik konfliktů reflektujících skutečnost, že cíle i normy byly zmateny a popleteny – člověk už není schopný chápat pravý smysl věcí.[14]
Umělecká zkušenost nám však dává příležitost, abychom si pravý smysl uvědomili, abychom si uvědomili, zda směřujeme k doméně

11/ Guardini, R.: Konec novověku. Praha, Vyšahrad 1992, s. 64.

12/ www.galerie-bayer.cz/noviny/99bayer_noviny99_15.htm

13/ www.vetusvia.cz/vetera/starsi_texty/jan_cep_ umeni_a_milost.html

14/ www.galerie-bayer.cz/noviny/99bayer_noviny99_15.htm

původních hodnot (původnosti) anebo, jak píše Antonín Mokrejš, zda je nám na obtíž a pokoušíme se jejímu naléhání uniknout a zapomenout na ně. Proto lze uměleckou aktivitu interpretovat jako školu objektivity a jako jeden z podstatných způsobů, jakým klademe a rozvíjíme otázku po skutečnosti. Mravní dosah umělecké tvořivosti se váže na okolnost, že umělecká zkušenost zvláštním způsobem aktivizuje a přehodnocuje naši osobní životní zkušenost a svými podněty nás vede, abychom si v plném a zřetelném osvětlení uvědomovali vlastní původnost.[15] Samotný smysl umění by tedy tkvěl v rozvíjení otázek po smyslu našeho bytí a zpětné reflexe, zda se nám tento smysl daří nacházet.

15/ Mokrejš, A.: Umění: a k čemu? Praha, Triton 2002, s. 127–128.

Spiritualita více než mravnost

Otázky po smyslu našeho bytí nás nutně vedou ze světa poznatelného do světa transcendentálního. A zde se nacházíme na území, které se jeví pro lidskou bytost jako zásadní, ovšem objektivně nepopsatelné. Spiritualitu chápeme jako cestu k hledání životních hodnot, etiky, pravdy a smyslu života. Duchovní život se odnepaměti jevil člověku jako zcela přirozený. Vše, co se ve světě dělo mělo pevný smysl a řád. Člověk žil v přirozeném vztahu k transcendentnu a z něj potom čerpal sílu pro morálně čistý život.
Duchovní rozměr jedince ovšem může a nemusí přímo souviset s normativní zbožností, která často zdůrazňuje pouze etickou stránku života. Jsme sice vyzýváni k tomu, abychom volili dobro a ne zlo, ovšem až potud ještě nemusí jít o spiritualitu, ale o humanismus, který akcentuje etické aspekty života člověka. Jestliže etika ztratí kontakt s osobní duchovní zkušeností, zůstane nám jen moralizování.

Osobní duchovní zkušenost

Stejně tak jako přestala existovat jednotná symbolika pro svět umění, rozpadá se i jednotný horizont duchovní zkušenosti. Zůstávají jen určité pojmy či symboly, které používáme v souvislostech se spirituální zkušeností.
Společným východiskem osobních spirituálních zkušeností bývá radikální proměna uvědomování si života, které většinou předchází otřesení sebepochopením a znovu se nám otvírají otázky po smyslu bytí. Člověk opětovně, ale již jinak, nahlíží na svůj život, setkává se s něčím, co jej přesahuje a toto setkání ho nenechává neproměněného. Otevře-li se tomuto vztahu a začne s ním v životě počítat jako s něčím, co je zcela pevné a jisté, začne se mu otvírat cesta k původním hodnotám a nejen to, člověk díky osobní duchovní zkušenosti dostává sílu životu směřujícímu k určitým hodnotám dostát.
Spirituální zkušenost, která je osobní zkušeností jednotlivce, vrací člověka na své původní místo ve světě. Umožňuje mu žít smysluplný život se svými typickými životními gesty, jakými jsou morálka a umění. Umění a morálka jsou tedy výrazem lidské svobody jednat v transcendentním řádu. A zpětně snaha o mravnost a umělecká činnost, díky které člověk objevuje své tvůrčí síly, mohou být jednou z cest za původností a spirituální zkušeností.

SPIRITUALITA, UMĚNÍ A MRAVNOST

Jana Hubáčková

Mgr. Jana Hubáčková
narozena 6. 7. 1972, Brno. Vystudovala Pedagogickou fakultu Masarykovy univerzity v Brně, obor Výtvarná výchova–speciální pedagogika.
V současné době působí na brněnském Biskupském gymnáziu jako učitelka výtvarné výchovy, kde se snaží uplatňovat principy artefiletiky.
V rámci svého doktorského studia na Pedagogické fakultě Masarykovy univerzity v Brně pracuje na disertační práci s názvem Ctnosti a neřesti v současném výtvarném umění a výtvarné pedagogice, tématem práce je transformace hodnot v průběhu novověku s přihlédnutím k výkladu a porozumění braunovským ctnostem a neřestem.
27737@mail.muni.cz



Hana Babyrádová, fotodokumentace akce

DÍLO JAKO MODUS SEBEPOZNÁNÍ A SPIRITUALITY

Hana Babyrádová

Symboly se tak mohou stát obrazem
spirituální podstaty průniku obou světů.

Žasnu jako každý druhý při pohledu na hvězdná tělesa, chápu, že jsou to naše disharmonické shluky citovosti před jejich hudebním sdílením znalostí nekonečna a domnívám se, že jedině přehnané zdání našeho života jej někdy hluboce oživuje.
Vladimír Holan[1]

Nežádám na sobě nutně činů, ale nutně si žádám žít sebe.
To jediné a všechno, co mi z vesmíru uděleno.
Josef Čapek[2]

Moudrý člověk se nemusí bát ničeho, ani smrti, ani bohů, ani osudu, ani lidských zákonů. Pokud neusiluje o nic jiného než o uvážlivý životní klid, rozkoš jemně prozářenou světlem rozumu, může dospět k cíli, k blaženosti, ke Galéné tés Psychés k tišině duše.
Eugen Fink[3]

To, co zajímá člověka už od dob jeho prvních pokusů o reflexi jeho existence na zemi, je soulad *vnitřního* – jedinečně lidského a *vnějšího* – nazývaného božským. Člověku bylo odjakživa dáno, aby pátral po něčem, co jej přesahuje, a aby zároveň přemýšlel o tom, jak se jej *ono přesahující* konkrétně dotýká. Otázky spojené s tímto tématem jsou námětem bádání v různých vědách, ale zajímají především umělce. V neposlední řadě je vztah mezi vnitřním a vnějším světem také předmětem výchovy všeobecné, zejména pak výchovy umělecké. Rozdělení světů na vnitřní a vnější za účelem jejich teoretického zkoumání nebo za účelem jejich uměleckého zobrazování se však nutně jeví jako pouhá hypotetická konstrukce. Ve skutečném životě, v kultuře, a v umění obzvlášť, tvoří obě *polarity* – svět vnější a svět vnitřní (ve smyslu toho, jak se tyto světy vztahují k existenci) jednotu.
Oba světy jsou propojeny v realitě nejprve žité, a teprve vzápětí v *realitě* reflektované, označované jako *zkoumaný předmět*. Zatímco vědy ve věci zkoumání propojenosti vnitřních a vnějších světů, ať už se jedná o obory přírodovědné či humanitní, nejprve analyzují zkoumané téma a pak teprve vyvozují závěry (jež ovšem často vzápětí zpochybňují), umění a stejně tak i náboženství skýtá naopak výjimečnou možnost bezprostředního zakoušení jednoty obou zmíněných světů. V obou oblastech – jak v umění tak i v náboženství, je výše zmíněná jednota symbolizována různými hmotnými či nehmotnými prostředky. Formy symbolizace této jednoty jsou různé – může jít o obrazy, objekty, ale také o prostorová, pohybová nebo dramatická či hudební díla.
Spiritualita bývá zpravidla nazírána jako něco nehmotného, jako něco neuchopitelného – tedy jako něco, co je hmotě protichůdné. Snad by se dalo i uvažovat o tom, že ta umělecká díla, která nemají materiální povahu (hudba, drama, tanec), jsou spirituální podstatě blíže než díla materiálová. Například hudba, již nelze kromě nahrávky či partitury fixovat, již nelze věcně uchopit, již lze pouze

1/ Holan, V.: Lemuria in Babyloniaca. Sebrané spisy svazek 9. Paseka. Praha 2004. s. 98.

2/ Čapek, J.: Velká kniha citátů. Akcent, Třebíč. 2001. s. 179.

3/ Fink, E.: Oáza štěstí. Mladá Fronta, Praha 1992. s. 52.

slyšet v určitém časovém prostoru a o níž lze s jistou nostalgií posléze konstatovat, že právě *odezněla*, je povaze spirituálna asi nejblíže. Hudba je svázána s časem, lze na ni čekat, lze ji tušit, lze ji v čase prožít a je možné ji také zcela promeškat. V dnešní době je ovšem velmi lehké stát se nedobrovolným *posluchačem* jakýchsi pochybných zvukových kulis komerční vizuální režie každodenní praxe, skutečnou hudbu zcela ignorujících (kvalitní hudbou zde rozumíme kromě klasické hudby i takové kompoziční postupy, které využívají na tradiční formě nezávislé hudební vyjadřovací prostředky a hledají nový hudební výraz, takto vznikající hudba je proto objevný a experimentální charakter nazývána *novou hudbou*) se totiž sama trvale nenabízí podobně jako objekty výtvarné, které jsou zpravidla materiálově zasazeny do určitého místa a nelze je tudíž přehlédnout. Skutečná hudba, která se více než jiná umění vyznačuje počínáním, povstáváním, trváním a přerušováním a nakonec mizením v tichu, je vlastně spirituální sama o sobě.

Účelem tohoto textu bude zamyslet se ve zkratce nad povahou spirituálních obsahů života současného člověka v nejširším slova smyslu, zmínit některé aktuální podoby vyjadřování spirituality v umění a ve výchově a načrtnout několik metod rozvíjení trvalých spirituálních aspektů lidského života prostřednictvím vnímání a tvorby umění a výtvarného vyjadřování ve výchově uměním.

V kontextu těchto zmíněných rámcových témat bych se pak chtěla průběžně zaměřit na otázky vztahující se k tématu dle mého mínění základnímu – tj. tématu vztahu duše a těla při prožívání a vyjadřování vědomé i nevědomé spirituality. Předesílám, že text nebude koncipován jako přímá metodika rozvíjení spirituality, ale spíše jako iniciační zamyšlení nad vývojem praxe a teorie umění a výchovy uměním ve vztahu k jejich spirituální povaze.

Každé výtvarné vyjádření – ať už jde o umělecké či dětské – by mělo být výrazem hledání lidskosti. Nemělo by se stát výrazem touhy po šokování veřejnosti nebo odrazem pragmatických potřeb jedince či instituce. Patrně by se našlo mnoho obecných otázek, které si ve vztahu k vnímání umění a k vyjadřování se jazykem umění klademe. Dvě z těchto otázek, které považuji za klíčové a jejichž povaha byla již výše naznačena, by se daly charakterizovat následovně: 1. tázání se po způsobech existence nadosobních světů a 2. hledání povahy svého já ve vztahu ke světům nadosobním i k niternosti. Jinými slovy řečeno, kromě nadosobních poselství zašifrovaných v jazyce umění hledáme a občas i nalézáme prostřednictvím umění svoje vlastní místo v kosmu a vztah k sobě samotnému.

Představy o absolutnu jsou inspirací humanistů ale i přírodovědců, umělců i obyčejných lidí. Tázání se po povaze kosmu, po jeho uspořádání a po jeho hybných silách nás vzrušuje odpradávna, ale vytváření vztahu člověka ke kosmu i k sobě samotnému každého z nás zajímá asi nejvíce. Přirozené vytváření vztahu k sobě sama není jednoduchou záležitostí: soudobý člověk se nezřídka chová tak, jako by sám sebe ani své místo v kosmu poznat nechtěl. Tato nevědomost mu život „ulehčuje“ pouze zdánlivě. Zdeněk Neubauer narušený vztah soudobého člověka k sobě samotnému vysvětluje na příkladu fungování a zániku Golema: *Pouze Bůh tvoří samostatné, své-bytné bytnosti v médiu své svrchované lásky. Lidská zpupnost však zachází i s Božími tvory jako se svými výrobky. Proto Golem není pouze*

lidský výrobek nebo instituce a establishment, Golemem se stává především svět, příroda, my sami v sobě, a to v té míře, v jaké naše vědomé Já se z nich vydělilo a počalo je nazírat a považovat za objekty, za to druhé, do jaké míry světu a přírodě upíráme hodnotu, smysl, rozumnost a podle toho se jsoucny zacházíme. Ztrátu sounáležitosti, tuto zpronevěru našemu vztahu k Bytí, toto odmítnutí vlastní podmíněnosti (-stvořenosti) v příslušnosti a poslušnosti jsme označili jako ztrátu (vlastně aktivní vzdání) se duše. A o tom nám, podle našeho názoru, mythus o Golemovi vypráví.[4]

V Neubauerově textu se přímo o spiritualitě sice nehovoří, ale uvedla jsem tento text jako ilustraci povyšování sebe sama a svých vlastních schopností nad *stvořenost* člověka a nad jeho sounáležitost s řádem přírody. Povyšování *jáství* nad principy přírody a *stvořenosti* zde Neubauer ztotožňuje se ztrátou oduševnělosti. Naopak pokorné vědomí vlastní oduševnělé podstaty světa a lidských bytostí v něm žijících i veškeré projevy tohoto pokorného vědomí spadající zejména pak do oblasti umění, jsou výrazem existence spirituálního života. Neubauer dále poukazuje na další druh vědomí – na vědomí ztotožňované s objektivním poznáním – vědomí, které by se dalo nazvat vědomím objektivizujícím a vládnoucím. *Novověk je charakteristický svým přesunem k Patriarchalitě. Ego se zcela ztotožňuje s vědomím (srv. Descartovo Cogito – Sum), tedy s mužským, duchovním principem, nastává tzv.* obrat k subjektu*: duch se absolutizuje a vše ostatní zvnějšňuje, odvrhává,* objektivizuje *tj. podřizuje svým zákonům Nebe. Proto vzniká na úsvitu novověku tzv.* nebeská mechanika*, tj. matematická fyzika, která se brzy stává vzorem pro vědění a poznání vůbec. To už není mír Ducha Božího, to už je vláda ducha člověka. Lidský duch povznáší celou Zemi do Nebe: zeměkoule se tak stává jedním z nebeských těles, ba každý atom se stává planetární soustavou!*

Tím vše spadá do oblasti rozumu, není to však rozumnost jsoucen samotných, rozumnost vlastní hmotě, tělu, přírodě! Je to oblast absolutního Rozumu podrobujícího vše své vševědoucnosti, své vládě: hmota, Země i Život se v ní rozplývají v ideálech (rovnicích elementárních částic a chemických vzorcích), v duchovnu, jehož významem je světlo. – Odtud přesvědčení, že vše musí být vědecky vysvětlitelné*, proto v moderní fyzice je považováno světlo, fotony a eletromagnetické vlnění – za* podstatu *hmoty.*[5]

Důležitým poznatkem vyplývajícím z Neubauerova textu je poučení o dvojí rozumnosti – rozumnosti objektivizující (patriarchální, hodnotící a kategorizující) a rozumnosti *vlastní hmotě, tělu a přírodě* – tedy *rozumnosti* zvnitřňující, která má maternalizující původ.

U druhého zmíněného druhu rozumnosti jde o poznání vyvěrající z *matrice hmotné i duchovní existence* – ze samotné autentické zkušenosti s hmotou. U tohoto typu *rozumnosti* se pak předpokládá, že hmota sama má duši a spiritualita života spočívá pouze v jejím objevování. Jelikož žijeme v době *praxe virtuální reality*, může se stát, že je to právě pouze umění, které jde cestou pozitivní regrese – tj. cestou objevování reziduální spirituální podstaty hmoty.

Jak souvisí tato úvaha s naším tématem? Uznáme-li existenci této druhé rozumnosti, vnímáme spiritualitu spíše jako něco v tomto světě již existujícího a daného. Prožití a poznání takové spirituality spočívá v jejím zpřítomňování symbolickým jazykem náboženství, umění ale snad i jazyky veškerých kulturních projevů. Náš úděl pak tkví pouze v objevování bezděčně vyslovované spirituality a v jejím prožívání. Rozhodneme-li se zkoumat přítomnost spirituality v umění a posléze

4/ Neubauer, Z.: Golem a jiná vyprávění o symbolech a podivuhodných setkáních. Malvern, Praha 1998. s. 55.

5/ *Ibid*, s. 51.

ve výchově uměním, vycházejme z předpokladu, že je v obou oblastech lidských výtvorů přítomná v nejrůznějších podobách, které často nemusí být vysvětlovány a objektivizovány.
Podívejme se nejdříve stručně na původní aspekty spirituality v dějinách kultury, protože znaky jednotlivých stádií vyjadřování spirituálního vědomí v dějinách lidstva se objevují ve zkratce v ontologickém vývoji dítěte. Už v raném dětství se zapisuje zkušenost se spiritualitou do určitých kódů vědomí i nevědomí. Už v dětství a v dospívání je třeba hledat prostor pro rozvíjení této zkušenosti a to zejména tak, že jsou iniciovány přirozené činnosti (ideoplastická kresba, hra, rituál), k nimž dítě inklinuje spontánně dle onticky daných dispozic.
Jednou z prvních forem projevů spirituality lidstva je chování přírodního člověka symbolizující duchovnost. Spiritualita přírodního člověka je založena na identifikaci věci a myšlenky (objektu a ideje). To, co nás zajímá je to, zda je jakási způsobilost víry v duchovní podstatu světa, člověku vrozená. Pokud vnímáme člověka jako součást přírody, lze předpokládat, že také duch přírody vstupuje do jeho těla už v okamžiku jeho zrození, jak o tom vyprávějí například náboženství přírodních národů. Původní přírodní člověk pak oživuje vrozenou spiritualitu skrze konkrétní kontakt s věcí, zvířetem nebo jiným člověkem. Víra v to, že dění světa je řízeno na člověku nezávislou inteligencí je praktikována v každodenních fyzicky prováděných magických úkonech. Určitou fixovanou formou projevu této spirituality přírodního člověka je rituál. Skrze něj prožívá svou formu účasti na posvátném – *participation mystique*. Přeneseme-li se do současnosti, pak podobné ovšem zcela nevědomé formy prožívání a projevy spirituality nalezneme u dítěte v určitých stádiích ontogenetického vývoje (jde o období symbolického a schematického ideoplastického výtvarného vyjadřování). Grafický a plastický projev dítěte často spojený s projevy kinesteticko-haptickými (zdánlivý pohyb v prostoru symbolizující důležité skutečnosti) je v těchto vývojových stadiích přímým výrazem ontické jednoty jeho vědomí a nevědomí, je důkazem ještě ničím neporušené jednoty lidského a přírodního, individuálního a kolektivního. Spiritualita je zde latentně obsažena v symbolech zrcadlících právě tuto sjednocující duchovní podstatu světa. V jednotlivých stupních vývoje dítěte se lze v umělecké výchově inspirovat dalšími kulturními projevy známými z historie lidstva – jako například zhotovováním totemů, produkcí kultovních předmětů, líčením těla, konáním slavností atd.
Vývoj dítěte v dospělého je procesem, kdy se z přírodní bytosti stává bytost společenská, podobně jako je tomu v dějinách lidstva. Tomuto vývoji odpovídají i změny ve způsobech prožívání a projevování spirituálních aspektů života. Současně se socializací dospívajícího jedince by měla být zároveň rozvíjena ale i *niternost* dospívající bytosti, která ovšem i ve stadiích pokročilejšího vývoje zahrnuje opět původní spirituální kořeny lidství.
Pohledy současných přírodních a humanitních věd na vztah duševního a tělesného vývoje jsou mnohdy různorodé – v obou oblastech najdeme výklady konvergentní ale i divergentní. Například Vít Obrist upozorňuje na dva přístupy k vnitřnímu světu:
Ještě předtím než se podíváme na evoluci kognice, mělo by být zdůrazněno, že ve zkoumání kognitivních schopností se z důvodu segmentarizovaného

charakteru vědomého poznání vyskytují dva v podstatě odlišné metodické přístupy. Jeden vylučuje druhý. Touto cestou uvažování se ostatně dostaneme ke dnes hojně diskutovanému psychosomatickému problému: jak jsou provázány Psyché a soma (duše a tělo). Američané to nazývají binding problem (stmelující, prolínající problém) a věří, že by mohl být vyřešen vědecky. Ponechme stranou otázku, jestli k tomu snad někdy vůbec dojde. Vyjděme jednoduše z už dřívějších zjištění, že informace je vnímána stejně tak z aspektu materiálního jako i duchovního. A je-li informace navázána na svého nosiče, může být vnímání – tedy přijímání informace živou bytostí – popsána jako fyzikální proces vzájemného působení v kognitivním systému. Pod tímto úhlem pohledu jsou zkoumány procesy vnímání ve fyziologii. Pro zpracování nové představy o duchovnu tady mnoho nezbývá. Zde se totiž nabízí znovu tázání se po významu toho, jakou aktivní roli v přístupu ke vnímání sehrává subjekt vnímání oproti vnímanému objektu. To vyžaduje jiný metodický přístup. Zde se tedy vyvinuly ve výzkumu niternosti živých bytostí dvě zásadně odlišné disciplíny: neurobiologie a etologie (výzkum chování).[6]

Pro výchovu z toho vyplývá, že obě stránky vývoje poznání jsou stejně důležité – jak rozvíjení neurobiologických dispozic, tak i dispozic duševních a duchovních.

V čase dětství a dospívání je také hledána rovnováha mezi *duší člověka a duchem světa*. Zatímco duch představuje jakýsi obecný princip – řád, duše představuje lidské nitro. Společný prostor pro ducha (obecnost) a duši (niternost) tvoří obrazotvornost – imaginace. Bez obrazotvornosti si nelze představit nic, co by existovalo mimo reálný pragmaticky zkonstruovaný svět a zároveň bez ní nelze zahlédnout také nic, co existuje v našem nitru. Oba světy – jak ten vnější tak i ten vnitřní se vyznačují ale jistou neprůhledností. Smyslem umění a výchovy není tyto světy důsledně zprůhledňovat, tak, aby se staly logicky uchopitelnými, ale symbolizovat jejich styčné body a hybné momenty jejich vývoje. Symboly se tak mohou stát obrazem spirituální podstaty průniku obou světů. Je zde však třeba hledat určitou rovnováhu. Přeceňování ducha světa na jedné straně by zřejmě vedlo k objektivizaci spirituálního, na druhé straně by zase přeceňování vlastní psyché – duše směřovalo k subjektivnímu bludnému pohybování se v uzavřeném prostoru vlastní niternosti.

Výchova se by se neměla omezovat pouze na zprostředkování objektivizujících, byť i duchovních hodnot a na poznání pravidel fungování objektivního řádu světa (tyto obsahy jsou výchově zpravidla nejčastěji přisuzovány), ale výchova by měla rozvíjet i vrozený niterný specificky lidský přístup k prožívání spirituální podstaty funkce věcí, bytostí i prostředí v tomto světě se vyskytujících. Výchova uměním by pak mohla fungovat nikoliv jako okrajový předmět, nýbrž jako klíčová edukativní oblast otevírající nové možnosti prožívání a poznávání. Pro oprávněnost tohoto nároku najdeme souhlasné důkazy i v dílech představitelů exaktních věd. Například Ilja Prigogine upozorňuje na zpochybnitelný cíl klasické vědy, která se snažila „zprůhlednit" řád světa tak, že usilovala o rozpoznání příčiny a následku. S nástupem kvantové mechaniky však, jak říká Prigogine, jsou zvažovány i pricipy náhodnosti a pravděpodobnosti a tak moderní směry ve srovnání s průhledností klasických myšlenek vykazují jistou *neprůhlednost*.

6/ Obrist, W.: Die Natur – Quelle von Ethik und Sinn. Walter Verlag Zürich und Düsseldorf. 1999. s. 225.

7/ Prigogine, I.-I. Stengersová: Řád z chaosu. Mladá Fronta, Praha 2001. s. 285.

Jde o porážku lidského ducha? Je to obtížná otázka. Jako vědci nemáme volbu. Svět vám nemůžeme popsat tak, jak byste si ho přáli vidět, ale pouze jak ho vidíme my prostřednictvím experimentálních výsledků a nových teoretických představ. Věříme, že tento nový stav odráží situaci, se kterou se, jak se nám zdá, shledáváme v naší vlastní duševní činnosti. Klasická psychologie se zaměřovala na vědomou, průhlednou činnost. Moderní psychologie přikládá mnohem větší váhu neprůhlednému působení nevědomí. Snad je to podoba základních rysů lidského bytí. Připomeňme si Oidipa a jasnost jeho mysli ve srovnání se sfingou a její temnou záhadností. Snad je sbližování našich pohledů do světa kolem nás a do světa uvnitř nás přesvědčivou charakteristikou současného vývoje vědy, o jehož popis jsme se snažili.
Je těžké zabránit dojmu, že v rozlišení mezi tím, co existuje v čase, co je nevratné, a mezi tím, co je nadčasové, co je věčné, jsou počátky lidské obrazotvornosti. Je tomu tak především v umělecké činnosti. Skutečně jedna stránka přeměny přírodního objektu, kamene, v umělecké dílo je úzce spojena s naším působením na hmotu. Umělecká činnost narušuje časovou souměrnost objektu. Zanechává stopu, která mění naši časovou nesouměrnost v časovou nesouměrnost objektu. Mimo vratnou, téměř cyklickou hlukovou úroveň, ve které žijeme, vzniká hudba, která je jak náhodná, tak i časově zaměřená.[7]

Spiritualíta je ovšem navzdory tomu, že existují výše naznačené důvody její zakotvenosti v materii, i v současnosti nadále obecně vnímána jako něco subtilního, nehmotného a tichého a zvláště pak jako něco zpravidla netělesného. V tomto smyslu je duchovní aspekt života často považován za opozitum aspektu hedonistického (hedonismus znamená spíše fyzické užívání života a všech vnějších forem jeho projevů).

Není však právě ona zmíněná dichotomie spirituálního a fyzického opět pouze myšlenkovou konstrukcí? Buďme si vědomi například pouhého faktu, že fyzická a psychická energie jsou neoddělitelné. Oba tyto typy energie jsou potřebné vždy *v součinnosti* – a to jak k životu duchovnímu, tak i k životu pojímanému vitalisticky, ba dokonce hedonisticky. Oba typy energie nejsou ovšem nevyčerpatelné. Předpokládejme, že rozvíjení základního energetického potenciálu lidské existence je povahy spíše spirituální – duchovní. Nejpřímějším důkazem jakési původní existence duchovních zdrojů energie je sama skutečnost, že člověk, který se věnuje praxi duchovního života netrpí vyčerpáním (viz životní praxi asketů, i když i do ní, pokud ji nezažijeme sami, lze jen ztěží skutečně nahlédnout). Avšak naopak ten, kdo života pouze užívá tak, že energii překotně spotřebovává v hedonistickém opojení se životem, se občas ocitá na dně, unaven hledá východisko ze svého stavu.

Původ energie potřebné k životu také není jednoznačný. Energii není nutno nabývat jen pouhým konáním dobra a podřizováním se praktikám asketického duchovního života. Původ životní energie je nevyzpytatelný a lze jej nalézat například i v krajních afektivních životních situacích nebo i v děsivých démonických prožitcích. Například Rudolf Otto o povaze a významu energie píše ve své studii o posvátnu v souvislosti s vynořováním se okamžiků děsu, strachu či dokonce hrůzy: *Momenty úděsu a vznešenosti pak zároveň obsahují třetí moment, který bych nazval energií posvátna. Zvlášť živě je pociťován v* orgé *a bývá naznačován symbolickými výrazy živost, vášeň, afekt, vůle, síla, hybnost, vzrušení, působivost, nápor. Tyto rysy opět sahají od stupňů démonických a k představě* živého *Boha. Je to moment, který je ve všem*

všudy v absolutním protikladu proti filozofickému *Bohu, vyvozenému pouhou racionální spekulací a definicí.*[8]
V souvislosti s úvahami o zdánlivě protikladných aspektech hedonismu (spojovaného s tělesnými *požitky*) a spiritualismu (spojovaného s duševními *prožitky*) tedy vyvstává otázka propojenosti duše a těla. Ve filozofické literatuře najdeme řadu důkazů popisujících jednotu obou. H. Bergson se na počátku 20. století k této otázce vyslovuje následovně: *Máme tu vedle sebe jednak tělo , které je v čase jednak odkázáno na přítomný okamžik a v prostoru omezeno na místo, jež vyplňuje, a které se chová jako automat a mechanicky reaguje na vnější podněty: a jednak něco, co v prostoru sahá mnohem dále než něž tělo a co v čase trvá, něco, co dokáže přimět či přinutit tělo k takovým pohybům, které již nejsou pouze automatické a předpokládané, ale nepředvídatelné a svobodné. Touto věcí, která mnohostranně přesahuje tělo a která zároveň s vlastní sebetvorbou vytváří jednání není nic jiného než* já, *je to* duše, *je to duch. Duch je přitom přesně tou silou, která sama ze sebe dokáže vydat víc, než obsahuje, vytěžit více, než v ní je.*[9] Dle Bergsonova výkladu by tedy duše měla přesahovat tělo a měla by sehrávat právě při tvorbě energií potřebných k životu určující roli, i když v konečné fázi se předpokládá, že obě energie jsou komplementární.
Samotná existence duše a její propojení s tělem nejsou však abstraktními záležitostmi. Tuto propojenost si nelze jen myslet, nelze k ní jednoduše dospět jen za pomocí vlastní fantazie nebo vůle.
K tomu, abychom mohli pozorovat spirituální povahu propojení duše a těla je zapotřebí přímé zkušenosti. Tělo lze v tomto smyslu považovat za styčný prostor mezi přírodou, duší a duchem.
Příznačně komentuje tyto vztahy Jan Patočka v knize *Tělo, společenství, jazyk, svět*, kde o původu ducha píše: *Duch vznikl jako pravda přírody. To znamená, že příroda se nezbytně ukazuje sice zprvu jako v prostoru a čase rozprostřená rozmanitost , partes extra partes, ale i jako vnitřní sjednocení na základě rozprostranění částí.*[10]
Naše zkušenost může mít velmi různorodé podoby. Z běžné denní praxe bychom mohli vyjmenovat řadu příkladů, jak nabývat energii a uskutečňovat spiritualitu v praxi. Ale zaměřme se pouze na ty, které jsou inspirující pro umění a pro výchovu uměním.
Přední český teoretik výtvarné pedagogiky Jiří David považuje za základní předpoklad realizace duchovní výchovy tzv. praxi *ontické kreativity*: *Dnešek se vyznačuje homogenní, globální protipřírodní technokulturou se skrytou strukturou a progresí zhoubné metastáze. Její povrchový vzhled je tentokrát určen ideologií mezinárodního jazyka tzv. vizuálních znaků technosféry. Ten v současné době již téměř dokonale překrývá dříve tak vitální biofilní vrstvu vnitřní genetické informace s puncem ontické kreativity. Tu představovala původní idea tvořivé výtvarné kultury s nezprostředkovaným autentickým estetickým vnímáním a senzibilitou v rámci tvořivé výchovy a výuky. Ona ontická kreativita organického, otevřeného systému přírody a kultury reprezentuje paměť obou těchto osudově spjatých sfér. Naopak informace přicházející z vnějšku jako ozvěna extenzívního* diskurzu *ve formě vyprázdněných znaků poukazujících k okolním, výhradně gnozeologicky pojatým objektům a komoditám konzumní materialistické pospolitosti, znamená ztrátu přírodní i kulturní paměti a tedy i identity přítomné civilizace včetně celé oblasti výchovy – i estetické výchovy. Tato tendence ohrožuje samozřejmě i identitu osobnosti samotného dítěte.*[11]

8/ Otto, R.: Posvátno. Vyšehrad, Praha 1998, s. 151.

9/ Bergson, H.: Duchovní energie. Vyšehrad, Praha 2002. s. 67.

10/ Patočka, J.: Tělo, jazyk, společenství, svět. OIKOYMENH, Praha 1995. s. 134.

11/ David, J.: Média elektronické éry, vnímání, výtvarná kultura a výchovy, referát na sympoziu České sekce INSEA, Praha 1995.

I když musíme dát v mnohém J. Davidovi za pravdu, nezůstávejme zejména v oblasti umělecké výchovy úplnými skeptiky. Umění a zejména jeho akční formy nám skýtají četné příležitosti k vnímaní a prožívaní sjednocení těla a mysli v zakoušení spirituality, kterou lze považovat za věčný fenomén lidství. Umění často symbolicky poukazuje na to, že vlastní tělo je třeba chápat jako součást kosmu a že pro náš život je důležité okamžiky propojení tělesného, duševního a duchovního stále vitalizovat. K tomu se velmi výstižně vyjadřuje C. G. Jung: *Spojením nebe a země a účinkem duálních prasil na tomto dějišti (podle jediného prvotního zákona tao) vzniklo deset tisíc věcí. V pohledu z vnějšku se mezi těmito věcmi nachází člověk ve své tělesné podobě, jež je ve všech částech malým vesmírem, mikrokosmem (siao – tchien-ti). Nitro člověka pochází – jak říkají konfuciáni – z nebe, anebo – jak to vyjadřují taoisté – je jednou z jevových forem tao. Člověk se projevuje v podobě množství individuí, z nichž v každém je jako ústřední princip obsažena centrální Jednota: jenomže se ihned – ještě před narozením v okamžiku početí – polárně a duálně rozestoupí na bytí a život. Znak pro bytí (sing) se skládá ze srdce (sin) a ze vzniku, zrození (šeng). Srdce je podle čínské představy sídlem emocionálního vědomí, jež se probouzí citovou reakcí na dojmy z vnějšího světa zprostředkované pěti smysly.*[12]

Jungiánské pojetí spirituality má pro umění i pro samotnou výchovu uměním klíčový význam. Jestliže jsou dnes obě oblasti – jak umění tak i výchova – poznamenány jistým odklonem od modernistického pojetí umělecké činnosti jako činnosti analogické k přírodním děním, pak je to právě Jung, který podává nejpřesvědčivější důkazy o trvalé propojenosti duševního života s kulturně-přírodními komplexy (kulturní je u něj zastoupeno uměleckým, přírodní je ztotožnováno s alchymií) a tím i důkazy o smysluplném odkazu filozofických základů modernismu. Nejde však o to, stále poukazovat na známé jungiánské teze, ale spíše jde o respekt právě oněch ontických existenciálních lidských potřeb, které se s dobou výrazně nemění. Ony jsou tím, co nás stále vrací k prostému praktikování po staletí formálně stále se vyvíjejících ověřených způsobů *žité spirituality*.

Obsahem výtvarného umění jakož i umělecké výchovy je hledání prostředků symbolizace duchovního v materiálním.Od počátku 20. století a zejména v jeho druhé polovině se tvorba uměleckého díla zcela odklání od klasického modelu přemáhání hmoty ideou. V samotné hmotě a její kvalitě je nacházena jakási duchovní podstata, kterou dílo pouze odkrývá, zviditelňuje, hmota – materia prima je chápána jako nositelka sdělení.

Vymezovat, popisovat a nebo dokonce analyzovat spiritualitu či podoby spirituální praxe v umění a ve výchově vyčerpávajícím způsobem by zřejmě postrádalo smysl. V teoretické části naší úvahy jsme se pokoušeli o to, abychom spiritualitu zde zkoumanou ve vztahu k umění a k výchově nedělili na části, které bychom prozkoumávali postupně. Takovéto zkoumaní spirituality by totiž mohlo samotnou spiritualitu znehodnotit. Pokoušeli jsme se na ni nahlédnout jako na ne zcela jasně definovatelný fenomén. Tento přístup ke zkoumání spirituality zachováme i v další části textu, kdy se pokusíme o naznačení povahy spirituálních kořenů praxe umění a výchovy tak, že uvedeme některé příklady umělecké tvorby či umělecko-pedagogických etud směřující ke spiritualitě.

12/ Jung, C. G.: Tajemství zlatého květu. Vyšehrad. Praha 2004. s. 36.

Spiritualita se totiž zjevuje i v konkrétních činnostech právě tam, kde není explicitně předem pojmenována či záměrně *představována*. Nemůže-li být odhalena a popsána či jinak uchopena slovy, o to víc může být tušena, cítěna, prožívána a znovu *stvořena* v symbolické formě artefaktu hmotné nebo nehmotné povahy.
Za přínosnou pro dnešní dobu považujme zvláště revitalizaci některých pradávných forem spirituálních praxe a jejich aktualizaci. Vedle této revitalizace *starého a osvědčeného* lze ovšem hledat v soudobé životní praxi zcela nové podoby vyjadřování spirituality a nalézat takové projevy víry v posvátno, které jsou výrazem doby dnešní a ještě nebyly nikde popsány.

Příklady umělecko-pedagogických etud zaměřených na spirituální praxi

Kresba jako záznam kontemplativního stavu

Meditační techniky spojené například s prvky jógy nejsou většinou provázány s činnostmi grafickými. Propojení meditace a kresby se za určitých okolností může stát zajímavým experimentem. Jako podklad pro kresbu měkkými materiály a nástroji (použijeme přírodní úhel nebo větší štětce či houbu pro kresbu tuší, nebo kreslíme přírodními pigmenty jako například hlínou, někdy můžeme provádět kresbu přímo do písku) si připravíme papírové nebo plátěné čtverce 1x1m, které rozložíme na zem. Kresba probíhá tak, že sedíme uprostřed formátu a volnými gesty zaznamenáváme zklidnění, spočinutí a koncentraci. Pomalu s tím, jak se souběžně rozvíjí náš grafický projev prohlubuje se i ponoření se do stavu fyzického i psychického uvolnění organismu. Kresba vzniká jakoby bezděčně, není kontrolována rozumem ani nijak vizuálně vědomě utvářena. Grafické projevy nejsou přímým odrazem meditativního rozpoložení, ale vznikají jakoby spolu s ním. Kresbu s meditativním podtextem můžeme dělat buď individuálně nebo v menší skupině. Její průběh může být iniciován také hudbou, která navozuje kontemplativní stavy (mantry, chorály, středověká hudba nebo nová hudba, která je založena na minimalistických postupech a na objevování netradičních způsobů komponování).

Světlo – hmatová malba

Vycházíme z představ o barevnosti světla, jehož zobrazování má v dějinách výtvarného umění hlubokou tradici. Světlo je zde jednou chápané jako fenomén nehmotný jindy jako kvalita propojená přímo s tvárnou hmotou, ale téměř vždy je nazírané jako něco velmi významného ve vztahu k cítění energie formy a materiálu. Po krátkém soustředění se na tyto představy o barevném a materiálovém výrazu prožitku světla, kdy se zavřenýma očima sedíme nebo ležíme na zemi, rozmístíme kolem sebe misky s různými barvami. Tyto nádoby jsou takové velikosti, abychom do nich mohli namáčet celé dlaně. Prsty a dlaněmi se dotýkáme barev a pomalu z nich vytváříme na papírech kruhového formátu o průměru asi 1 m postupně se proměňující plochy. Můžeme

uvolněně pracovat na několika kruzích souběžně, přičemž se postupně vracíme k započaté práci a vrstvíme hmatové otisky. Kompoziční princip ponecháme buď náhodě, nebo jej odvíjíme z pravidelného nasměrování do centra nebo naopak ven ze středu kruhu prsty a dlaněmi vytvářených ploch . Vznikající barevné plochy jsou postupně regulovány vizuální reflexí, zpočátku jsou ale propojeny spíše s hmatovým cítěním. Hmatovou malbu lze opět provádět buď individuálně nebo v menší skupině. Pokud námět světla účastníky zaujme, mohou vytvořit několik barevných variant kruhových kompozic a dotvářet je pak v duchu jakéhosi konečného propojení. Důležitá je i netradiční instalace vzniklých maleb – mohou být umístěny na velkých plochách skel nebo v prostoru horizontálně zavěšeny u stropu. Určitě najdeme i jiné způsoby jejich neobvyklé prezentace, při níž se nabízí také propojování s tancem a hudbou.

Modelování středu

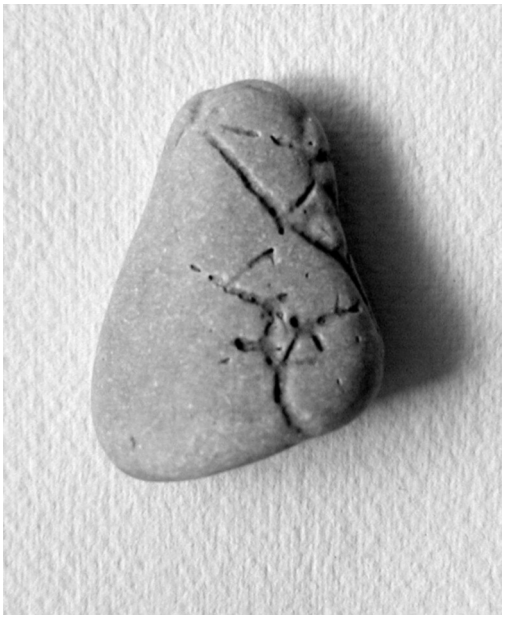
Spirituální praktiky jako například meditace, askeze, motlitba, kontemplace často směřují k nalezení středu ve smyslu objevení jakési stability osobnosti a rovnováhy vnitřního života. Námětem výtvarné činnosti se může stát vizualizace podoby tohoto středu. Pro tuto vizualizaci bude vhodné zvolit techniku modelování z hlíny. Začínáme tak, že pokryjeme větší stoly papírem a na něj volně rozložíme větší kusy modelovací hlíny. Neklademe si za cíl představit si určitý tvar, který by symbolizoval náš střed, nýbrž tento tvar postupně vytváříme bez předchozího konceptu. Ještě před započetím díla můžeme účastníkům vysvětlit základní principy práce s hlínou a připomenout například dva přístupy – vytváření plastiky postupným přidáváním hmoty (modelování) a vytváření prostorového objektu odebíráním hmoty (skulpturální postup). Pro vytvoření objektu zvolíme větší měřítko – zatímco obvyklé je spíše tvořit z hlíny menší užité objekty, budeme se věnovat volné plastice, která by mohla být umístěna do prostoru v přímém poměru k lidskému tělu. Pro ilustraci tedy uveďme minimální rozměr hlavy dospělého člověka. Není nutné dokonale práci technicky provést, ale podaří-li se to, je možné objekt vypálit v peci a umístit venku v krajině.

Symbolická svatyně

Stavba svatyně – chrámu či kostela byla odedávna spojena s technologicky náročnými stavebními postupy. Pro účely postavení naší svatyně zvolíme pouze symbolické materiály – dřevo (tyče nebo větve), textilie různého druhu, provazy a vlákna různých barev, nalezené přírodní materiály, světelné zdroje. Na stavbě svatyně – objektu svým měřítkem odpovídajícímu lidskému tělu se může podílet menší skupina dětí nebo dospělých, případně mohou pracovat dohromady. Objekt – svatyně se bude lépe stavět v exteriéru – na volném prostranství na louce či naopak v lese (jako skrýš), ale může být postaven také například v industriální zóně

Hana Babyrádová
narozena 5. 6. 1959, Vyškov.
Výtvarnice a vysokoškolská učitelka.
V současné době působí jako docentka na katedře výtvarné výchovy PdF MU v Brně a na PdF UP v Olomouci.
Věnuje se od počátku osmdesátých let zkoumání symbolických a rituálních aspektů výtvarného projevu, publikovala řadu monografií a časopiseckých studií v oblasti teorie výtvarné pedagogiky.
Její volná tvorba je zaměřena na haptickou malbu přírodními pigmenty, malbu-instalaci a na experimentální grafiku.
babyradova@ped.muni.cz
http://www.hanababyradova.wz.cz/

jako kontrast k profánní stávající architektuře. Prezentace objektu může být naplánována tak, že jeho autoři spolu s diváky podniknou výlet krajinou, jehož zakončením je právě prohlídka hotových svatyň. Mohou v nich být pak symbolicky provedeny určité rituály připomínající náboženské kulty.



Hana Babyrádová, fotodokumentace akce



Jiří Havlíček, kombinovaná technika

SPIRITUÁLNÍ KOŘENY VÝTVARNÉHO VYJADŘOVÁNÍ

Zdeněk Hosman

Imaginativní forma nevyrůstá z přání
nabídnout něco nového,
ale z potřeby obnovit staré.
To pramení z originálního hlediska,
že individuální a kulturní
bude spontánně utvářeno
z vnitřního do vnějšího světa.
- Rudolf Arnheim

Tento text věnuji profesoru Jiřímu Davidovi, poslednímu romantikovi v oblasti teorie výtvarné výchovy, který vytrvale hledá kořeny spirituality ve výchově i umění.

Sousloví *spirituální kořeny* zní na Západě poněkud starosvětsky, zároveň jako připomínka a výzva k obnovování. Z těch slov se vynořují tradiční protiklady: člověk–příroda, duch–tělo, subjekt–objekt, jako víceméně rozdělení, rozpor i vylučování buď–anebo. Zároveň je v polaritách přítomna hierarchizace: superiorní–inferiorní. Náboženství, ale zejména věda, jsou oblastmi lidského poznávání, kde se zmíněné dualismy konstruují. Vedle nich se oblast umění pokouší polarity smiřovat. *Spiritualismus pedagogický je přesvědčený, že nejvyšší prioritou ve výchově je rozvoj duševních vlastností. Proto se orientuje na umění, filosofii, případně náboženství, zároveň ale nedoceňuje přírodovědné obory a biologické stránky výchovy.*[1]
V následujícím textu se pokouším o sledování kořenů a pěstování spirituality u dětí, žáků i studentů ve výtvarném vyjadřování ve výtvarné výchově i výtvarně umělecké tvorbě.[2] Protože se jedná o téma hraniční, vycházím jednak z příkladů pedagogické praxe ve výtvarné výchově na školách různých typů, ale také z teorií výtvarné výchovy a výtvarného umění. Chci pojednat o spirituální zkušenosti také ve světle současných neurobiologických zkoumání. Text lze chápat jako náčrt, neboť to vymezuje přijatý rozsah pojednání.

Spirituální zkušenost

Psycholog H. Gardner[3] předložil k tématu lidské inteligence názor, že tato není celistvý blok, ale že existuje osm až devět druhů inteligence, jež jsou vázány na určité funkční systémy mozku. Jedna z řady inteligencí je spirituální. Podle psychoterapeutů D. Zoharové a I. Marshalla[4] jsou ale všechny druhy inteligence obměnami, které mohou být vztaženy k jednomu ze tří základních neuronových systémů v mozku, což ustavuje tři základní typy inteligence: racionální, emocionální a spirituální. Všechny tři typy pracují společně, vzájemně se podporují a mohou fungovat i zvlášť. Neurolog Antonio Damasio, jeden ze současných vůdčích představitelů oborů zkoumajících lidské poznávání, emoce a pocity, se zamýšlí také nad otázkami duchovní stránky života. Všímáme si, že pro interpretaci užívá sousloví *spirituální zkušenost*, nikoli inteligence. V hledání odpovědí na prosté otázky – co je duch? kde se nachází? – je kritický k pokusům popisovat spirituální procesy v neurobiologických pojmech, neboť ty mají své hranice. Píše: *Spirituální pocit je zvláštní stav*

1/ Heslo z Psychologického slovníku P. Hartla a H. Hartlové. Portál, Praha 2000.

2/ Už dávněji J. A. Komenský na základě platónských myšlenek i prostudování úvah renesančních myslitelů formuloval tezi obecného paralelismu věcí i jevů a dospěl k aplikaci přirozeného vývoje odpozorovaného v přírodě na pedagogiku a k vytvoření přirozené metody. To znamená, didaktický a umělecký princip hledání a následování přírody v člověku. K podobným východiskům, ať je blízké či vzdálené, se dostávají různí myslitelé, např. J. W. Goethe, R. Steiner, H. Read.

3/ Gardner, H.: Dimenze myšlení. Teorie rozmanitých inteligencí. Portál, Praha 1999.

4/ Zohar, D. & Marshal, I.: Spirituální inteligence. Mladá fronta, Praha 2003, s. 44–68.

organismu, jemná kombinace určitých tělesných a mentálních konfigurací. Udržení těchto stavů závisí na bohatství úvah o stavu svého já a o stavu dalších jáství, o minulosti i o budoucnosti, o abstraktních i konkrétních pojmech naší přírody.[5]
Z citace vyznívá výrazná afinita s výtvarnými aktivitami. Chápeme obtíže s vymezováním látky ke ztvárňování, avšak je předpoklad hledání v oblasti vztahů mezi vlastním já a světem, učit se schopnosti řešit hluboce uložené zdroje vitality. Je zde nutnost identifikace a prožitků, obnovování balance mezi emocionalitou a racionalitou. Spirituální potenciál tedy bude v obsahových, než ryze technických řešeních nebo artistním zvládnutí. Jinak řečeno – praktické výtvarné činnosti by neměly být ani příliš praktické, ani mechanické a tím vlastně bezduché!

Soustředění a uvolnění

V současnosti je běžné, že mnozí žáci, studenti, ale i učitelé, mají potíže se soustředit na to, co právě v přítomnosti probíhá. Chronická roztěkanost, neklid, tenze lidských bytostí mají známé příčiny v neurotickém civilizačním shonu.
Pojem spirituálního je v základu vtělen do silného pocitu harmonie. Jak o tom uvažuje v knize *Hledání Spinozy* A. Damasio, jsme schopni spirituální zkušenost vyvolávat. Jedním z prostředků mohou být například rituály, což ve většině podob duchovní zkušenosti *vyžaduje zvláštní tělesnou konfiguraci a ve skutečnosti závisí na těle uvedeném do jistého modu*.[6] Při pedagogické praxi výtvarné výchovy někteří naši studenti zahajují lekci rituálem v komunitním kruhu. Tam se učitel a žáci setkávají, aby se společně i každý sám zklidnili, soustředili i uvolnili. Výstižně toto pro nás formuluje Mirko Frýba, psychoterapeut a buddhistický mnich: *Podmínkami pravého soustředění jsou klid těla a mysli, radost vztažená na společný předmět a příjemné uvolnění, jež dovolí mysli nepřetržitě spočívat v prožívání předmětu meditace. Pěstujeme soustředění uvolněním a klidem jakožto krok k moudrosti vhledem.*[7]
V soudobé české výtvarné pedagogice registrujeme různé příklady kultivace sebepoznávání a sebeuvědomění. Proud *Duchovní a smyslová výchova* v praxi aplikovala vyučující M. Pohnerová; teoreticky rozpracoval teoretik výtvarné výchovy Jiří David. Dále jsou zde osnovy výtvarné výchovy pro individuální práci se žákem – alternativa C, teoretika výtvarné výchovy E. Linaje. Dalším příkladem je *Artefiletika* teoretika výtvarné výchovy J. Slavíka. Východiska uvedených koncepcí a jejich předkladatelů jsou diferencovaná a praxí stále korigovaná.
Při výtvarných činnostech tedy můžeme přirozeně pečovat o duši, když účastníky i sebe samé vedeme k pěstování meditace a kontemplace. Tento prolog k procesuální stránce výtvarné tvorby něčím jiným jen těžko nahradíme. Schopnost koncentrované pozornosti a uvolnění tělesného a psychického napětí jsou jednotou o dvou stranách a zároveň jeden z kořenů spirituality ve výtvarném vyjadřování.

5/ Damasio, A.: Hledání Spinozy – radost, strast a citový mozek. Dybbuk, Praha 2004, s. 324.

6/ tamtéž s. 322

7/ Frýba, M.: Abhidhamma. Základy meditativní psychoterapie a psychohygieny. Stratos, Praha 1991, s. 91–92. Mirko Frýba aplikuje metodu *Abhidhamma* – jedná se o eticko-psychologický systém vědění používaný pětadvacet století v buddhistických kulturách Asie, jako podklad buddhistických školení mysli, meditace, psychohygieny a psychoterapie.

Empatie, vnímavost, motivovanost

Jeden z markantních rysů duchovní krize západní civilizace, jak to všeobecně reflektují lidé, je oslabení *vůle ke smyslu* či ztráta smyslu Ve společenské i politické sféře se toto projevuje absencí humánních a ekologických vizí. Praxe nás přesvědčuje o tom, že v každé tvůrčí činnosti se otázky smysluplnosti vynořují.
Ve škole mají prohloubenou pochybnost o smyslu výtvarného vyjadřování pubescenti, což oslabuje výchovně vzdělávací možnosti. Při oznámení některých témat v lekcích výtvarné výchovy mládež reaguje s nevolí, např. *už zase máme dělat postavu?* Studenti na středních školách si oprávněně zvykli ptát se po smyslu výtvarných činností – *K čemu nám to bude? Proč to máme dělat?* Ovšem v takových otázkách je víceméně skrytý silný pragmatismus mládeže a nikoli zájem o obor. Jsou to naléhavé výzvy učitelům – hlouběji promýšlejte obsahovost výtvarných lekcí! To je účinné pro rozvíjení niterné motivovanosti žáků.
Podstatný význam pro Východ i Západ, z hlediska výtvarné vnímavosti a motivace, má *zenová* inspirace, která stála u zrodu některých vynikajících děl 20. století a výrazně ovlivnila význačné tvůrce. Pravidlo *zenu*[8] vybízí umělce, aby se sám za pomoci meditace ztotožnil s tím, co je vnější, a to tak celistvě, aby se v duchu sjednotil s předmětem, který vnímá. Jedině tak dokáže vystihnout jeho ducha. *Právě v tom spočívá «jednota individua a vesmíru» – vše bez výjimky je obsaženo v nitru umělce. Postrádá-li kdo takto hlubokou schopnost vcítění a přesto se chápe štětce, nikdy se z něj skutečný malíř nestane.*[9] Tak připomínají prastarou tradici principu sebeidentifikace jako nutnou součást výtvarného vyjadřování na Východě v rozpětí staletí, např. v 8. století malíř a literát Wang Wej[10] a ve 20. století malíř, učitel a esejista Feng C´-kchaj. Podobné myšlenky formulované na Západě najdeme v esejích W. Kandinského, ale také v úvahách P. Mondriana. V roce 1912 si malíř Paul Klee do Deníku aktuálně poznamenal: *Existují ještě prvopočátky umění, které lze nejspíš nalézt v etnografických sbírkách nebo doma v dětském pokoji. Jen se nesměj, čtenáři! Děti to také umějí, a je v tom moudrost, že to také umějí. Čím jsou bezmocnější, tím poučnější příklady nám dávají a je také nutné, abychom je již záhy chránili před zkázou. Paralelním zjevem jsou práce duševně chorých a tak tu říkat: dětinské počínání nebo pomatenost, neznamená pohanu, která by to chtěla a mínila napadnout. Všechno to je nutno dnes brát hluboce vážně, vážněji než všechny obrazárny, jestliže nám dnes jde o reformu*.[11]
Opravdu, od dětí přibližně do osmi let věku se mohou učit učitelé výtvarné výchovy i výtvarníci. Děti mají mohutnou schopnost empatie a také mají synkretické vidění. Synkretismus, jako raná vývojová fáze dítěte, nerozlišuje mezi subjektivním a objektivním, jedná se tedy o celistvé vnímání, cítění i myšlení. Proto jsou výtvarná vyjádření dětí příslušného věku výrazově přesvědčivá, mají ducha a umělecký punc. To, co ještě prožívají děti zmíněného období a co převážná většina dospělých na Západě zapomněla je *mysterium fascinosum*, fascinace tajemstvím světa, které je posvátné. Dětský pohled znamená okouzlení, úžas nad tím, co je poprvé a neokoukané. Magický pohled na svět je ale na Západě ztížený, neboť zde převládá věcnost, povrchně analytický, převážně rozumový přístup k realitě.

8/ *Zen* je japonizovaná podoba čínského *čchan*; pochází ze sanskrtského *dhjána = meditace*.

9/ Feng C´-kchaj: Nahé srdce. Brody, Praha 1998, s. 87.

10 Pearlstein, P.: When Paintings Were Made in Heaven. Art in America, February 1982, s. 86.

11/ Klee, P.: Deníky. Obelisk, Praha 1969. Z třetího deníku, zápis 905, strana 23. I když je tato myšlenka tak dávná a patří do kontextu své doby, jsme přesvědčeni o její trvalé aktuálnosti.

Tematizace a imaginace

Jedním z věčných a klíčových témat západní civilizace je vztah lidského a přírodního. Naše uvažování o přírodě obsahuje ryzí příklad materiálního světa, ale jak napsal psycholog C. G. Jung: *příroda není jen materie; je to i duch.*[12] Od etnologů a antropologů víme, že přírodní národy jsou touto zkušeností prostoupené. Jsou to jejich hluboké, fyzicky i duchovně prožívané pocity: *mysterium tremendum*, tajemný úděs, a *mysterium fascinosum*, úchvatné tajemství, jak toto pojmenoval teolog Rudolf Otto.[13] My prožíváme podobné pocity ve styku s přírodou jen občas, např. při bouři, při záplavách; na horách, na moři. Ale mohou to být i aktivně vnímané jednotlivosti, např. zvířecí mládě, pavučina, suchý strom na skále, kosti, kameny, kořeny. To vše dokáže uvolňovat obraznost a pomáhá spřádat příběhy, vytvářet mýty.
V příbězích mytologií jsou uloženy základní lidské zkušenosti. Mýtus je stav ducha, kde splývá realita s imaginací. Základním rysem mýtu je tedy synkretismus, jak už jsme konstatovali, ten se projevuje u dětí určitého věku. Podle J. Campbella, vynikajícího znalce a autora srovnávacích studií o mytologiích celého světa, mají mytologie pro duchovní složku současného člověka potřebné funkce – mystickou, obraznou, hodnotovou a životodárnou. Zároveň je Campbell skeptický: *Střízlivé západní mínění je založeno na naprostém nepochopení skutečností zachycených v pohádkách, mýtech a božských komediích vykoupení.*[14] Nejde o to, *co* mýty sdělují, ale co je *za nimi*, co můžeme jejich sledováním ozřejmit. Mládež dnes i vinou školy původní mytologie nezná, zároveň je po nich hlad a poptávka po jejich náhražkách typu Harryho Pottera, *fantasy* a Tolkienových příběhů.
Ve výtvarných vyjádřeních je příležitost a také nezbytnost vracet se k tomu, kde je uložena paměť lidstva, kterou žáci a studenti objevují, vstřebávají, oživují a jako dědicové ji nesou dále, když byli k ní přidali díl svých osobních mytologií. Jak to brilantně formuloval gestaltpsycholog Rudolf Arnheim: *Umělecká imaginace vychází najevo nejnápadněji v prezentaci všeobecných věcí a obnošených příběhů. Imaginativní forma nevyrůstá z přání nabídnout »něco nového«, ale z potřeby obnovit staré. To pramení z originálního hlediska, že individuální a kulturní bude spontánně utvářeno z vnitřního do vnějšího světa. O pravdivosti ujišťuje spíše imaginativní forma, než-li zkreslující realita.*[15]
V lidském setkávání s přírodou je substrát pro zakořenění výtvarné tvorby a výchovy. Je třeba se učit *číst přírodu*, jak to výrazně uměli originální tvůrci, např. W. Turner, P. Cézanne, F. Kupka, P. Klee, M. Weiler a mnozí nejmenovaní umělci Východu – Číňané a Japonci. Měli bychom se učit vnímat analogie i rozdíly toho, co je příroda a umění. Pochopení ducha přírody jako celku i jeho částí v dynamice utváření. Aby výtvarník uměl nově vytvořit hornatost, travnaté, zemitost, vzdušné, stromové, aj.
Ve filmovém dokumentu[16] jsme byli zprostředkovaně účastni na tvorbě Andy Goldsworthyho, mimořádně citlivého tvůrce land artu. Když v jednu chvíli cítil Goldsworthy ve vzduchu déšť, ulehl na prašnou cestu, nechal se skrápět kapkami a poté vstal. Na místě kde ležel, byla viditelná světlá silueta člověka. Po několika minutách byl přeháňkou *deštivý stín* Andyho na zemi smazán. Lidské znamení existovalo jen chvilku. Nahlédnutí za hranici čili duchovní zkušenost jedince ve styku s přírodou a živlem *par excellence*![17]

12/ Jung, C. G.: Paraselsica. Vyšehrad, Praha 2002, s. 118.

13/ Otto, R.: Posvátno. Iracionalita v ideji božství a její poměr k racionalitě. Vyšehrad, Praha 1998, s. 27 a 45.

14/ Campbell, J.: Tisíc tváří hrdiny. Archetyp hrdiny v proměnách věků. Portál, Praha 2000, s. 39–40.

15/ Arnheim, R.: Art and Visual Perception. University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1967, s. 141.

16/ Dokumentární film Andy Goldsworthy Working With Time, režie T. Riedelsheimer, Mediopolis GmbH 2000.

17/ Setkání s *Terra Mater.* Všude po světě existovaly zvyky pokládání novorozeněte nebo umírajícího na zem, jak o tom píše religionista Eliade, M.: Posvátné a profánní. Česká křesťanská akademie, Praha 1994, s. 96–102.

SPIRITUÁLNÍ KOŘENY VÝTVARNÉHO VYJADŘOVÁNÍ

Zdeněk Hosman

Příroda je učitelkou a my jsme dočasnými, zároveň nevděčnými žáky. Přírodu člověk nutně potřebuje, je na ní závislý materiálně i duchovně, ale příroda si bez člověka vystačí sama. Andy Goldsworthy výstižně řekl: *Jestliže krajině upřeme duchovní rozměr, začne se vytrácet i materiálně.*

Transcendence

V zamyšleních nad spirituálními kořeny výtvarného vyjadřování se dříve nebo později vynoří otázky o vznikání, podobách a smyslu výtvarných činností ve školách a také smyslu výtvarného umění v dnešním světě. Jsou to otázky, které občas dávají někteří výtvarní pedagogové žákům a studentům, ale na obou stranách vidíme zpravidla rozpaky, nejistotu ze *špatných* odpovědí, ale také zaznívají naučené fráze. Rozsah ani povaha tohoto textu neumožňují a ani to není naším záměrem, aby byly zmíněné otázky zkoumány z různých stran. Dnes existuje dostatek odborné literatury, která rozmanitě a detailně na klíčové otázky reaguje.

Teoretik výtvarného umění Jindřich Chalupecký se ve svých vrcholných úvahách o výtvarném umění opakovaně vrací ke kategorii transcedence.[18] V textu přednášky *Umění a transcendence* Chalupecký velmi kriticky komentuje západní civilizaci. *Naše civilisace je první, kde lidé ztratili kontakt mezi vědomým a tím, co je za vědomím. Tento kontakt jindy prostředkovalo náboženství. V naší civilisaci se však ztratil »smysl slova náboženství«.*[19] Je to proto, že z náboženství zmizely duchovní tradice, které mělo uchovávat. Výtvarné umění se už nějaký čas ocitá v podobné situaci jako náboženství. Hrozícím nebezpečím je *artworld* – svět umění s jeho institucionalizací a provozem podobným náboženství. *Artworld* je komplex – kurátoři, výstavy, obchod, galerie, estetiky, sběratelé, noviny, TV – který generuje finanční zisky, mediální slávu, politikaření, korupci, atd. Vrcholným a závěrečným aktem takové mašinérie umění tedy je redukce bytí na majetnictví. *Moderní svět je organisován tak, že je uzavřen transcendentní iniciativě, zatímco umění je především výrazem této iniciativy.*[20]

Připomeňme si v této souvislosti jeden typický domácí příklad. V roce 1995 prezentoval výtvarník J. David názor, že duchovno je v umění módní záležitost.[21] Co nám výtvarný arbitr říká? Například to, že on sám při *neonových projektech* (trnová koruna na Rudolfinu a červené pulsující srdce na Hradu) tímto usiloval o neduchovno? Použil obligátní symboly ke sdělení, že jde jen o reklamní poutače? Komárům a jepicím (Davidovo přirovnání pro konzumenty duchovna; jednoduše divákům) se vždy nabízí jedinečná příležitost naletět k umělému falešnému světlu. Malíř Kandinsky to v jedné své úvaze přesně trefil: *jestliže se duch v umění jasně neprokáže, pak na nás pouhé formy nepůsobí.*[22]

Chalupecký připomíná, že prvním výtvarníkem, který se odmítl cele integrovat do *světa umění* byl Marcel Duchamp. Duchamp měl výraznou spirituální zkušenost, její vlastností je transcendence, jako snad nejpodstatnější lidská duchovní kvalita. Když v roce 1957 přednesl text *Tvůrčí proces*, řekl: *Umělec si, podle všeho, počíná jako médium, když si z labyrintu mimo čas a prostor hledá cestu ke světlu. Když přisoudíme umělci vlastnosti média, musíme mu pak odepřít estetické vědomí toho, co dělá a proč to dělá. Všechna jeho rozhodnutí týkající*

18/ Transcedence, latinské *transcendeus* = přesahující, překračující. To, co leží za smyslovou a rozumovou zkušeností; nedostupné teoretickému poznání. Transcendentální = termín filosofie I. Kanta, (Kritika čistého rozumu) *od počátku vlastní rozumu a podmiňující zkušenost, nikoli získané zkušeností; každé poznání, které se nezabývá předměty, nýbrž způsobem našeho poznání předmětů, pokud má být možné a priori.*

19/ Chalupecký, J.: Umění a transcendence. Revolver Revue 45/2001, s. 17.

20/ Tamtéž s. 21, 22

21/ Výtvarník Jiří David napsal krátkou sebereflexi *Cesty ke světlu (módní duchovno).* Publikováno v časopisu *Estetická výchova*, ročník 1995, číslo 1, s. 19. Občas i dnes čteme od jiných výtvarníků v periodiku *Ateliér* výpady kritizující požadavek spirituality ve výtvarném umění.

22/ Kandinsky, W.: O duchovnosti v umění. Triáda, Praha 1998, s. 104–108.

se provedení díla, spočívají na čisté intuici a nemohou být tlumočena žádnou sebeanalýzou, ať vyslovovanou či psanou, ale ani myšlenou.[23]
S Duchampovou interpretací tvůrčího procesu výtvarníka jako média[24] souhlasí například malíř Francis Bacon a ze své zkušenosti dodává, že jde o osobu v transu.
Všimli jste si někdy malých dětí, když výtvarně tvoří? Právě ony si často počínají jako v transu. Jsou ve stavu vytržení, který je způsoben hlubokým ponorem do tvorby a naléhavostí osobního sdělení.
Podle legendy slavný Mistr Wu Tao-c´(asi 700–760) namaloval na zeď císařského paláce nádhernou krajinu a pak do ní před zraky překvapeného císaře vstoupil a navždy v ní zmizel. Zachoval se jako médium. Chceme-li, můžeme zmizení v namalované krajině, splynutí s přírodou, chápat jako lekci transcendence. Podle učení *zenu* – účelem moudrosti a umění je zanechat stopu, pobídnout, ať každý vidí sám a poznává.[25]
Snažili jsme se poukázat na to, že spirituální kořeny výtvarného vyjadřování mají přirozený základ v našem dětství, v jedinečném životě i ve vývoji lidského rodu. Pomozme kořenům v rozrůstání a pečujme o jejich dobrý stav. Kmen, který ční nad kořeny a zvláště jeho terminální výhon při výchovném působení nevyřezávejme; místo stromu by nám totiž vyrůstalo koště. Dávám přednost stromu.

Obrazová příloha

Specializované výzkumy už dříve naznačily, že fyziologické, behaviorální a logické procesy mají společné kořeny v informační struktuře mřížky, matrice, vzorce či algoritmu.
Dnes se pro teorie procesů učení a kreativního myšlení užívá pojem mapa. Pojem mapa je metafora a z velké části je analogický pojmu reprezentace. Z tohoto pohledu rozlišujeme různé mapy, například: vnitřního i vnějšího světa, vrozené, kognitivní atd. Mapy mají základ ve struktuře nervového systému jakožto sítě.
Při intoxikacích, halucinacích a psychických onemocněních lidí, ale také v popisech vizí a v některých vyjádřeních výtvarníků se vynořují *kobercové motivy* se symbolickými obsahy. Symptomaticky mají podobu tajemných labyrintů a jsou zpravidla specificky *ornamentalizované* či *kaligraficky* pojednané Toto nacházíme ve vyjádřeních některých tvůrců *art brut* (např. *meteorologické mapy* Z. Koška; *květy* C. Markové); stejně jako u výtvarníků různých stylů (ve výběru například: M. Tobey, J. Pollock, H. Michaux, J. Dubuffet; F. Kupka, K. Malich, V. Kokolia, M. Mainer, O. Placht).

Analogie: přírodní – lidské – výtvarné jako propojené světy

Obrázek 1a. Neuron jako strom.
Obrázek 1b. Síť neuronů.
Obrázek 1c. Mycelium pod kůrou břízy (přírodní textura).
Obrázek 1d. Bludiště tvůrčího procesu – seriální struktura. Tvůrčí hledání se podobá labyrintu s mnoha uzlovými body. Odtud se všemi směry paprskovitě rozbíhá síť otevřených cest i slepých stezek. (reprodukce převzata z Ehrenzweig, A.: The Hidden Order of Art. 1971, s. 36).

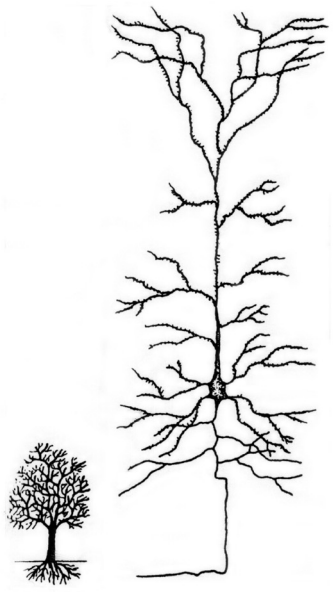
23/ d´Harnoncourt, A., Mc Shine, K.: Marcel Duchamp. The Museum of Modern Art New York, Thames and Hudson Ltd. London 1974, s. 133.

24/ *Médium* je ve výtvarném umění chápáno téměř výhradně jako materiální nosič. Historik a teoretik umění Belting říká, že pojem média získává oprávněný význam pouze v kontextu vztahu obrazu a těla, protože lidské tělo bylo a je *místem obrazů*. Tak o tom referuje Petr Wittlich v recenzi knihy Hanse Beltinga Bild – Anthropologie, časopis Umění, ročník 2005, č. 3, s. 295–298. Pod pojmem *médium*, jak jej užil Duchamp, rozumíme osobu ve zvláštním stavu vědomí, v hypnotickém stavu, který se může různě projevovat například tak, jak je zaznamenáváno v obřadech šamanů.

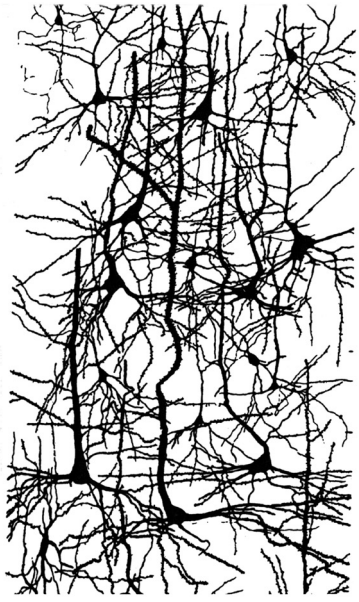
25/ Parafráze dle Míčko, M.: Testament Mistra Wu. Kovalam, Praha 1997, s. 35.

SPIRITUÁLNÍ KOŘENY VÝTVARNÉHO VYJADŘOVÁNÍ

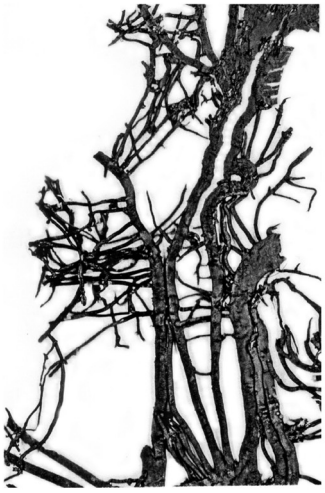
Zdeněk Hosman



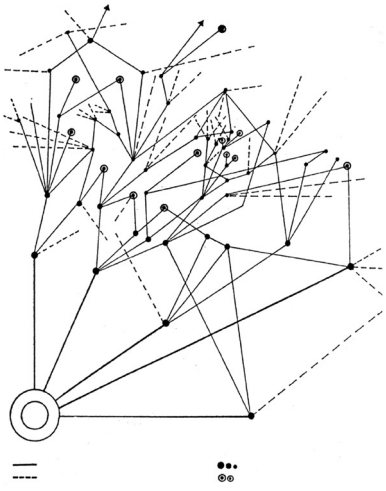
Obr. 1a



Obr. 1b

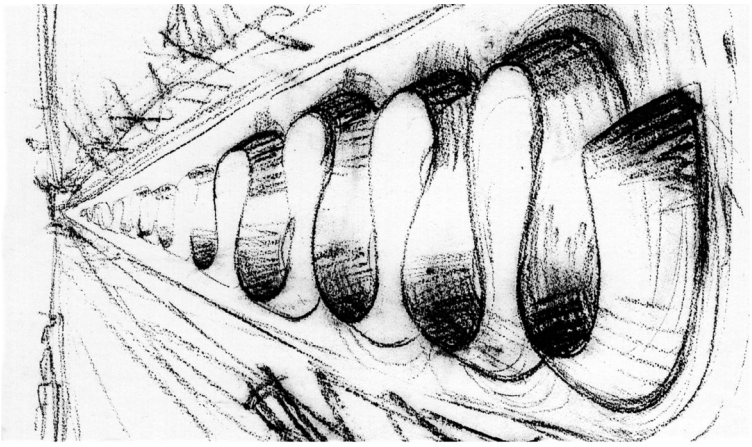


Obr. 1c



Obr. 1d

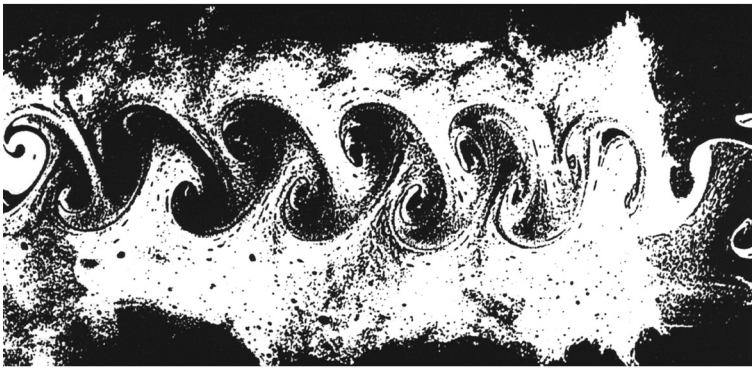
Obrázek 2a. Andy Goldsworthy: kresebný náčrt projektu pro land art vychází z proudění energie; *Život a energie, která proudí krajinou, ta nezachytitelná věc, která tu je a hned zas není.* (zdroj, viz poznámka 17). Obrázek 2b, 2c. Dvě fáze hydrologického pokusu mísení dvou různých kapalin evokují meandrovité tvary jako výsledky procesů proudění vodních toků a erozí v krajině.



Obr. 2a



Obr. 2b



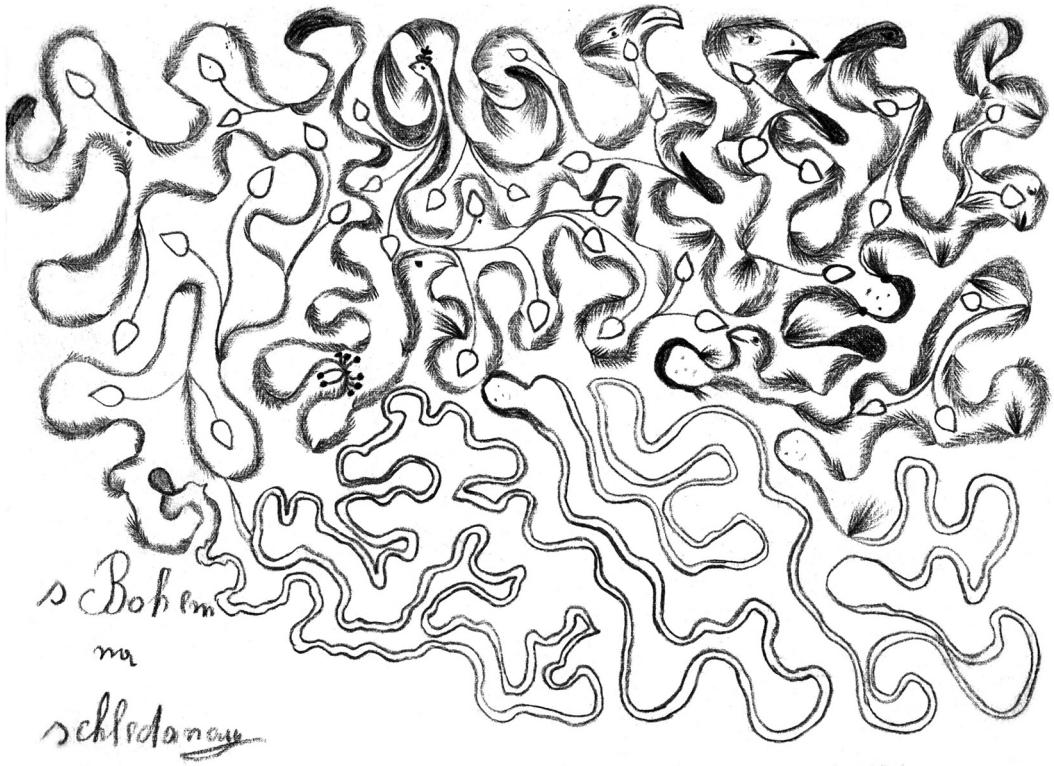
Obr. 2c

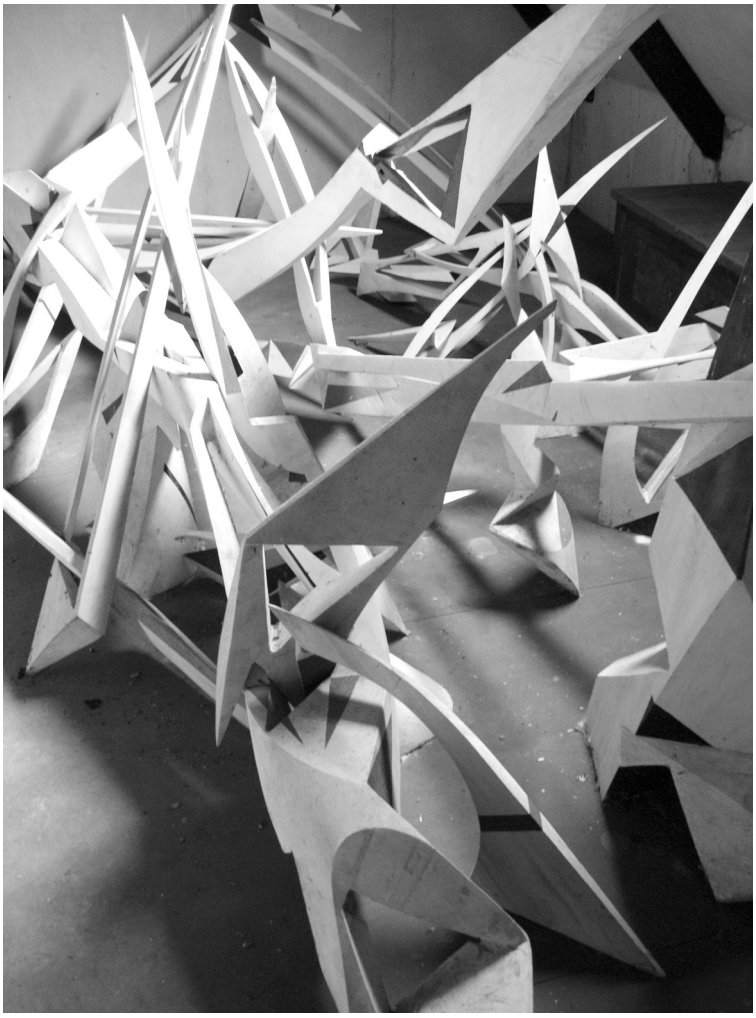
Mgr. Zdeněk Hosman
narozen 1948, Nový Dvůr-Vodice.
Odborný asistent katedry VV Pedagogické fakulty Jihočeské university v Č. Budějovicích. Praxe v oboru 33 let, z toho na VŠ 24 let.
Tvořím skulptury ve dřevě, v kameni a nereliéfy. Z poznání setrvale neuspokojivého stavu praxe výtvarné výchovy na všech typech škol je mé pole působnosti didaktika výtvarné výchovy. K tisku jsem připravil Didaktický skicář – výtvarné činnosti ve výtvarné výchově.
hosman@pf.jcu.cz

Obrázek 3. Mediumní kresba výtvarně neškolené dospělé ženy B. H. Kresba reprezentuje hlubinné archetypální zdroje tvorby a lze ji rozmanitě interpretovat dle charakteristické symboliky (kresba tužkou, původní formát A4; archiv Z. Hosmana).

SPIRITUÁLNÍ KOŘENY VÝTVARNÉHO VYJADŘOVÁNÍ

Zdeněk Hosman





Stanislav Malý, instalace

Typickým příznakem niterné duchovnosti
je snaha vyjádřit ideje, dojmy,
ryzí vlastnosti nebo pocity
prostřednictvím čisté výtvarné formy,
vyvázané ze služebného napodobování.

SPIRITUALITA V ARTETERAPII

Jan Slavík

Arteterapie, založená na působivosti výtvarného výrazu, je disciplína, která se opírá především o zrakové uchopení a chápání světa. Současně však je závislá, tak jako každý lidský obor, na pojmech. Ty jí prostřednictvím slov dávají osobitou řeč, podmiňují zvláštní způsoby jejího myšlení a v neposlední řadě jsou prostředkem k zachovávání a rozvíjení jejích metodických tradic (*techné* v původním antickém smyslu slova)[1].
V pomyslném funkčním slovníku české arteterapie patří *spiritualita* k jednomu z těch výrazů, která se v běžné praxi ani metodologii u nás příliš často neužívají, jak se dá snadno doložit v textech mladého českého časopisu Arteterapie (vychází od roku 2001) nebo pročtením těch několika málo knížek o arteterapii, které u nás vyšly od r. 1990. Přece však při troše pozornosti lze jeho obsahy nezřídka odhalit aspoň mezi řádky v jakési zastřené přítomnosti pojmu zanořeného v hlubinách mysli a skrytě působícího na činy svého nositele. Nejspíš proto, že expresivita výtvarného projevu v sobě vždy zahrnuje nárok na zvláštní druh pravdivosti spjaté se spiritualitou: pravdivosti existenciálních vztahů člověka k celku bytí.[2]
K tomu by chtěly něco málo napovědět následující řádky.

Pojem spiritualita v arteterapeutických souvislostech

Na počátku bychom se neměli vyhnout zmínce o základních významech, které jsou se slovem *spiritualita* spojovány, protože je všechny můžeme brát při arteterapeutické práci v úvahu. Slovo v dané podobě pochází ze starověké latiny a jeho základem je jméno *spiritus*, které slučovalo několik významů: *vzduch* nebo *vánek*, *dech* a *duch* nebo *život*.[3] Ve variantě konkretizované na každého živoucího jedince – tj. na tělesnou stránku bytí – se jevilo obdobou řeckého *pneuma* vyjadřujícího životní duch, který prostupuje tělo společně s krví a udržuje tep srdce. Zároveň bylo užíváno v abstraktnějším, filosofickém smyslu, jmenovitě ve stoické filosofii, kde znamenalo božský dech či duch, jímž božstvo prostupuje svět.
Dalším zvláštním způsobem jeho užití, který má k arteterapii vztah prostřednictvím pojmu *umění*, byl *tvůrčí básnický dech* projevující se jako působivá síla uměleckého vyjadřování a to, čemu dodnes říkáme nadchnutí či nadšení dávající veršům vzlet. Tato představa vycházela z reálných zkušeností s úlohou dechu v hudebním výrazu dechových nástrojů. Ve všech uvedených případech má *spiritus* a *spiritualis* co činit se zdánlivě nehmotnou, nicméně velmi působivou a vše prostupující silou založenou na volné pohyblivosti, neomezeném proudění nebo rozpínání.
Současné používání slova *spiritualita* si do jisté míry zachovává přenesené významy, jak je popisuje předcházející odstavec, ale obsahově se vymezuje do dvou bazálních poloh či perspektiv,

1/ Slavík, J.: Mezi osobitostí a normou: proměny české výtvarné výchovy na přelomu tisíciletí. In Slavík, J. (ed.) Obory ve škole – metaanalýza empirických poznatků oborových didaktik matematiky, chemie, výtvarné výchovy, hudební výchovy a výchovy ke zdraví. Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, Praha 2005, s. 13.

2/ Slavík, J.: Umění zážitku, zážitek umění (teorie a praxe artefiletiky). I. díl. Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta, Praha 2001, s. 54 n. Slavík, J.: O samotě a o poznání. Arteterapie, 1, 2001, č. 1, s. 10–11.

3/ Pražák, J. M.; Novotný, F.; Sedláček, J. Latinsko-český slovník. Česká grafická unie, Praha 1948, s. 1226–1227.

od kterých se budou odvíjet i následující úvahy. První z nich je perspektiva náboženská, v evropské tradici tedy převážně křesťanská, přestože zejména v posledních desítiletích do ní živelně pronikají mnohé vlivy z mimoevropských náboženství. Vzhledem k nepochybně hlubokému zakotvení křesťanství u nás, které prostupuje a poznamenává všechny hlavní stránky kulturního života a myšlení, budeme především právě křesťanskou tradici mít zde na mysli při výkladu náboženské stránky spirituality.

V dějinách křesťanství mělo na chápání spirituality velký vliv zejména platónské pojetí protikladu *těla oproti duchu*, přičemž duch je pokládán za cosi světlého, vyššího a hodnotnějšího, co si vyžaduje zvláštní pozornost a péči, zatímco tělo, temnou a přízemní stránku bytí, je nezbytné potlačovat, ostražitě sledovat a krotit jeho nepřístojné, duchu protikladné vášně.

Vzhledem k tomu, že arteterapie jako specializovaný moderní obor má své historické východisko v klasické psychoanalýze Sigmunda Freuda[4], a dodnes má s psychoanalytickými, resp. psychodynamickými přístupy mnoho společného, je na místě v dané souvislosti připomenout, že původní Freudovo rozlišení Id a Superego vykazuje řadu složitých a v mnohém rozporuplných korespondencí s křesťanským protikladem tělo vs. duch. Psychoanalytický náhled na internalizovaný konflikt je svým způsobem jednou z cest ke smiřování tohoto sakrálně vyzdviženého protikladu skrze prostředky profánního – psychoterapeutického – dialogu sloužícího pro uspokojování *žádosti slovního vyjádření, které svým způsobem bude opakováním němého vztahu těla k nevědomí.*[5] Spontánní, ale výtvarně artikulovaný výraz je pro hlubinný dialog *duše a těla* východiskem, nástrojem i vždy znovu kladeným cílem. J. David[6] s použitím příkladů z vývoje výtvarné výchovy objasňuje Freudovy experimenty s nevědomím jako vyústění experimentů, *jimiž umění, v němž dominuje snová imaginace (od Leonarda da Vinci přes Hieronyma Bosche a Francisca Goyu až k Edvardu Muchovi), předjímá témata a látku vědy* a souběh těchto snah vysvětluje jako pokusy o setkání dvou vesmírů: vesmíru fyzikálního a *vesmíru lidské duše* (tamtéž). Není ani třeba dodávat, že snahy tohoto typu mají typické rysy spirituality.

Jak uvádí Říčan[7] potřeba oprostit se od rozporu těla a ducha, povznést se na duchovní úroveň, vedla ke hledání způsobů, jak takového oproštění dosáhnout, a k zachycování způsobů prožívání, v nichž se spiritualita naplňuje obsahem, který je člověku dosažitelný v příslušné etapě jeho spirituálního rozvoje. Jedná se kupř. o mystickou zkušenost, osobní zjevení i jiné vrcholné spirituální zážitky, a o techniky meditace nebo motlitby, které k těmto zážitkům pomáhají vést a kultivovat je.

V pojetí spirituality mimo náboženství se často uplatňuje též český ekvivalent tohoto slova: duch, duchovní. V jeho souvislostech obvykle pomýšlíme na cosi povznášejícího nebo vznešeného, přesahujícího běžnou realitu všedního dne a pozvedávajícího pohled vzhůru a ke světlu. Opět se nabízí příbuznost s podobenstvím o vyvádění zajatců z jeskyně v Platónově Ústavě. V tomto smyslu můžeme pod daný pojem zahrnovat zejména umění, filosofii, výjimečné poetické momenty projasňující život nápovědí jeho nadosobního smyslu apod. V souhrnu se týkají toho, co Otakar A. Funda[8] vysvětluje jako hledání

4/ Rubin, J. A.: Freudian Psychoanalytic Theory: Emphasis on Uncovering and Insight. In Rubin, J. A. ed. Approaches to Art Therapy (Theory and Technique) Brunner/ Mazel, Inc. New York 1987, s. 7–25.

5/ Pechar, J.: Prostor imaginace. Psychoanalytické nakladatelství Jiří Kocourek, Praha 1992, s. 107.

6/ David, J.: Výtvarná výchova jako smyslový a duchovní fenomén. Fantiskt, Polička 1993, s. 46–47.

7/ Říčan, P.: Spiritualita jako základ mravní výchovy. Pedagogika. 2006, 56, č. 2, s. 122.

8/ Funda, O. A.: Mezi vírou a racionalitou. Brno, L. Marek 2003, s. 9 n.

odpovědi na bytostnou lidskou otázku: *Pokud člověk zcela neztratil soudnost – soudností myslím schopnost vnímat danou skutečnost, chápat její kontext a místo v něm – pak ví, že čím více se zkracuje vzdálenost mezi ním a jeho smrtí, tím naléhavěji dožaduje se odpovědi otázka, co je pro něho to podstatné, co považuje za to, co má význam, pro co stojí za to žít.*
Spiritualitu v této její nikoliv (nik)oliv nutně) náboženské podobě přiléhavě charakterizuje Géringová[9] jako *postoj k sobě a k druhým, v němž se snažíme překračovat bezprostřední uspokojení ve prospěch dobra nebo života a společenství, jehož jsme částí. Znamená to vnášet do světa něco, co zvyšuje hodnotu bytí. Duchovní aspekty můžeme nacházet tam, kde je přirozená tendence chránit a rozvíjet život, kde je solidarita, láska a přátelský, laskavý vztah mezi lidmi. Dílo ducha se projevuje tam, kde člověk zápasí s osobními utrpeními vlastními i lidí kolem sebe, nebo je alespoň mírní, je solidární s trpícími a nenápadně vnáší do podobných situací úsměv a pohlazení.*

Zážitek, apercepce, interpretace – arteterapeutická východiska spirituality

Světlo, vznešenost či povýšení a protiklad vůči hmatatelně hmotnému jsou atributy, které spojují všechny přístupy k pojmu *spiritualita* nebo *duchovno*. Pro arteterapii to znamená jedinečnou výzvu kladenou hmotné (smyslové a tělesné) stránce jejího hlavního nástroje – výtvarného projevu. Opomineme-li zvláštní případ přístupů konceptuálního umění, které se nadto v arteterapii běžně nevyskytují, téměř všechny v současnosti nejběžnější arteterapeutické techniky se opírají o práci s výtvarným materiálem, ať již se jedná o malbu, kresbu, plastiku nebo mnohé jiné, často i různě kombinované techniky.
Z klíčové úlohy materiálu a formy pro arteterapii vyplývá potřeba promýšlet a v praxi zohledňovat vztahy mezi tím, co by se obrazně mohlo nazývat jejím tělem, tj. *dílem-věcí* jak bychom pověděli v Mukařovského pojetí[10], a tím, co chápeme jako spirituální stránku arteterapie založenou v duchovním přesahování a existenciální působivosti výtvarného díla. Přitom bychom neměli přehlédnout, že výtvarný projev v podobě smyslově postižitelné a skrze smysly i působivé věci má člověka vést od věcné – smyslové – k ideové stránce životního pohybu i tehdy, nemáme-li přímo na mysli jeho spirituální rozměr. Nápadným důkazem této obecné nezbytnosti ideově přesahovat rovinu smyslových výtvarných dojmů je rozsáhlá oblast *arteterapeutického interpretování*.
Ideová stránka výtvarného projevu v arteterapii ovšem zdaleka nemá znamenat jen pouhou rutinní interpretaci – výklad – psychoterapeutických významů. Nejde tedy v žádném případě o pouhé *přečtení slovíček* dešifrovaných ve výběru témat a způsobů jejich uchopení autorem díla. Tím spíš to platí pro spirituální stránku arteterapie, má-li si zachovat své nezbytné atributy, jak byly výše popsány. Jde o mnohem komplikovanější a náročnější proces, v němž ústřední roli hraje zážitek z tvorby a vnímání výtvarného díla doprovázený dostatečně bohatým a pro duchovní vývoj plodným prožíváním.
V procesu takto pojatého interpretování, které musí vycházet z autentického zážitku[11] se mnohdy zdánlivě jednoduchá zjevná

9/ Géringová, J.: Výtvarná tvorba jako druh specifické komunikace. (Rozvoj estetických, emočních a komunikačních dovedností v pregraduální přípravě a v dalším vzdělávání pracovníků pomáhajících profesí.) Ústí nad Labem, 2006, s. 7 [nepublikovaný rukopis doktorské disertace].

10/ Mukařovský: Záměrnost a nezáměrnost v umění. In: Studie z estetiky. Praha, Odeon 1966 (1966, původně 1943).

11/ Slavík, J.: Umění zážitku, zážitek umění (teorie a praxe artefiletiky). I. díl. Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta, Praha 2001.

podoba díla obohacuje a zintenzivňuje ve své působivosti – amplifikuje se[12]. Amplifikace je dosahováno prostřednictvím asociací, které v podobě komplexních výpovědí o viděném nabízejí trsy interpretovaných významů zakotvených jak smyslově, tak prožitkově v prolínání *osobních postojů a nadosobních hodnot*. Osobní a nadosobní jsou zde jen dvěma stranami téže mince, protože nelze mluvit o hodnotách bez jejich živoucího osobního zpřítomňování, právě tak jako není možné zaujímat postoje bez opory v nadosobních souvislostech, ať již kulturních nebo archetypálních, resp. socio-biologických.

Cesta k významům v arteterapeutickém procesu zpravidla nevede k jednomu ostře vymezenému a jediným způsobem formulovanému ohnisku, ale připomíná spíše proměnlivé důsledky vodního víření pro jemné částice unášené proudem. Vířením se částice seskupují, usazují a poznenáhlu tak vymezují určitější tvary – dočasně sedimentované významy, v jejichž uspořádání vždy ještě zůstávají otevřené mezery napovídající dosud nezahlédnutá, přesto však tušená tajemství.

V tvarech nebo barvách odhalené významy jsou vždy jen *částí*, která odkazuje k určitému *celku* naší zkušenosti a tím jej vyzdvihuje a osvětluje[13]. Právě proto však, že jsou *jen* částí, jsou zároveň i skrýváním, neboť *živoucímu člověku je v reálném čase dostupný vždy jen omezený repertoár významovostí a smysluplných souvislostí. A tak pokaždé, když ho na věci něco oslovuje,* jiné *se před ním skrývá. Žijeme tedy neustále s tajemstvím. Ve své živelné podobě* pasivních fantazií *(tj. ve snu, halucinaci, mýtu, automatickém psaní či kreslení, u dětí atd.) má právě toto* tajemství *neodbytnou emoční a motivační naléhavost. V orientované umělecké tvorbě… se toto motivující a aktivizující tajemství osnuje záměrně.*[14]

Uvedený přístup k arteterapeutickému interpretování můžeme tedy chápat jako specifickou propojenost *důvěry v tajemno* (je možné svěřit se neznámému a bezkonečnému) s *existenciální otevřeností* (schopnost dosáhnout vrcholného prožívání), kterou jeden z prvních psychologických dotazníků spirituality[15] chápe jako *transcendentní* dimenzi spirituality[16].

Jungovsky orientovaná terapeutka Marie-Louise von Franz[17] popisuje hlavní rysy takto pojatého interpretování:[18]

Musíme se pokusit znovu nalézt původní bohatství toho, co obraz zprostředkovává. Amplifikovat znamená vydat se – jak je to jen možné – zpět za práh [vědomí] a znovuoživit všechny mlhavé pocity, reakce a ideje, které k němu chováme. Jestliže se nám například zdá o určité ulici, nestačí říci, že to byla ulice, ve které jsme žili jako děti. Je to v pořádku, ulice souvisí se vzpomínkami z dětství, ale pak se musíme pokusit přiblížit pocitu, který jsme mívali, když jsme např. vyšli z domu. Jaká ta ulice byla, co se tam stalo? Jak voněla? Teprve pak se dozvíme, co tento obraz znamená. Musíme znovu shromáždit bohatství, které leží na opačném břehu a při překročení prahu se ztratilo.

Proces opětovného *shromažďování bohatství* životního příběhu v konečných důsledcích směřuje k hlubokému chápání svého vlastního životního pohybu, tj. k témuž cíli, který O. A. Funda výše pojmenoval jako odpovídání na bytostnou lidskou otázku po životním smyslu. Tímto pohybem zacíleným k poodhalování životního smyslu je završován proces, v němž interpretace splývá s *apercepcí* výtvarného díla[19]. Interpretace bez apercepce nemůže

12/ Franz, M. L.: Mýtus a psychologie. Portál, Praha 1999, s. 54.

13/ Cunningham, D. J. On the need for an educational semiotic. In Tarasti, E. ed. Center and Periphery in Representations and Institutions. (Proceedings from the ISI conference in Imatra,July 16–21,1990). The International Semiotic Institute, Imatra 1992, s. 428.

14/ Čálek, O.: Hermeneutika umění podle bytí-ve-světě. *Estetika*, 1992, 29, č. 4, s. 261.

15/ Elkins a kol. Toward a humanistic-phensmenslogical spirituality. Journal of Humanistic Psychology, 1988, 28, č. 4, s. 5–18, 1988.

16/ Říčan, P.: Spiritualita jako základ mravní výchovy. Pedagogika. 2006, 56, č. 2, s. 124.

17/ Franz, M. L.: Mýtus a psychologie. Portál, Praha 1999, s. 55–56.

18/ Popis se týká postupu při výkladu snů (v citátu pojmenovaných jako obrazy), který je analogický s arteterapeutickým výkladem výtvarných projevů.

19/ Slavík, J.: Od výrazu k dialogu ve výchově. Artefiletika. Univerzita Karlova – Karolinum, Praha 1997, s. 32 n.

být amplifikací, a proto arteterapie bez spojení obou nemůže být duchovně naplněná.
Apercepce[20] je první a základní moment výkladu, je to *cesta k pochopení života* prostřednictvím *zážitku* jako *charakteristické vlastnosti mne samého*[21]. Je to *generalizující, prvotně nonverbální a prožitkově nasycený akt*, který předchází, doprovází i následuje interpretaci v míře a proporcích daných způsobem arteterapeutické aktivity a jejími aktuálními podmínkami.
Apercepce je založena především na *účincích*, které vyplývají ze sociálně zprostředkované prožitkové obsažnosti zážitku. V apercepci je tím nebo oním způsobem zprostředkován obraz člověka, který je pro vnímajícího *zrcadlem jeho vlastní tváře*[22]. Slovy Paula Ricoeura: *Když jdu na výstavu např. van Gogha, stojím tváří v tvář vidění světa, které se vtělilo v dílo, … jež je nositelem komunikace; i tehdy, když na obraze nevidím lidskou tvář, to, co obraz přenáší, je určitá představa člověka… je to i souhrn toho, jak se lidský pohled promítá na věci; v tomto smyslu i zátiší je obrazem člověka. Všechny tyto obrazy člověka jsou zahrnuty do našich interpersonálních vztahů; jsou to tichá zprostředkování…*[23]. O tomtéž v širším pojetí vypovídá Čálek[24]: *V tom, jak se mu jeví to, co se s ním ve světě setkává, setkává se člověk především sám se sebou, se svým rozvrhem životních možností a se* stavem *svého sebe-bytí.* Věci *se tu staly součástí jeho eksistování ve světě a mohou* symbolicky, *resp.* metaforicky *odkazovat k jeho skladbě.*
V průniku zážitků z tvorby a vnímání s apercepcí a interpretací se ustavují a rozvíjejí podmínky pro specifický duchovní rozměr arteterapie, v mnohém společný se všemi psychoterapeuticky zaměřenými obory. V nich se *nalézání a praktikování autentické jedinečnosti člověka z původní psychoanalýzy rozšířilo… dokonce i do těch … směrů, které freudismu příkře odporují… Psychoterapie se tak vyvíjí ve zcela původní disciplínu, která o* lidských věcech *může získat tak* intimní *porozumění, jako žádný jiný obor, včetně umění.*[25]

Stvoření zdola a stvoření shora – arteterapeutický pohyb ke spiritualitě

Proces interpretace v arteterapii mívá z dobrých důvodů svůj metodicky a organizačně zvlášť vymezený prostor po završení práce na díle. Neměli bychom však přehlédnout, že ve skutečnosti interpretace spolu s apercepcí – zpravidla bezděčně a nekontrolovaně – nutně ovlivňuje i celý průběh tvorby od samého jejího počátku. Je tomu tak proto, že amplifikací, která vytváří výkladový kontext, jímž forma nabývá smyslu, musí být bezděčně či vědomě doprovázen již každý tvůrčí zásah, má-li být ze strany svého autora smysluplný, tj. má-li být aspoň tušeným poukazem významnosti. Obrazně a výstižně to v duchu hlubinné arteterapie popisuje K. Ženatá[26]. Autorčin popis se hodí jak na samotnou výtvarnou činnost, tak na její verbální nebo expresivní interpretaci: *Pomalu, soustavnou činností, která by se dala nazvat třeba* potápěním *se do hlubin, vynášet na světlo poklady ukryté na dně a rovnat je na břehu oceánu, brát je do rukou, prohlížet, seskupovat, zkoumat a zasazovat je do kontextu individuálního příběhu autora.*
Vertikální pohyb do hlubin a zase zpátky, popsaný zde jako potápění, opět připomene základní tendenci spirituality – vyvádění vzhůru, elační gesto, jemuž v reálném životě euro-amerického typu nutně

20/ *Apercepce* je termín zavedený původně G. W. Leibnizem pro postižení takového druhu vnímání, které je nějak účelově zaměřeno, tzn. že má určitou funkci a cíle. Pojem později užíval J. F. Herbart s důrazem na obsažnost apercepce, oproti tomu W. Wundt vyzdvihoval její funkční zaměřenost a volní stránku. Zejména Wundtovou zásluhou se pojem *apercepce* rozšířil do oblasti psychologie umění, v níž nyní vyjadřuje *celostní, osobnostně profilované zpracování uměleckého podnětu.* Poledňák, I.: Stručný slovník hudební psychologie. Supraphon, Praha 1984, s. 23 n.

21/ Dilthey, W.: Život a dejinné vedomie. Pravda, Bratislava 1980, s. 178, s. 197.
Viewegh, J.: Fantazie (teoretická studie). Rozpravy Československé akademie věd – řada společenských věd, 96, sešit 6, Academia, Praha 1986, s. 18.

22/ Ricoeur, P.: Život, pravda, symbol. ISE, Praha 1993, s. 111.

23/ Ricoeur, tamtéž.

24/ Čálek, O.: Hermeneutika umění podle bytí-ve-světě. *Estetika*, 1992, 29, č. 4, s. 45.

musí odpovídat opakovaný návrat k pozemskému, ke všednímu a každodennímu obstarávání.
Elační pohyb má specificky podvojný charakter, pro spiritualitu typický: je doprovázený jak pocitem osvobození a otevírání nekonečného prostoru, tak i pocitem hlubokého zakotvení v ideálu absolutního mravního dobra[27]. Odtud pramení i jedinečné spojení *svobody a zodpovědnosti* ve spirituálním rozměru lidského bytí. Franzová[28] uvádí, že svoboda je formou zkušenosti: člověk cítí, že jeho rozhodování je svobodné, ve volbách svého životního pohybu nepociťuje omezování žádnou silou, kterou by on sám autenticky nepřijímal za svou. Proces osvobozování, právě tak jako jeho opak, proces podléhání cizorodému vlivu, podle Franzové může vycházet jak z pudového (instinktivního či primárně tělesného) pólu psychiky, tak z jemu opačného pólu archetypové představivosti. Autorka vysvětluje, že svoboda se od těchto polarit (instinkt těla vs. archetypová představa) rozvíjí prostřednictvím *stvoření* – vznikáním čehosi nového, co otevírá výhled k horizontu a tím i budoucí možnosti pro svobodné rozhodování.
Stvoření zdola vstupuje do obrazných vyjádření v podobě imaginací reálného pohybu a puzení k tělesné akci. Projeví se např. v toužebných představách či snech jak člověk staví dům – kope základy, kácí stromy, klade cihly. Naopak *stvoření shora* vstupuje do představ nebo snů jako dokonalý obraz[29], často zejména v podobě skvělých zářivých barev v dokonalé harmonii, případně jako neskonale příjemný barevný prostor, dokonale vystižené tvary jako by nadskutečných předmětů apod.
Z popisu je zřejmé, že spiritualita u výtvarných projevů se v arteterapii může týkat jak *stvoření zdola*, tak i *stvoření shora*, přestože typická symbolika spirituality bývá ztotožňována s horním – nebeským – pólem čistého světla. Jádro spirituality však zřejmě tkví ve zvláštním sjednocení uvedených polarit: ve výše zmiňovaném zakoušení svobody spojeném se zřetelným zakotvením v určitých mezích, které tvoří jasnou a nepochybnou hráz šílenství – ani nejneočekávanější způsob bytí uvnitř spirituality není pociťován jako vymknutí z všeobjímajícího řádu. Zde se znovu připomíná výše uváděná propojenost důvěry v tajemno s existenciální otevřeností chápaná jako transcendentní dimenze spirituality.
V kulturních dějinách výtvarného projevu bychom onen pól *stvoření zdola* nejspíše mohli připisovat všem tendencím, které směřovaly k osvobozování tvůrčího výtvarného gesta. Jeho krajní podobou je gestická malba Jacksona Pollocka a jeho následníků. V méně nápadných i když o nic méně vznosných formách ji můžeme hledat ve vzmachu Rembrantova štětce v pozdním období jeho tvorby nebo Michelangelova dláta na samém sklonku tvůrcova života atp. Naopak, typickým projevem hledání cest ke *stvoření shora* je vývoj nefigurativní malby v průběhu 20. století – Malevičem a Mondrianem počínaje přes Albertse až k Rothkově nebo Newmanově radikální abstrakci.
V arteterapii jsou ke *stvoření zdola* zřejmě nejvíce nakročeny ty aktivity, které směřují ke spontaneitě výtvarného projevování se a které jsou doprovázené příznačnými pocity vzmachu, osvobozování, uvolňování, nespoutaného pohybu v rytmech nadechování a vydechování.

25/ Čálek, O.: Symbol v psychoterapii. In: Stachová, J. ed. Symbol v lidském vnímání, myšlení a vyjadřování. Filozofický ústav ČSAV, Praha 1992, s. 36.

26/ Ženatá, K.: Obrazy z nevědomí. Portál, Praha 2005, s. 25.

27/ Říčan, P.: Spiritualita jako základ mravní výchovy. Pedagogika. 2006, 56, č. 2, s. 125.

28/ Franz, M. L.: Mýtus a psychologie. Portál, Praha 1999, s. 42.

29/ Franz, M. L.: Mýtus a psychologie. Portál, Praha 1999, s. 44–46. (podrobněji viz Slavík Umění zážitku, zážitek umění. 1. díl. Praha, UK-PedF 2001, s. 230–234)

Stvoření shora se v arteterapii nejvíce blíží soustředěná práce s velkými barevnými plochami, hledání čisté barvy pro určitý stav duše, kontemplativní pozorování barev nebo jejich zakoušení ve vnitřních představách např. při technikách aktivní imaginace.

Duchovní rozměr výtvarného výrazu v arteterapii

Uvedenému tvůrčímu rozpětí výtvarného fenoménu v arteterapii – a nejenom v ní – ve vertikálním směru bychom mohli říkat niterný, a zároveň duchovní rozměr výtvarného výrazu. A to na rozdíl od horizontálního směru, který by zasloužil název *mimetický*[29]. Niternost zde chápeme v Augustinově smyslu, tj. nikoliv (jenom) jako okamžitou projekci nějakého prchavého osobního stavu, ale především jako univerzální řeč srdce, ve které zaznívá jak obecná lidská přirozenost, tak i hloubka kulturního poznání[30].
Raymond Ruyer[31] v této souvislosti podotýká: *Kdyby Beethovenova symfonie byla jen* Beethovenovým sebevyjádřením, *to jest vyjádřením Beethovenova okamžitého smutku či vášně, jak by ji mohli tisíckrát uvádět nejrůznější interpreti… – a jak by to mohlo někoho zajímat? Jak napsal Wagner,* hudba nevyjadřuje vášeň, lásku, touhu toho a toho člověka při té a té příležitosti, nýbrž vášeň, lásku a touhu samu o sobě. To, co vyjadřuje, je věčné, nekonečné a ideální.
Ze stejného důvodu mohl estetik Vlastimil Zuska[32] v kontextu fenomenologické estetiky napsat o uměleckém díle, že *přesahuje ve své podstatě na jedné straně hmotnou, smyslovou bázi fyzického bytí, na straně druhé individuální subjektivitu vnímatele, diváka. Řečeno ‚vznešeněji', umělecké dílo je dvojitě transcendentní.*
Charakteristickým rysem niternosti a duchovnosti tedy je programové zanedbávání vztahu výtvarného výrazu k věcným podobám skutečnosti mimo něj, a zároveň i transcendující přesah ve výše popsaném smyslu. Tím nemá být řečeno, že v takto zaměřeném výtvarném výrazu nutně chybí všechny mimetické prvky; ty jistě mohou být přítomny, ale pouze proto, aby byly překonány ve jménu nad-smyslného, příp. ve jménu hlubokého prožívání tvůrčího pohybu. Uvedené přerůstání původní mimeze do oblasti spirituality vystihuje Leonora Kitzbergerová[33] v textu věnovaném problematice transcendentálního Já ve výtvarné výchově na gymnáziu:
Že nás Bůh nestvořil, to nikoho netrápí, na to máme Darwina a evoluci – ale proč tu tedy jsme? Jaký je náš úkol a cíl? Nejčastější odpověď je – v sedmnácti letech dojemně dětská – jsem tu proto, že moji rodiče chtěli, abych se narodil/a. Ale vrátka nesmírnosti se přece pootevřela a zavanula z nich nesmírná existenciální úzkost. A až se setkáme třeba s Baconovými parafrázemi Velázquezova Inocence X., řvoucího v úzkostném hněvu v smírném prostoru, přikovaného zlatými pruty v nekonečném osamění jediného Já-po-Bohu, snad už v něm neuvidíme jenom grotesku, jíž se zasmějeme a otočíme stránku v encyklopedii.
Výtvarný projev tedy ve svých *vertikálních* duchovních polohách sice může mít konkrétní námět, skrze něj však nevypráví o světě, který je, nebo který by nějak mohl být dostupný našim vnějším smyslům, ale jako by svými prostředky (zejména barvou a kompoziční strukturou) a v návaznosti na interpretační konvenci (tj. na uvyklý způsob výtvarného rozumění) přímo tvořil svébytný cit nebo ideu

30/ podle Grondin, J.: Úvod do hermeneutiky. Oikomenh, Praha 1997, s. 54–60.

31/ Ruyer, R.: Paradoxy vědomí. Expresivita. Pedagogická fakulta UK, Praha 1994, s. 206.

32/ Zuska, V.: K ontologii uměleckého díla. Estetika, 1994, 31, č. 3–4, s. 75.

33/ Kitzbergerová, L. Nesnadné cesty k vlastnímu já. Výtvarná výchova, 2006, 46, č. 2, s. 11.

a konec konců si vystačil pouze s touto niterností, indukovanou výtvarnými prostředky, která za pomoci uměleckého výrazu chce být pozdvihována k obecné pravdě.
Typickým příznakem niterné duchovnosti je snaha vyjádřit ideje, dojmy, ryzí vlastnosti nebo pocity prostřednictvím čisté výtvarné formy, vyvázané ze služebného napodobování. Mnohé inspirace sem přicházejí ze světa hudby, tanečního pohybu apod.
Společným rysem všech snah rozpjatých ve vertikálním pohybu tvorby a vnímání je směřování k neuskutečnitelnému: k zachycení a vyjádření nekonečnosti rozlohy nebo síly, s jakou se člověk setkává tváří tvář vesmíru. Immanuel Kant mu přisoudil povahu estetické kategorie a nazval jej *vznešeností*. Vznešeností ve smyslu něčeho *velkého nad veškeré srovnání* – a tedy i fakticky nepředstavitelného[34]. Tím je *naše schopnost vnímání pokořena a vzniká pocit nepokoje, kompenzovaný pocitem naší mravní velikosti, proti níž přírodní síly nic nezmůžou*.[35]
Jean-F. Lyotard[36] považuje kategorii vznešenosti za zvláště příznačnou pro moderní umění: *Jako moderní označím umění, které svoji* drobnou dovednost, *jak říkal Diderot, vynakládá na to, aby předvedlo, že existuje to, co je neprezentovatelné. Aby ukázalo, že existuje něco, co lze myslet a co nelze vidět ani ukázat: o toto běží v moderním malířství.*
Lyotard se dále odvolává na Kantovy úvahy o vznešenosti a připomíná biblický citát: Nezobrazíš si Boha zpodobením… (Exodus 20, 4), jenž Kant považoval za *nejvznešenější pasáž bible, nejvznešenější v tom smyslu, že zapovídá jakoukoliv prezentaci absolutna.* V těchto souvislostech pak Lyotard[37] vymezuje estetiku vzneseného malířství: *…jakožto obraz bude samozřejmě něco* prezentovat, *ale negativně, bude se tedy vyhýbat figuraci či zpodobování, bude* bílé *jako nějaký Malevičův čtverec, bude ukazovat jen tím, že nedovolí vidět, bude přinášet slast jen tím, že vyvolá nepříjemný pocit.*
V tradicích psychoterapeutických bývá takto pochopená vznešenost někdy nazývána *oceánickým pocitem*. Nad ním se v souvislosti s náboženstvím a uměním na výzvu R. Rollanda zamýšlel S. Freud[38]. Charakterizoval jej jako cit nerozlučného sepětí, vzájemné sounáležitosti s celým úhrnem zevního světa, jako představu neohraničenosti a sepětí s veškerenstvem, tedy v obdobném duchu jako Kant. Jiří Pechar ve svém komentáři k Freudovým úvahám poukazuje na širokou platnost tohoto druhu cítění, zejména v umění, a zdůrazňuje, jak je důležité umět prožívat oceánický pocit jako inspirující stav otevřenosti a *bez děsu z prázdnoty*, tj. bez té úzkosti, která je typická pro některé duševní poruchy. Tím se opět dotýkáme transcendentní dimenze spirituality jak byla výše charakterizována průnikem důvěry v tajemno s existenciální otevřeností.
Všechny výše uvedené myšlenky poukazují k tomu, že k duchovnímu povýšení hmotné stránky výtvarné tvorby v arteterapii je nezbytné vynaložit odpovídající *kulturní úsilí*. Jinými slovy, duchovní tázání po smyslu života a hledání cest k jeho naplnění vyžaduje hluboké soustředění a bytostnou zaujatost počínající již tím, že otázka je v této podobě nastolena. Arteterapie má k tomu jeden závažný výchozí předpoklad, protože do ní zpravidla přichází člověk trpící, jemuž samotná duševní a nezřídka i tělesná bolest, jež poodhaluje závoj, jímž život za normálních okolností milosrdně zakrývá smrt,

34/ Kant, I.: Kritika soudnosti. Odeon, Praha 1975, s. 83 n.

35/ Eco, U.: Dějiny krásy. Eco, Argo, Praha 2005, s. 294.

36/ Lyotard, J.-F.: O postmodernismu. Filosofia, Praha 1993, s. 24.

37/ cit. dílo, s. 25

38/ S. Freud (podle Pechara Prostor imaginace. Praha, Psychoanalytické nakladatelství 1992, s. 26–27).

poskytuje šanci k touze po prožření. Aby tato šance nebyla zmarněna, arteterapie nesmí podlehnout lákavému zúžení svých snah na honbu za rychlým dosažením cíle *vyložit (diagnostikovat) a vyléčit*, resp. zbavit bezprostředního utrpení.
To nemá být výzva k *nekonečné arteterapii* v analogii Freudovy *nekonečné psychoanalýzy*. Je to jen poukaz na fakt, že arteterapie je v prvé řadě mezilidský vztah – vztah mezi pacientem a jeho terapeutem, který má dosahovat určitých cílů, jež z tohoto vztahu vyplývají. Proto arteterapii hrozí reálné nebezpečí všech teleologických (na cíl, funkci či na konkrétní ideál zaměřených) disciplín zabývajících se člověkem. V nich dá vždycky nemalou práci udržet přijatelnou míru ve vztahu cíle a prostředků; nejde totiž ani jen o dosažení cíle, ani o samotné použití prostředků.
Jde přece hlavně o to, aby mezi oběma těmito stránkami lidského směřování panoval dynamický a mravně nárokovaný soulad, v němž se neztratí nejenom cíl, k němuž směřuje úsilí, ale především neuniknou pozornosti proměny, jimiž člověk prochází, jestliže vykonává svou cestu. Hlavně v nich lze totiž hledat výhledy k tomu, co ho jako jedince přesahuje a povyšuje, tedy konec konců – co jej činí člověkem v jeho bytostně transcendentálním založení. Jinými slovy, jde o to neztrácet *důstojnost lidské osoby* prvotně založenou v *transcendentální diferenci* mezi světem osobní zkušenosti a jestvujícím subjektem, který je tohoto světa předpokladem[39].

Závěrečná zmínka o rovnosti před tím, nad co víc již nelze sobě mysliti

Náboženská poloha je v arteterapii u nás doposud málo probádanou a v praxi jen málo přítomnou stránkou spirituality. Nelze se jí zde zabývat podrobněji, avšak měla by být učiněna alespoň zmínka o tom, co tvoří jakýsi spojovací most mezi typicky religiózní spiritualitou a těmi jejími podobami, které stojí blízko k ní, aniž se k ní nutně přihlašují.
O. A. Funda[40] v daném smyslu píše o náboženství jako o *ztišení před tajemstvím bytí* a svým způsobem tím navazuje na Kantovo pojetí vznešenosti:
Mám zde na mysli ono nábožné ztišení, onu pokoru a bázeň před skutečností světa, života a člověka a s nimi spojené tušení, že za vším jestvujícím je grunt všeho jestvování, tajemství bytí, před jehož majestátem je třeba pokorně zmlknout s planou mnohomluvností ználkovství. …Náboženství v tomto smyslu nemusí nutně znamenat víru v Boha, který je dualisticky protikladný tomuto světu a nadpřirozeně do něho může zasahovat či zasahuje. Nábožným v tomto smyslu je už každý člověk, kterému je cizí titánské velikášství a který dovede vnímat svět, druhého člověka a svůj vlastní život jako něco darovaného a nesamozřejmého, s čím nemůže libovolně manipulovat. …Bůh jako výraz pro to, nad co víc již nelze sobě mysliti *(Aquín), je zde metafysickou veličinou. …Převládá zde these, že všechna náboženství – ač v rozlišných řádech řeči, artikulují tuto bytostnou lidskou otázku po bytí.*
V uvedeném smyslu jsou arteterapeut a jeho pacient sloučeni v jednom společném lidském měřítku, v němž zaniká jejich vstupní nerovnováha daná pacientovou prosbou o pomoc. Proto také má tato poloha nezanedbatelný etický náboj v obecné reflexi arteterapie jako oboru. Nabádá arteterapeuty k pokoře, a zároveň jim poskytuje

39/ Arzenbacher, A.: Úvod do filosofie. Portál, Praha 2004, s. 108 aj.

40/ Funda, O. A.: Mezi vírou a racionalitou. L. Marek, Brno 2003, 295 n.

jedinečnou útěchu ve všech okamžicích, kdy dochází k rozkolísání jejich prvotně vůdčí pozice v terapeutickém vztahu či dokonce k narcistním zraněním vyvolaným specifičností jejich profesního postavení.

Jde o to, že připuštění toho, co každého člověka i lidstvo jako celek nutně přesahuje, tedy, jak častokrát připomíná Funda, *Boha jako šifry veškerého jestvování*, vnáší do arteterapeutické práce moment pokory a smíření. Nesmí to být v žádném případě rezignace na zodpovědnost za vztah mezi lidmi, kteří se sešli v arteterapeutické situaci. Je to ale uznání možnosti, se kterou se od nepaměti se vší vážností i tragičností vyrovnávají lékaři: v jistých okamžicích je dokonce i nesmírné lidské vzepětí málo k překonání bolestiplného a smrtelného údělu, do něhož je člověk uvržen. Náboženskému člověku v takovém případě zbývá kleknout na kolena a modlit se. Tímto pokleknutím a motlitbou se hlásí do společenství sobě rovných a připouští sice lidskou omezenost svých sil, zároveň však symbolizuje mravní velikost lidské kulturní transcendence, která se od nepaměti vzpíná za horizont bytostné omezenosti člověka jako jednotlivce i jako druhu[41].

Je-li symbolika pokleknutí a společné motlitby pochopena v tomto smyslu a nahlížena citlivě s ohledem na situační kontext, může představovat důležitý duchovní moment v některých klíčových fázích arteterapeutického vztahu, zejména v okamžicích tzv. *autentického kontaktu*, který mění pacientův vztah s terapeutem, a tím i pacientův prožitek sebe[42].Právě v takových okamžicích se nezřídka jedná o setkání na rovině oboustranného prožívání, v němž se spiritualita naplňuje obsahem, aniž se nutně ztotožňuje s konkrétním náboženstvím a jeho rituály.

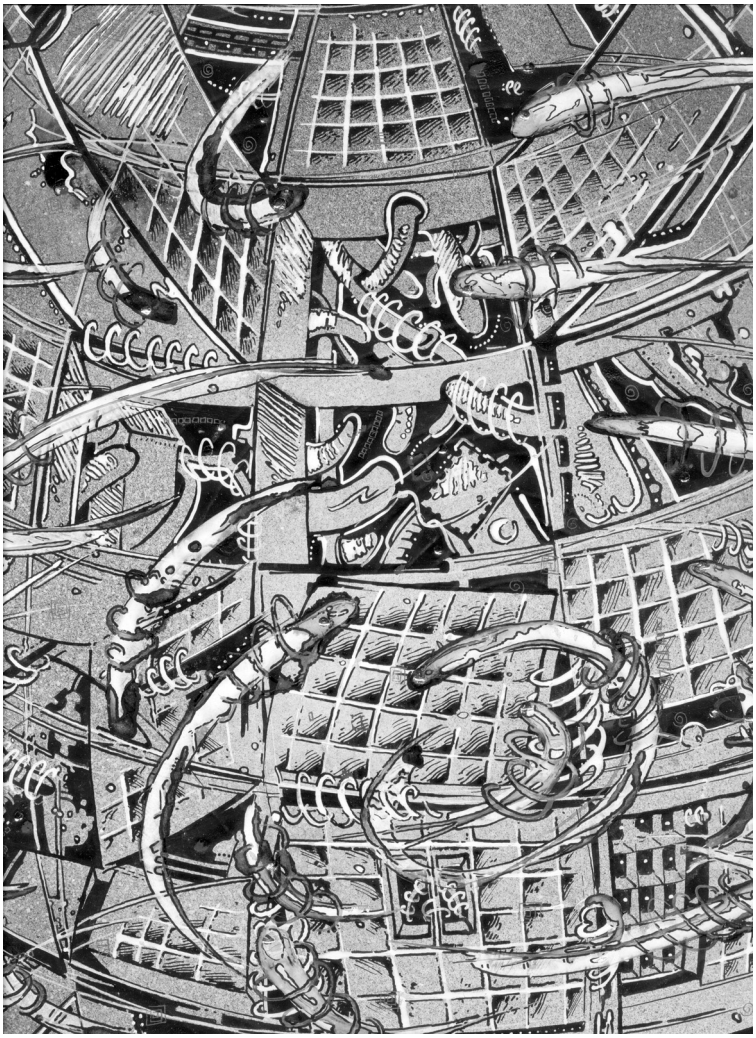
41/ srov. Fromm, E.: Budete jako bohové. (Radikální interpretace Starého zákona a jeho tradice.) Lidové noviny, Praha 1993.

42/ Vavrda, V.: Otázky soudobé psychoanalýzy. Lidové noviny, Praha 2005, s. 184.

SPIRITUALITA V ARTETERAPII

Jan Slavík

Doc. PaedDr. Jan Slavík, CSc.
narozen 24. 8. 1953, Písek.
Učí na Pedagogické fakultě Západočeské univerzity v Plzni a na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy v Praze.
Ve své práci usiluje o propojení všeobecně vzdělávací praxe s teorií a empirickým výzkumem.
Specializuje se na umělecké obory ve všeobecném vzdělávání a na arteterapii, v této oblasti publikoval více než sto statí a výzkumných sdělení v České republice, Slovenské republice, Francii, Rusku, Německu, Polsku a Spojených státech amerických.
Je autorem nebo spoluautorem několika učebnic nebo skript a pěti knih, např. *Od výrazu k dialogu ve výchově. Artefiletika.* (Praha: Karolinum, 1997), *Hodnocení v současné škole.* (Praha: Portál, 1999), *Umění zážitku, zážitek umění (teorie a praxe artefiletiky).* I. a II. díl. (II. díl společně s P. Wawroszem. Praha: UK – Pedagogická fakulta, 2001, 2004).
Je spoluzakladatelem a jedním z prvních členů *Asociace výtvarných pedagogů a České arteterapeutické asociace.*
jan.slavik@pedf.cuni.cz



Jiří Havlíček, kombinovaná technika

FRAGMENTY DUCHOVNOSTI A DEKONSTRUKCE V UMĚNÍ

Karel Řepa

Umění má být daleko více lékem a uklidněním,
než neustálým jitřením ran.

V této úvaze bych chtěl nahlédnout na několik problematických aspektů postmoderní estetiky. Na prvním místě bych se obecněji zamyslel nad procesem transformace duchovnosti v moderním umění a postupnou ztrátou důvěry v transcendentní obsahy a *velká témata* v postmoderně. Pokračoval bych analýzou dekonstruktivních tendencí v umění a dále pak jevu, který bychom mohli nazvat legitimizace kýče v novějším umění. Pokusím se tak několika vlastními dojmy reagovat na poměrně frekventované téma, které se zejména ke konci 20. století zasloužilo o zájem širšího spektra humanitních věd a přirozeně přesahuje do současné uměnovědy. Jak je patrné z rozsáhlé literatury, příspěvků a polemik, teoretické uchopení naší mladé kultury z hledisek modernity a postmodernity přináší stále mnoho otázek a sporných momentů. Jako by se ona postmoderní nedůvěra v objektivní uchopitelnost tématu zpětně odrážela sama do sebe. Hledání celistvého myšlenkového *tvaru* se pak mnohdy jeví jako moderní přežitek nebo pozůstatek osvícenského tématu.

Duchovnost v umění, aspekt starý prakticky jako umění samo, se opět dostává do popředí s příchodem modernismu na počátku 20. století. Slovo *duchovní* se začíná postupně objevovat v prohlášení předních moderních umělců a ustalovat se v programových koncepcích a manifestech. Paralelní kulturní změny moderní doby, vedoucí ke ztrátě důvěry k organizovaným formám duchovního života (uvolnění z moci náboženství, odmítnutí vlivu minulé kultury a tradic, invaze racionality na poli vědy), znamenají pro citlivé jedince zároveň výzvy k hledání nových cest duchovnosti na poli umění, východní spirituality, později např. hlubinné psychologie či antroposofie.
W. Kandinsky formuloval ve své knize *O duchovnosti v umění* přání povýšit diváka do role umělce. Upozorňuje na zásadní potenciál umění a umělce v duchovním klimatu moderní kultury a dešifruje vnitřní znění obrazu jako nositele transcendentních kvalit: *Duchovní život, jehož neoddělitelnou součástí a zároveň jedním z nejúčinnějších prvků je umění, představuje sice komplikovaný, svou podstatou ovšem jednoduchý a snadno vysvětlitelný pohyb kupředu a vzhůru. Je to pohyb, který je poznáním.*[1]
Jak asi tušíme, postmoderní teorie mají vůči programové spiritualitě moderní kultury své výhrady. Spatřují v ní hnutí paralelní s utopicko-sociálními vizemi té doby a přisuzují jí (přes její převládající iracionální charakter) stejnou účast na vrcholení karteziánsko-descartovského světonázoru. Přenos této modernistické transcedence do současné kultury se pak setkává s další kritikou.
Postmoderní ochota přijímat transcendentní obsahy v rámci svého aktivně pluralistického přístupu, vytváří odlišný duchovní prostor, který se konfrontuje s modernistickým programem duchovního pokroku (kupředu a vzhůru).
W. Welsch přisuzuje postmoderně: *takový duchovní postoj a praxi plurality, který není sjednocující nebo posedle harmonizující, nýbrž kolizní a iritující.*[2]

1/ Kandinsky, W.: O duchovnosti v umění. 1. vyd. Triáda, Praha 1998, s. 16.

2/ Welsch, W.: Postmoderna v umění a filosofii a její poměr k technologickému věku. In Ševčík, O.: Problémy moderny a postmoderny. ČVUT, Praha 1998, s. 132.

Citujme J.-F. Lyotarda: *Ve světě, kde skutečnost je tak destabilizovaná, že neskýtá látku ke zkušenosti, nýbrž jen podněty k prozkoumávání a k experimentování, se klasicismus nezdá být možným.*[3]
Ve své archeologii vědění se pak rozporem mezi transcendentálním a pluralitním zabývá M. Foucault, který snímá nadřazený charakter racionality a určuje ji způsob promluvy, rozhovoru. Jednotlivé coby promluvy jsou potom ve své pluralitě rovnoprávné, nepodřízené sjednocující ideji.
Přestože velké politické utopie modernismu ztroskotaly pádem totalitních režimů a přestože bylo umění s politikou v těsném sepětí (např. v Itálii nebo Rusku), je, myslím, potřeba citlivě rozlišovat mezi sociálními utopiemi na jedné a koncepty směřujícími přes estetické prožívání k duchovnímu obsahu na druhé straně. Moderna vytváří sice duchovní prostor v umění cíleně a konstruktivně, tento je zároveň bytostně pluralistický (jak ostatně přiznávají sami postmodernisté).
Je otázkou, zda si lze jednoduše dovolit sesouvat s modernismem politicko-sociálním i modernismus estetický. Sociologické interpretace moderny, jakožto vrcholení osvícenské novověké utopie a vítězství rozumu, se podle mého názoru dají vztahovat na duchovní rozměry moderních objevů např. v malířství jen s velkými rezervami. *Utopie je mýtus, jehož následky lze předvídat* (G.Braque)[4].
Za moderním konceptem duchovnosti, který nám předkládají většinou sami umělci, tušíme strukturní celistvost a myšlenkovou syntézu, která kontinuálně přetrvává do poválečné a současné tvorby. *Umění má být daleko více lékem a uklidněním, než neustálým jitřením ran. Má být výrazem harmonické rovnováhy v nás, na níž mají možnost a povinnost všichni se podílet* (V.Boštík)[5].
Postmoderna se svým novým a přísnějším pluralismem tyto transcendující modely dekonstruuje. Odpoutává tak pozornost od celistvého duchovního tvaru v umění a na své relativizující základně eklekticky užívá pouze fragmentů duchovní tradice.
Historik umění G.Boehm se vyjádřil ve smyslu, že pokud jde o malířství, mohli bychom pojem *postmoderna* klidně vypustit, přičemž vše, co se jeví jako nový typ tvorby, lze podle něj připsat možnostem moderny[6]. Teorie nepřerušené moderny se ostatně objevují i v jiných oborech než v estetice. Příkladem může být koncepce *druhé moderny* mnichovského sociologa U. Becka.
Postmoderna nabízí duchovnost fragmentovánu do dílčích duchovních her. V programové očistě od elitářství se ji snaží zpřístupnit davům a činí z ní tak horizontálně rozmělněný jev kultury. Mohli bychom pak dále uvážit, zda by nemohla být ona velká témata v umění (která postmoderna považuje za ztracená) stále velká proto, že nebyla ani zdaleka vyřčena všemi v plném a esteticky nerozmělněném rozsahu.
S dekonstruktivními či fragmentálními tendencemi se v umění na konci 20. století nesetkáváme poprvé. Fragmentálnost a jisté zmatení pozorujeme v pozdních obdobích a manýrách velkých slohů, stejně jako v rozkladných či dekadentních fázích malířských stylů. U zrodu moderního umění se přitom dekonstrukce projevuje téměř programově v režii uměleckého subjektu a jeho nutkáním k individuální výtvarné výpovědi. Deformace barevné (fauvisté), tvarové (kubisté) či významové (dada, konceptuální tvorba) se staly základem přirozeného pluralismu moderní výtvarné kultury.

3/ Lyotard, J.-F.; O postmodernismu. Filosofia, Praha 1993, s. 20.

4/ Braque, G.: Zápisky a rozhovory. Arbor Vitae, Praha 1998, s. 50.

5/ citováno z pozvánky k umělcově výstavě; srov. Boštík, V: O sobě a o umění. Náchod 1993.

6/ srov. Welsch, W.: Naše postmoderní moderna. Zvon, Praha 1994, s. 33.

Moderní umění tematizuje všechny ony parciální momenty, které vystoupily do popředí s rozkladem celku, subtilně a specifickým způsobem je rozvíjí a přitom zkoumá různé odstíny a i ty nejdetailnější možnosti. Je důsledným rozvedením pole uměleckých možností (W.Welsch)[7]. Moderní umění využívá dekonstruktivní postupy v podstatě jako smysluplnou strukturaci (tvůrčí metodu), na jejímž konci se nachází nový celek, nový tvar.

Pokusme se nahlédnout na dekonstrukci postmoderní.

Viděno optikou postmodernisty se svět stává neuchopitelným postindustriálním komplexem, na který kultura adekvátně reaguje. J. Baudrillard vidí v postmoderním procesu *zrušení celku* pouze *přechod společnosti do bezsmyslnosti Brownova molekulárního pohybu*[8]. Tuto myšlenku kritizuje Welsch, podle kterého Baudrillard nechápe, že konec velkého vyprávění v této době má na svém rubu vystoupení rozmanitosti heterogenních a autonomních her řeči.

Z řad strukturalistů vycházející Jacques Derrida tvrdí, že skutečnost vzniká hrou, která nemá smysl. Náš život se odehrává v bludišti, ve kterém nás neobklopují věci, nýbrž pouze obrazy a obrazy obrazů. Postmoderní filozofie v Derridovo pojetí tak nekonstruuje významy, ale shledává je jako proměnlivé jevy, které je třeba dekonstruovat.

Neuchopitelnost postmoderní situace tradičními prostředky našeho myšlení se objevuje dále u J. F. Lyotarda. Veškeré snahy *scelovat* lidské myšlení nemají podle něj význam. Není velkých cílů, skončilo období *velkých hrdinů. Jednota je vystřídána pluralitou. Moderní pojmy jako např. svoboda, pokrok, historie, jsou podle Lyotarda novou metafyzikou, hledající sekularizované formy pro nejvyšší božské bytí. Modernita si přisvojila jazyk této nové metafyziky a začala s ním nakládat jako se zbožím.*[9]

Postmodernistický dekonstruktivismus se ve vizuální kultuře asi nejvíce uplatňuje v doméně architektury, kde má taky část svých teoretických kořenů. Podle Klotze zde nahrazuje modernistickou funkci postmoderní fikce. Setkáme se s bezbřehým eklekticismem, mícháním slohů a tradic včetně těch modernistických. Derrida zase tvrdí, že nelze moderní metafyzickou architekturu vylepšovat, ale pouze dekonstruovat.

Americký postmoderní architekt Robert Venturi se ovšem domnívá, že architektura nemůže vyjadřovat ducha doby, neboť nemůže být totálně spontánní jako jiné druhy umění. Jaké umění pak tedy vyjadřuje ducha doby, když postmoderně příznaková architektura tuto roli neplní? Je tím citlivějším barometrem kultury malířství? Jak bylo již výše zmíněno, právě v malířství je uplatnění postmoderních tendencí více než sporné. Ustoupíme-li pak od snahy zařadit do postmoderního umění konceptuální tvorbu, využívající sémantické dekonstrukce Duchampova charakteru, odhalíme postmoderní eklekticismus v malbě téměř pouze ve formách neumění nebo kýče. Tyto dedukce pak ve výsledku staví celou postmoderní situaci do poněkud virtuálních či uměle vykonstruovaných pozic.

Protikladné tendence mezi dekonstrukcí a modernistickou estetikou sleduje Oldřich Ševčík: *Dekonstruktivistická estetika katastrofy proti pohádce z repertoáru moderny o světě, kde vše funguje a spěje kupředu. Estetika dekonstruktivismu je estetikou nevídané intenzity, která bije do očí uprostřed každodenní vulgární a nudné krajiny měst ovládané estetikou pokleslé modernistické tradice, je nevázanou estetikou, estetikou nových pravidel nesvazujících se rigorózně s unavenou a vyčerpanou*

7/ Welsch, W.: Naše postmoderní moderna. Zvon, Praha 1994, s. 105.

8/ Welsch, W.: Postmoderna v umění a filosofii a její poměr k technologickému věku. In Ševčík, O.: Problémy moderny a postmoderny. ČVUT, Praha 1998, s. 138.

9/ Lipmann, K.: Dějiny filozofie. Nevydané texty, s. 74.

tradicí moderny… Dále citujme: *Dekonstruktivismus účinně artikuluje náladu doby … dekonstruktivismus není ani architekturou optimismu, ani architekturou rezignace. Vitalita dekonstruktivismu má jiný zdroj, vypovídá o něm dynamická estetika sugerující zlom, srážku, kolizi, signalizuje jej i důraz architektů – dekonstruktivistů na improvizace, odklon od harmonie jednoty estetického výrazu či evokace neukončenosti díla.*[10]
Dekonstruktivisté tvoří podle Ševčíka architekturu ve světě, kde není jednou provždy dán smysl (postnietzschovský svět)[11].
Dekonstrukce v architektuře není však jako postmoderní jev přijímána zdaleka všemi. Charles Jencks uvádí: *dekonstrukce nebo poststrukturalismus – přivádí modernistický elitismus a abstrakci do extrému a přehání již známé motivy, a proto jej budu i nadále nazývat pozdní. Avšak obsahuje také nové aspekty, které přehodnocují aspekty kulturního modernismu, aby mu zajistily předponu neo. Nový nebo pozdní – to je otázka diskuse a skutečnosti, zda klademe důraz na kontinuitu nebo změnu.*[12] Dekonstruktivisté jsou tedy podle Jenckse dokončovateli projektu moderny – jsou ultramodernisty a náleží pozdní moderně. Motivy moderny ovšem současně přehodnocují a převracejí, což může být případ architektky Zahy Hadid, která se ve svém díle odvolává na abstrakci K. Maleviče (architektka samotná ostatně tvrdí, že moderna ještě neskončila). I dekonstrukce v projektech slavného architekta Franka Gehryho jsou podle Jenckse spíše druhem ultramodernismu.
Domnívám se, že bychom měli na tomto místě přikládat vyjádření samotných architektů větší váhu. Důkaz, že moderní architektura není nudná (na rozdíl od konzumně-scénické postmoderny je snad pouze nezábavná) nám přináší současný návrat k minimalistickým tendencím v nejnovější architektuře, které jsou velmi vzdáleny poněkud bezradné fragmentaci a vyhrocenému eklekticismu 80. a 90. let 20. století. Takové tendence podle mého názoru nevedou ke vzniku smysluplné stavby (potažmo tvaru v kontextu umění).
Jak už bylo několikrát naznačeno, povrchnost eklekticismu a tendence oslovit co nejširší vrstvy obyvatel přináší kulturní úskalí, jež se však nevztahují pouze na umění, které označujeme jako postmoderní.
Absorpce a legitimizace kýče postmodernou je jev, kterým se kriticky zabývají sami postmodernisté. Citujme například Lyotarda: *Je snadné nalézt publikum pro eklektická díla… Při nedostatečnosti estetických kritérií je možné a užitečné měřit hodnotu díla profitem, který přináší… A co se týče vkusu, tak člověk nepotřebuje být jemnocitný, když se spekuluje, nebo se chce rozptýlit. Umělecké a literární bádání je ohroženo dvojím způsobem: jednou* kulturní politikou *a pak trhem s uměním a knihami. Je mu jedním, pak druhým kanálem, doporučováno dodávat díla, která za prvé, odpovídají tématům, která existují v očích publika, pro které jsou určena, a za druhé, jsou přizpůsobena (*dobře zformována*) tak, že toto publikum v nich poznává, oč se jedná, a rozumí, co znamenají; když věří, že se vyznají, může svůj souhlas nebo potlesk odepřít; a konečně může ještě z děl, které uznává, čerpat posilu a útěchu.*[13]
W. Welsch upozorňuje v této souvislosti na falešnou formu plurality, která umožňuje vznik tzv. postmodernismu líbivosti. Za zásadní chybu této *pseudo–postmoderny* považuje její otevřenou náruč pro licenci zmatku (jev vznikající v procesu rozpuštění celku). Jak ovšem rozpoznat falešné formy plurality? Jak odhalit mechanismy, kterými se dostává kýč do postmoderny?

10/ Ševčík, O.: Problémy moderny a postmoderny. ČVUT, Praha 1998, s. 112–113.

11/ srov. tamtéž s. 110.

12/ tamtéž s. 110.

13/ Lyotard, J.-F.; Redigovat postmodernu. In Ševčík, O.: Problémy moderny a postmoderny. ČVUT, Praha 1998, s. 120.–121.

Na počátku 20. století bylo díky estetické diferenciaci a pevné sémantické struktuře nově vznikajícího moderního umění poměrně lehké oddělit od kvalitní tvorby veškeré formy kýče či neumění. Právě na tuto situaci aplikuje estetik Tomáš Kulka tři zásady, které musí artefakt splňovat, aby byl kýčem (1. snadná identifikovatelnost tématu, 2. jednoduchý emoční náboj 3. absence prostoru pro substantivní rozvoj asociací)[14]. Tyto kritéria se však s nástupem postmoderního pluralismu stávají velmi relativní a nedají se prakticky aplikovat. Existuje mnoho forem umění, které využívají kýč jako výrazový prostředek, a stírají tak rozdíly mezi kvalitním a nekvalitním.

Domnívám se, že je na tomto místě potřeba citlivě rozlišovat mezi koncepty, které vycházejí z výrazově silné absurdity kýče a tuto dále transponují do artefaktu či objektu (pop-art či konceptualismus). Postmoderní tvorba zachází s kýčem ovšem jinak. Otevírá mu brány v manifestaci svého antielitarismu. Postmodernismus uzavírá propast mezi profesionalismem a amatérstvím v oblasti umění a specificky tak dekonstruuje sémantickou složku díla. *Pod vlivem nových společenských podmínek, jež podrývají staré základy, se tvrdí, že umění by mělo být jasnější, průzračnější, aby do něj mohl proniknout dav. Myslíte si, že je dav schopen dát hlubší rozměr dramatickému dění, jež nutí umělce přecházet od viditelného světa ke snu? Je tvůrci dovoleno brát při práci ohled na duchovní předpoklady davu, nebo má naopak svou myšlenku do krajnosti rozvíjet, ukazovat jí v celé své šíři, aby diváky upoutala a podle jejich možností je přiměla k hlubšímu chápání viditelného světa?* (G. Braque)[15]

Polysémantický požadavek na umělecké dílo (jeden význam profesionální, druhý význam triviální) se v postmoderně neopírá tolik o stejnou vizuální citlivost a talentové předpoklady (tedy zásadní požadavek kladený i na konceptuální umění), jako tomu bylo téměř výhradně v podání umění dob rozvinutého modernismu. Postmoderní polysémantika se zdá být více programová. Umělec se stává subjektem, který analyzuje situaci a kóduje šifry. Podstata takového artefaktu je pak metaforicky poněkud schizoidní. Záměrně cosi ukrývá, nehalí ovšem v tajemno, nýbrž klame. Kde moderna operuje pouze s náročností recepce, tam postmoderna vytváří klam nebo fikci.

Sporné momenty *postmoderní situace*, které jsme naznačili na poli umělecké tvorby, jakoby se odrážely ve vizuální kultuře médií, která paralelně rezignuje na celistvé duchovní obsahy, a jejíž masově orientované zábavní produkty absorbují a produkují kýč rozmanitých forem. S problémy, které souvisejí s takto šířenou relativitou hodnot, se potýká i výchova. Domnívám se, že tendence estetické výchovy reagovat na tuto situaci jakousi transformací na mediální výchovu a její rezignace na dráhy niterných témat, je stejně problematická, jako postmoderní dekonstrukce na poli umění. Pedagog by tak stál pouze před úkolem připravit žáky k uvědomělému proplutí světem reklam a vizuálních nástrah. Prezentace světa jako vizuálně-lingvistické hry bez hranic hrozí výchově relativizací procesů poznávání tohoto světa a vlastního nitra. Tyto tendence je, podle mého názoru, možné citlivě vyvážit především návratem k introspektivní tvorbě a ukotvením ve stálém duchovním prostoru přírody; rozvíjet *citlivost pro organický rytmus všech jevů.* (F. Marc)[16]

14/ srov. Kulka, T.: Umění a kýč. 2. vyd. Torst, Praha 2000.

15/ Braque, G.: Zápisky a rozhovory. Arbor Vitae, Praha 1998, s. 82.

16/ srov. Lamač, M.: Myšlenky moderních malířů. Odeon, Praha 1989, s. 195.

Prameny
Braque, G.: Zápisky a rozhovory. Arbor Vitae, Praha 1998.
Lamač, M.: Myšlenky moderních malířů. Odeon, Praha 1989.
Lipmann, K.: Dějiny filozofie. Nevydané texty
Lyotard, J.-F.: O postmodernismu. Filosofia, Praha 1993.
Lyotard, J.-F.; Redigovat postmodernu. In Ševčík, O.; Problémy moderny a postmoderny. ČVUT, Praha 1991.
Kandinsky, W.: O duchovnosti v umění. 1. vyd. Triáda, Praha 1998.
Kulka, T.: Umění a kýč. 2. vyd. Torst, Praha 2000.
Robinson, D.: Nietsche a postmodernismus. Triton, Praha 2000.
Ševčík, O.: Problémy moderny a postmoderny. ČVUT, Praha 1991.
Welsch, W.: Naše postmoderní moderna. Zvon, Praha 1994.

Myslím, že má v těchto souvislostech smysl vsadit také na strukturující prvky současného i minulého umění a aktivizovat tak (postmodernou zrelativizované) moderní objevy na poli duchovnosti ve výtvarném vyjádření, včetně pedagogické tradice z těchto objevů vycházející. Znamená to využít i reflexe současného světa, které přinášejí umělci – pozorovatelé z oné riskantní, ale úžasné komunikační dálnice (jak se o současné konceptuální poloze v umění vyjádřil teoretik Richard Drury). Takové umění může samozřejmě užívat dekonstrukce jako dílčího prostředku nové strukturace a vytvářet tak percepčně náročná díla, která nás ovšem, v duchu moderní tradice, odkazují za hranice viditelného světa. Působí všude tam, kde postmoderní hry ztrácejí sílu stát se tvůrci smysluplného duchovního tvaru a nepomíjivých kulturních hodnot.

Mgr. Karel Řepa
narozen 9. 11. 1979, České Budějovice. Působí jako výtvarný pedagog na Katedře pedagogiky Teologické fakulty Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích. V širším kontextu se zabývá teoriemi výtvarného umění a psychologickou charakteristikou jeho výrazových prostředků. Ve vztahu k výtvarné pedagogice sleduje zejména možnosti uplatnění moderních uměleckých koncepcí, ekofilosofie a současného umění, organizuje malířské kurzy v krajině.

DUŠEVNÍ IDENTITA Z HLEDISKA PSYCHOLOGIE

Jiří David

Je-li však potřeba identity
bytostnou potřebou člověka,
bez níž by se jeho Já rozplynulo
v bezhraničné symbióze
a konfúzi s ostatními výskyty,
nezbývá, než vzniklý deficit
vyrovnat plností zevnitř.

Potřeba identity z hlediska psychologie bývá obvykle chápána jako jedna ze základních psychických potřeb, které musí být (ve vhodné době) náležitě uspokojeny, aby se lidská osobnost mohla nadále zdravě vyvíjet. Ohlašuje se naléhavým hledáním vnitřní odpovědi na otázky: *Kdo jsem? Co znamenám? Kam v lidském svět patřím?* Její objevení bývá nejčastěji spojováno s tzv. *adolescentní krizí* projevující se specifickou nerovnováhou v rámci prožívání dospívajícího a v rámci jeho vztahů k sociálnímu okolí, kdy se všechny původně spolehlivé totožnosti a vztahy začínají jevit jako nevyhovující a problematické. V zájmu svého dalšího vývoje se dospívající musí od nich odpoutat, negovat minulé a sám vést své další kroky, aby mohl vybudovat svoji novou, již dospělou identitu. (Tento proces hledání identity je porovnatelný s procesem umělecké tvorby. Ani v prvním, ani v druhém případě nelze postupovat podle nějakého předem daného návodu nebo vzoru).[1]
Porovnáme-li některé známé psychologické definice pojmu identita, zjistíme, že identita je v prvé řadě definována *zevnitř* subjektu jako subjektivní stav, pocit vztahující se k jedinečné a kontinuální existenci (Rycroft)[2] či k souladu mezi obrazem sebe, sociální úlohou a uznáním významnými referenčními osobami (Erikson).[3] Naproti tomu například Hartl definuje identitu z vnějšku jako soubor rysů, podle nichž je jedinec znám v určité specifické skupině.[4] Všechny tyto definice, obzvláště pak naposled uvedená, poukazují k nějaké vnější skutečnosti, relativně pevným orientačním bodům, jako je např. určité místo v hodnotové a sociální struktuře, o něž se proces tvorby identity opírá jako o své korektivum.
Současná doba, kterou lze chápat jako přelom modernistického paradigmatu v paradigma postmoderní či postindustriální, tento obraz identity podstatně mění. Mizí nebo jsou relativizovány či zpochybněny vnější opory, podle nichž by člověk mohl orientovat a hodnotit svůj život, čímž je relativizován a oslaben sám základní pocit kontinuální existence a sebeobraz, který je jádrem jeho identity. Podle našeho názoru lze hovořit o permanentní krizi identity, o jakémsi prodloužení adolescenční krize do dospělosti.
Proto sociolog Zikmund Bauman dospívá k tvrzení, že *…Osobnost skutečně postmoderní se vyznačuje absencí identity…*[5] Wolfgang Welsh se identity nevzdává, hovoří však o její pluralitě. Je toho názoru, že *…být zdravý je dnes vlastně možné jen ve formě schizofrenie, pokud ne dokonce polyfrenie…* Psychická labilita se podle něho stala klíčem k pochopení samotné normality.[6] Gilles Lipovetsky píše o stupňujícím se *hladu po identitě* postmoderního člověka, který v procesu personalizace ztrácí vnější orientační body a opory, obecně uznávané cíle a ideologie, a směřuje k soukromé sféře, k totálnímu individualismu a psychologismu.[7]

1/ Linaj, E.: Punk jako hrozba? Umění a řemesla č. 2/1990 s. 43.

2/ Rycroft, Ch.: Kritický slovník psychoanalýzy. Psychoanalytické nakladatelství, Praha 1993.

3/ Schmidbauer: Psychologie. Lexikon základních pojmů. Naše vojsko, Praha 1994.

4/ Hartl, P.: Psychologický slovník. Praha 1993.

5/ Bauman, Z.: Úvahy o postmoderní době. Sociologické nakladatelství, Praha 1995, s. 34.

6/ Welsh, W.: Estetické myslenie. Archa, Bratislava 1993, s. 125.

7/ Lipovetsky, G.: Éra prázdnoty. Prostor, Praha 2001, s. 9–20.

V souladu s tímto pohledem znějí Welshem uváděná slova nejmenovaného umělce: *…Tato situace se nedá zastavit, ačkoli většina lidí ještě neví, co si v ní počít, proto se opevňují, sami sebe aretují a křečovitě sahají po jistotě. Jenže jak při odlivu, tak i po přílivu života nalezneme oporu vždy jen tam, kde jedině má smysl ji hledat, totiž sami v sobě…*[8]

Zdá se tedy, že ani v současné době nemizí potřeba identity. Jedná se však o identitu jiného druhu, než byla relativně neměnná identita starých Riesmanových niterně řízených typů opírajících se o konzervativní *gyroskop* vnitřní soustavy hodnot, za níž však není obtížné identifikovat původně heteronomní autoritu rodičovského superega a jejich téměř neměnnou mapu světa. Taková identita by již nemohla vytvořit trvalý pocit jednoty mezi člověkem a efemérním, nejistým a neustále se proměňujícím světem. Stejně tak nevyhovuje identita novějších Riesmanových vnějškově řízených typů, jejichž atrofovaný vnitřní svět a hypertrofovaná orientace k vnějším událostem (autorem metaforizována jako *anténa*) již v těchto událostech, jež podléhají stále rychlejší devalvaci a dehonestaci, nemůže nalézt dostatečně pevnou oporu.[9] Jako východisko pro tento okamžik se nám jeví Welshovo doporučení: *…je třeba…identitu vytvářet tak, aby byla přiměřená aktuální pluralitě, aby byla identitou v přechodech…*[10]

Tato identita akcentuje, domyslíme-li její podobu, svoji procesuální, nikoli esenciální stránku, svoji dynamičnost oproti neměnnosti a stálosti, niternost vůči vnějškovosti, svoje autonomní, nikoli heteronomní vymezení, vystupňovanou individuálnost oproti typovosti nebo kolektivitě.

Utvořit identitu postmoderního člověka však není možné bez trvalé, citlivé a prohloubené reflexe sebe sama, svých vlastních, byť prchavých, pocitů, ani bez stejně citlivé reflexe možností, proměn a výzev proměnlivého světa. Jakékoli zastavení, jakékoli ustrnutí na jednom místě, jakékoli znecitlivění hrozí krizí, a to v každém okamžiku, nikoli jen v adolescenci, tedy bez ohledu na věk a osobní zásluhy. Moderní člověk se tohoto konstatování zhrozí, postmoderní přijme předpoklad, že v každém z nás je zakódován program vlastního seberozvoje, s důvěrou, že tento program, pokud mu bude umožněno, aby se realizoval, bude nějak v souladu s programy ostatních. (Pro tuto důvěru můžeme nalézt nové podněty například v Jungově analytické psychologii s jejími univerzálními archetypy. Je nutno dodat, že tento proces obratu k vnitřním – ač dynamickým – oporám tvorby identity byl a dosud je podstatně ztížen předchozím společenským vývojem modernistické či industriální společnosti, jejíž (možná doznívající) hodnoty jsou orientovány ke světu práce, k vnějším, heteronomním cílům, k výkonu, soutěži, úspěchu, trhu a konzumu, k přeceňování racionálního poznání, technověd a technologického pokroku. Takto orientované společnosti více konvenují praktické, technické a pragmatické typy s účelným instrumentálním myšlením a s vypojenou emocionalitou, tedy prožitkově anestetizované, neboť jiné druhy vztahů ke skutečnosti se zdají v takovémto světě zbytečnou a afunkční přítěží. Tím se stávají pro tyto typy stejnou přítěží i hluboké emocionální vztahy k lidem, neboť i ty by se mohly stát překážkou ke společenskému a profesnímu vzestupu.

8/ Welsh, W:CD s. 143.

9/ srv. Riesman, D.: Osamělý dav. Mladá fronta, Praha 1968. Linaj, E.: Výtvarná výchova v postmoderní situaci. Kterak neztratit svět a zachovat duši. Listy české sekce INSEA č. 1/1995.

10/ Welsh, W:CD s. 143.

Podíváme-li se z aspektu nové identity na současnou školu, musíme konstatovat, že navzdory veškerým inovačním snahám odpovídá spíše modelu organizované továrny nebo kasáren (což jsou pro Baumana oblíbené příměry charakterizující modernu) se svými heteronomními cíli, osnovami a dosud malým zájmem o skutečnou individualitu dítěte. Stále převládá frontální výuka, někdy diferencovaná podle typových zvláštností, povětšinou však podle výkonových charakteristik. Výrazný je zejména malý respekt k celostnímu a neopakovatelnému prožitkovému světu vychovávaného, který, jak víme, tvoří vnitřní jádro identity, a který je opomíjen v zájmu dílčích naukových cílů a výkonu. Jako by škola odmítala dítě v jeho celosti a (použijeme-li metafory) po vzoru technověd je členila na části. Požaduje zejména jeho hlavu a mozek. Nechce však jeho celý mozek, nýbrž preferuje jeho vědomé, levohemisférické kognitivní funkce. Akceptuje-li tělo, pak především jeho funkce výkonové, nikoli prožitkové. Nepřijímá všechny emocionální a symbolické reakce dítěte vůči světu, pouze ty, které jsou „pozitivní", směšujíc imaginativní a výrazovou stránku dětského prožívání s chováním. Vůči „zastíněné" ačkoli zcela legitimní části dětského prožívání – pocitům nenávisti, žárlivosti, odporu, zlosti, vědomým i nevědomým motivům – se dosud chová nanejvýš rozpačitě, namísto toho, aby je podchytila, artikulovala a vhodnými metodami výchovně využila.

V nadsázce lze říci, že ideálem modernistické školy je dosud dítě trpící alexithymií, poruchou vyznačující se mj. čímsi, co lze nazvat „emocionálním analfabetismem", citovou prázdnotou, chudou imaginací, inhibovaným sebevýrazem a prázdnými mezilidskými vztahy s převahou instrumentálního myšlení, jež je determinováno vnějšími událostmi, cíli a tlaky. Alexithymik připomíná kompjútrovou bytost, která žije pouze úkoly, které vyplývají z heteronomních cílů a rolí, a to bez ohledu na to, jak se v nich cítí. Průniky vlastních pocitů bude považovat za rušivé, obtěžující a nesrozumitelné, neboť ve světě orientovaném na úspěch a výkon jsou jen zbytečnou přítěží.[11] A nemůže těmto niterným impulsům porozumět, protože jeho život je pouze vnějšek, úkol, role. Sám sebe definuje z vnějšku a tak se i přijímá.

V této souvislosti nelze nepostřehnout podobnost s dominancí Jungova archetypu Persony, masky, jejímž prostřednictvím vstupujeme do vztahů s vnějším světem. Za normálních okolností je Persona kompromisem mezi individuem a společností, pružným zařízením, které dovoluje sladit požadavky okolí s vnitřní strukturální podmíněností jedince. Avšak člověk, který se ocitne pod nadvládou Persony, se sám stává maskou. Pokud se identifikuje s vnější rolí, s funkcí, *vnitřní* osobnost vyplývající z jeho individuální struktury je nahrazována osobností vnější. Bez této masky ztrácí sám sebe, svoji tvář a tvářnost. Maska se stává obsahem jeho nitra. Bez ní není nic – jen prázdno. Jeho identitou se stává vnější maska, zatímco jeho vnitřní osobnost zůstává zakrnělá a nediferencovaná. Jsme-li pod nadvládou archetypu Persony, přičemž se identifikujeme pouze s vnějšími rolemi, úkoly a cíli, naše identita je plná z vnějšku, prázdná zevnitř.[12]

Bylo řečeno, že postmoderní společnost vnější svět pro budování identity vyprázdnila. Příznačný je název Lipovetského knihy pojednávající o současnosti: *Éra prázdnoty*. Je-li však potřeba identity

11/ srv. Kondáš, O., Kordačová, J.: Alexitýmia a jej metodické zachytenie. Československá psychologie č. 5, roč. 34/1990, s. 411-425.

12/ Jakobi, J.: Psychologie C. G. Junga. Psychoanalytické nakladatelství, Praha 1992, s. 18n.

bytostnou potřebou člověka, bez níž by se jeho Já rozplynulo v bezhraničné symbióze a konfúzi s ostatními *výskyty*, nezbývá, než vzniklý deficit vyrovnat plností zevnitř. Ta se však u mnohých lidí nachází v rudimentálním stadiu alexithymika nebo člověka ovládnutého Persónou. Proto je řada lidí totálně vyprázdněna. Proto řada lidí musí prožívat krizi identity jako prázdnotu vnější i vnitřní. V tomto případě je výsledek hrozivý. Může mít podobu chaosu, desorientace, depersonalizace a derealizace, náchylnosti k podlehnutí svodům stran, trhu, reklamy, sekt, fundamentalismu, drog i virtuálnímu světu novodobých technologií.

V této době, která znamená skutečný bod zvratu zdrojů a opor tvorby lidské identity, se podle našeho názoru objevuje nová role školy spočívající v rozvoji niterné dimenze identity vychovávaného. Co to však znamená?

Podle Welshe není náhodou, že právě umělecké povahy nám ukazují cestu v nové situaci proměny identity. Podle Bonita Olivy, o jehož názor se Welsh opírá, je možno pokládat umění za *…prostor přežití… v podmínkách, ve kterých nelze žít…* Dodává, že umění nám navíc ukazuje cestu tohoto přežití, neboť znovu nabírá funkci avantgardy ve smyslu diagnostickém, propedeutickém a terapeutickém. Generuje nové formy identity, ukazuje jim odpovídající způsoby chování a nacvičuje je, čímž působí jako záchrana. Na příkladech Andy Warhola, Paco Knollera, Arnulto Rainera a Cindy Sherman tento autor ukazuje, jak umění citlivě vnímalo a vnímá krizi a proměny identity, ať již člověka samého, nebo věcí jeho světa.[13] Nevysvětluje však jeho terapeutickou funkci. Ta jistě nespočívá jen v ukazování a nácviku nových způsobů chování prostřednictvím uměleckého artefaktu, nýbrž v modelu umělce samého, na jehož niterné procesy tvorby a sebetvorby artefakt poukazuje. Prostřednictvím tvorby se umělec dobývá k sobě samému, ke své vnitřní identitě, jíž je sám mnohotvárný tvůrčí proces se svými vědomými i nevědomými komponentami. A tento proces je vždy identický (jinak by nebyl tvůrčím uměleckým procesem), personalistický, individuální, přesto ve svém průběhu lineární, předvídatelný, poznamenaný imanentním, zákonitým (ač často nevědomým) vývojem, o jehož zážitek je možno se opřít a jehož prostřednictvím lze vytvořit pevnou vnitřní identitu, zároveň tak proměnlivou, jako je proměnlivý sám svět. Je založen nikoli na desenzibilizaci a anestetizaci k negativním pocitům a rozporným jevům světa, což charakterizuje netvůrčí, habituační postoj alexithymika, nýbrž na zvýšené kritičnosti vůči všem lákadlům, svodům a manipulacím.

Zvýšené citlivosti k niterným autonomním obsahům, světu vlastních vědomých obrazů, myšlenek a pocitů, světu imaginativních a pocitových fenoménů, které pramení z nevědomé sféry a poukazují na hlubinně zakotvené a seberozvíjející procesy a integraci těchto světů v celostní a smysluplný prožitek sebe ve světě.

13/ Welsh, W.: CD s. 123n.

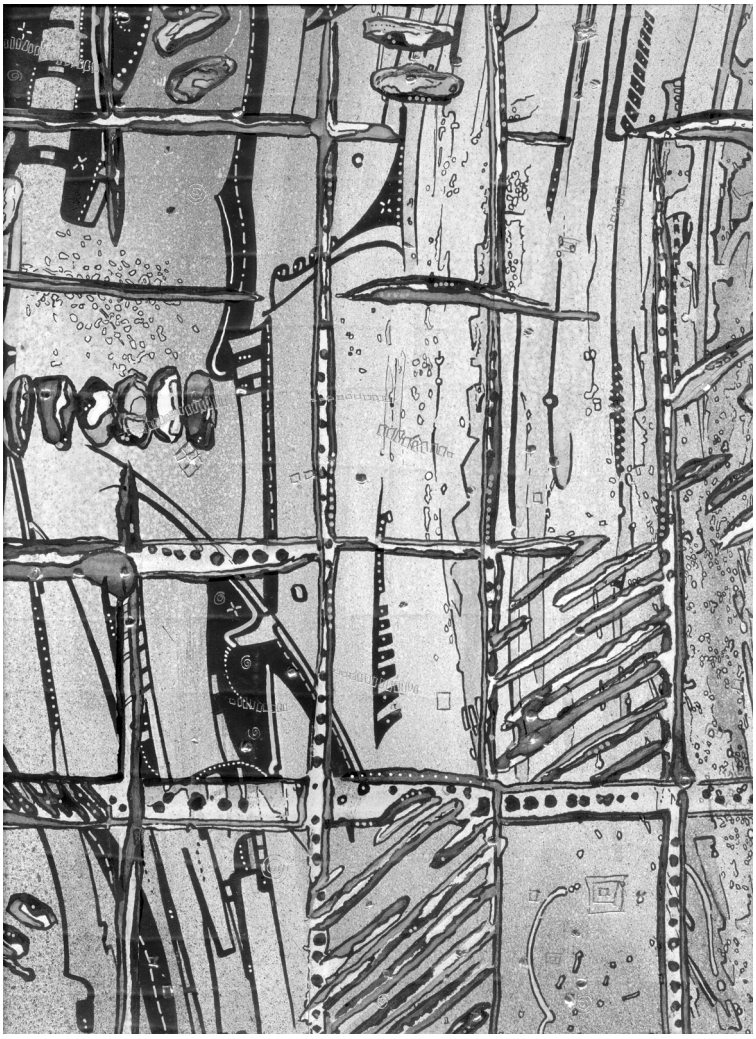
14/ Učitelské noviny roč. 102, č. 37/1999 s. 15n.

Prameny
Bauman, Z.: Úvahy o postmoderní době. Sociologické nakladatelství, Praha 1995.
Jakobi, J., Psychologie C. G. Junga. Psychoanalytické nakladatelství, Praha 1992.
Kondáš, O., Kordačová, J.: Alexitýmia a jej metodické zachytenie. Československá psychologie č. 5, roč. 34/1990, s. 411–425.
Linaj, E.: Punk jako hrozba? Umění a řemesla č. 2/1990 s. 43-46.
Linaj, E.: Výtvarná výchova v postmoderní situaci. (Kterak neztratit svět a zachovat duši.) Listy, České sekce INSEA č. 1/1995.
Linaj, E.: Návrh osnov výtvarné výchovy pro 1.–9. ročník ZŠ *C*. Učitelské noviny roč. 102, č. 37/1999 s. 15n.
Lipovetsky, G.: Éra prázdnoty. Prostor, Praha 2001.
Read, H.: Výchova uměním. SPN, Praha 1967.
Riesman, D.: Osamělý dav. Mladá fronta, Praha 1968.
Welsh, W.: Estetické myslenie. Archa, Bratislava 1993.

DUŠEVNÍ IDENTITA Z HLEDISKA PSYCHOLOGIE

Jiří David

Prof. PaedDr. Jiří David, CSc.
narozen 23. 5. 1933, Pardubice.
Vyučuje estetiku a pedagogickou teorii na katedře výtvarné výchovy PF UJEP v Ústí nad Labem, autorem monografií a odborných statí z oboru výtvarného umění, estetiky, teorie a historie výtvarné pedagogiky a psychologie umění.



Jiří Havlíček, kombinovaná technika

EKOLOGIE DĚTSKÉ DUŠE A JEJÍ POUŤ LABYRINTY VÝCHOVY (IN MEMORIAM EVŽENA LINAJE)

Jiří David

Právě výtvarná výchova,
jež je specifikována rozvojem sil
směřujících k autentické formě a formování,
se může stát onou oblastí,
v níž bude možno hovořit o skutečné ekologii
dětské duše.

Mladou historii české výtvarné výchovy lze někdy číst jako dějiny jejích reforem. Takový výměr odpovídá pohnuté a rozporuplné době, jež evokuje J. A. Komenského příměr o labyrintu, jímž se pedagog snaží pokud možno bez úhony provést dětskou duši. Buď silou ducha hledá pro ni způsob svobodného bytí, tedy vnitřní totožnosti, nebo v marné snaze orientovat se víceméně rezignuje a v podstatě se přizpůsobí. V prvním případě, chtě nechtě zaujímá filosofický postoj, který sleduje vývoj v rámci zákonů bytí, paradigmat a antropologických konstant směrodatných pro smysluplný duševní život. V druhém případě jde často cestou reforem, zdokonalujících spíše techniky *didaktického mistrovství*. Tudy se obvykle ubírá i naše skrovná *pedagogická věda*, která se snaží osamostatnit ve prospěch konkrétních aktuálních aplikací a permanentní reformy. Chce se emancipovat od příliš odtažitých, *pomalých* a někdy pro ni zdánlivě zavádějících úvah filosofie, chce si zachovat *kognitivní čistotu*, snaží se etablovat.
Je to dilema, jemuž se asi nevyhne žádný poctivý pedagog v jakémkoli kulturním prostředí, vystupujícím v roli zaměstnavatele, pokud mu má škola a výchova sloužit jako nástroj ideologie a moci. Ocitá se tak samozřejmě v nevděčné roli, v níž nejspíš bývá vnímán jako kverulant, který všechno jen komplikuje nebo přinejmenším nepůsobí dost konstruktivně. Čím senzitivnější filosofující pedagog je, tím víc však prý sám sobě škodí.
To vše na vlastní kůži poznal i Evžen Linaj, bytostný zastánce duchovního pojetí estetické výchovy, který citlivě ohledává novou půdu, na niž dnes vstupujeme a je si plně vědom toho, jak je nebezpečná zejména pro čirou duši dítěte. S obavami sledoval, co si naše doba postmoderní u výtvarné pedagogiky objednává a jak se její dodavatelé činí. Jako zastánce dnes asi nepříliš aktuálních duchovních hodnot v kultuře a výchově však nechtěl být jen v opozici už proto, že pevně věřil v možnosti jejich uchování a rozvoje. Věděl, že existují v duši dítěte i v duchovním poselství výtvarné kultury a že jsou, zachází-li se s nimi citlivě, přenosné a přesvědčivé.
Uvědomoval si ovšem i to, že naše doba, poněkud vrtkavá ve vztahu k duchovní oblasti kultury, se obrací spíše jinam, jak přikazuje příslušnost k poněkud odlišným kvalitám mediálně tržní sféry. V jejím pragmatickém rámci se například termín duše prakticky nevyskytuje. Překáží až irituje, je prostě z jiného světa a z odlišné látky. Z jiné látky jsou osnovány i perspektivy a učební programy výtvarné výchovy. Jsou utkány spíše z vizuálních znaků a vzorců, z jazyka, jenž má pro dětské oči vytvořit realitu novou – *vizuálně virtuální*: *Svět v určitém smyslu nabývá konkrétní podoby a skutečného tvaru až prostřednictvím jazyka, což v důsledku ukazuje, že svět který obýváme, je světem, který si sami vytváříme v symbolických strukturách jazyka a kultury, ke které patříme* (M. Fulková: *Svým očím milé děti nevěřte.* Literární noviny

č. 38., září 2006). Zhruba takový svět otevírá své perspektivy, ovšem v poněkud umírněné podobě i v Rámcovém vzdělávacím programu pro výtvarnou výchovu, s jehož nejradikálnějšími původními tezemi se pokoušel spolu s některými obdobně zaměřenými kolegy polemizovat i Evžen Linaj z pozice hlubinné a tvarové psychologie. Byl to diskurs víceméně beznadějný, protože jeho obecná struktura vznikala na základě předchozí dohody, *objednávky* v podstatě mimo živou diskusi mezi odborníky. (Jejich námitky byly odbyty poukazem na příslušné internetové stránky). Autorovi tedy nezbylo, než nabídnout alespoň alternativní verzi zaměřenou k individuálnímu vzdělávání, která posléze oficiální program jen skromně doplnila.
Z hlediska zmíněných převažujících trendů *utopický idealista a snílek* Evžen Linaj klade jako protilehlou alternativu tzv. komunikativního modelu *vizuální gramotnosti* své vlastní pojetí hlubinných motivací a výchovy komplexní senzibility, jež hledá identitu především zevnitř subjektu. Má to být pocit vztahující se k jedinečné a kontinuální existenci jako souladu mezi obrazem sebe a jeho sociální úlohou. Hledá duchovní identitu jako vnitřní odpověď na otázky duchovního bytí, hledá a předkládá metody vytváření niterné, lze říci ekologické rovnováhy i v této rozporuplné době *postmoderní*. Hlavní úlohu tu mají hrát zdroje identity nové, dynamické, mimo tradiční neměnnou soustavu hodnot *superega* nebo vnějškově řízených typů, konstruovaných modelů dítěte, tzv. *vizuální gramotnosti*, jakéhosi umělého redukčního didaktizujícího *minimal art*. Evžen Linaj je naopak didaktickým *maximalistou* pohybujícím se v přirozených hlubinných vrstvách pratvarů a praforem, jež tento tvůrčí proces stimulují a v němž sebereflexí a sebeutvářením teprve vznikají. Zde autor hledá životodárnou jednotu a pravý prostor i k tzv. reflexivnímu pedagogickému dialogu. Je to svým původem Platónský dialog, jaký intuitivně či vědomě odedávna praktikují v podstatě všichni skutečně tvůrčí učitelé, počínaje klasickou antikou až k J. A. Komenskému, Pestalozzimu, Ellen Key či Ladislavu Švarcovi nebo Aloisu Toufarovi. Tuto štafetu přebírají i soudobí sémiologicky a arteterapeuticky orientovaní pedagogové onoho reflexivního dialogu, kteří pochopili jeho funkčnost a smysluplnost (jako např. Jan Slavík a jeho žáci), v podobě nově artikulované a metodicky racionalizované, tedy nově využitelné.
Je však třeba kriticky reflektovat prostor, v němž tento tvořivý dialog má probíhat, má-li mít skutečný smysl a nemá-li se stát formalizovanou konstrukcí (jak tomu bylo v minulosti třeba i s původně dobře míněnou teorií tvořivosti). Existuje zde totiž nebezpečí nastražené pasti – mediální sítě jakýchsi hravě bezprizorných znaků planého pseudodiskurzu. Hana Babyrádová v článku *Intermediální hra nestačí* (Literární noviny č. 38. z 18. září 2006) píše: *Výtvarná výchova by se především neměla stát nástrojem pseudoestetizace vizuálního komunikačního pole. Pouhá hra s vizuálně sice atraktivními aktuálními znaky … by byla jen bezobsažnou náplní technologicky zaměřených lekcí. Smyslem výtvarného vyjádření vždy byla a i v současnosti zůstává výpověď nesoucí znaky obecného poselství, intersubjektivního dorozumívání a osobního výrazu*.
I Evžen Linaj vstupuje do tohoto diskurzu o metodě, a to teoreticky vyzbrojen a připraven praxí výtvarného pedagoga (např. jako teoretik – spoluautor knihy *Grafickou cestou*, E. Linaj, A. Kračmar,

EKOLOGIE DĚTSKÉ DUŠE A JEJÍ POUŤ LABYRINTY VÝCHOVY (IN MEMORIAM EVŽENA LINAJE)

Jiří David

2002). Zde organicky propojuje své pojetí Jungovy hlubinné psychologie s Arnheimovou psychologií tvarovou, jež aplikuje do své teorie výtvarné výchovy: *Tvarové vnímání je selektivní a sjednocující a nevědomá síla nejen* číhá, *nýbrž i aktivně působí na naše vnímání a jednání. Chce nalézt svou příležitost ke svému dořešení…*" (s. 10 a n.). Dialog pedagoga se tu neomezuje jen na verbálně – sémantickou dikci, ale vstupuje i jako latentní didaktické gesto bezprostředně do prostoru tvorby jako jeho integrální součást, jako permanentní motivace imaginativního archetypálního myšlení, které tuto látku tvaruje a obdařuje obsahem vnitřního smyslu. Didaktické působení tu tedy není jen záležitostí technologie ani jen racionální logiky diskurzu. Včleňuje se do procesu tvorby jako jeho bytostná součást, jako niternost jeho bytí.

Evžen Linaj koncipoval i organizoval symposium INSEA Ke kořenům oduševnělého tvaru, které se konalo v Ústí nad Labem v roce 1998. Přihlásil se zde k odkazu díla Herberta Reada, které vždy respektoval a často aktualizoval a z jeho pozice chtěl i ve výtvarné výchově hájit dětskou duši. V úvodu sborníku symposia píše: *Proto jsme jakožto vychovatelé povinováni vše, čím jsme byli jako lidé pro toto porozumění vybaveni, v křehké dětské psýché chránit a nechat žít s podobnou energií, jakou vynakládáme na ochranu ohrožených druhů a živočichů. Právě výtvarná výchova, jež je specifikována rozvojem sil směřujících k autentické formě a formování, se může stát onou oblastí, v níž bude možno hovořit o skutečné* ekologii dětské duše. (s. 12).

Dramaturgie jednotlivých příspěvků symposia je tolerantní, ale zároveň cílevědomě profiluje tematický rámec jednání zkoumáním možností *spojit premisy přírodovědných a duchovědných oborů, a tím obnovit tvořivý a smysluplný dialog přírody a kultury* (S. Komárek, Prameny kreativity). V tomto místě lze pak začít s výzkumem estetické vnímavosti a výtvorů *nonhumánních subjektů* (T. Lenain) a vzít v úvahu *psychoanalýzu a tvary lidské zkušenosti* jako *vnitřní zkušenosti duševního tvaru* (M. Mahler), jeho *grafické a symbolické kompetence* v dětském projevu (H. Babyrádová). Téhož lze v podstatě dosáhnout i prostřednictvím fenoménu hry a jejího duchovního tvaru (J. David).

Návaznost a vnitřní konvergence těchto témat tak vytváří integrovaný tematický celek jako nosný základ i pro specificky orientované úvahy didaktické. Evžen Linaj jako jeden z hlavních iniciátorů symposia zde vlastně vytvořil pozoruhodný precedens pro možné alternativní pojetí estetické výchovy jako výchovy duchovní, o niž se pak ostatně sám s úspěchem pokusil.

Byl *dítětem své doby* i jakýmsi jejím *senzibilem bez záruky*. Pohyboval se jako vyznavač Freudovské psychoanalýzy, Jungovské archetypální psychologie a Arnheimovy psychologie tvarové v jakýchsi *meziprostorech*, teprve se utvářejících nových disciplín jako je preventivní arteterapie nebo ekofilosofie estetické výchovy, deprimován a iritován některými dobovými extrémními trendy redukujícími umění a výtvarnou výchovu na prostředky přípravy ke komunikačním technologiím tzv. *vizuální gramotnosti*, mediální kompetence pedagoga apod.

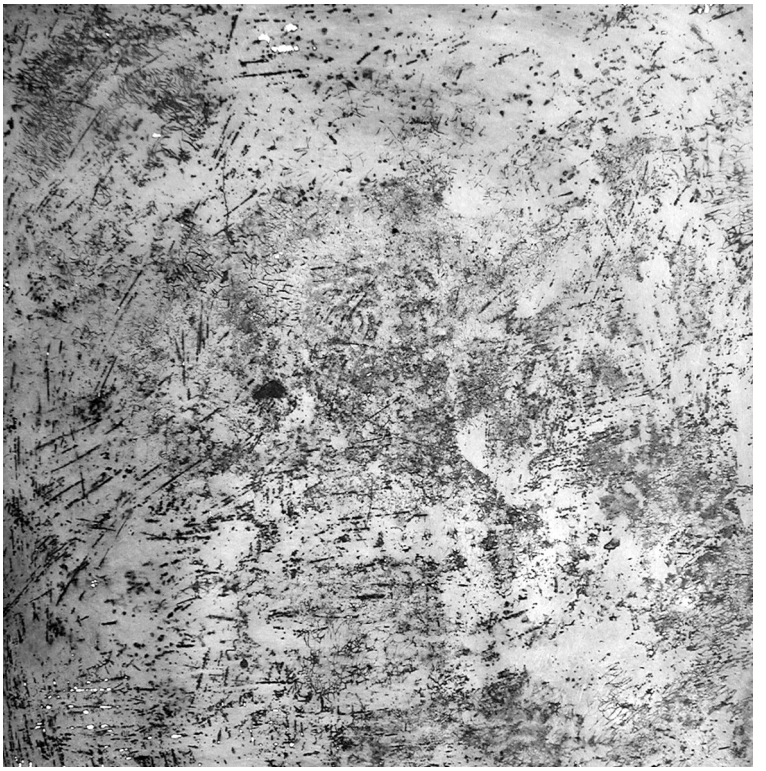
Celou bytostí cítil obecný úbytek senzibility – předpokladu k ontické kreativitě učitele i dítěte. Inspiroval se výzkumy fenoménu identity polského sociologa Zikmunda Baumana, jejichž výchovné důsledky

tvořivě zapojoval do svých vlastních úvah o obecném deficitu citlivosti estetického vnímání a možnostech nápravy prostřednictvím hlubinných motivacích a řízené multimediální tvořivosti. Jeho duchovní pojetí estetické výchovy vycházelo ze sublimované tělové zkušenosti dítěte, která se řídí evolučními principy fylogeneze i ontogeneze a z fenomenologie, která sleduje vizuálně vnímané formy jako taktilní a haptické způsoby projevu sil niterných.
Tyto obecné teze a charakteristiky vznikly do určité míry na základě rekonstrukce autorovy nedokončené disertační práce. Vyplynuly i z rozhovorů, kdy jsme se vzájemně pokoušeli postihnout někdy unikavý tvar proměňujících se parametrů našeho společného předmětu. Tyto sentence se též vyskytovaly v Linajových seminářích, fragmentárních osobních poznámkách nebo v korespondenci.
Myšlení Evžena Linaje mohlo někdy působit jako poněkud chaotický spontánní proud příležitostně se vynořující z nevědomých zdrojů jeho tvořivé, ale zranitelné hypersenzibility. Při pozorném vnímání se však záhy rýsoval racionálně budovaný tvar myšlenky rozeného pedagoga, počatý se záměrným etickým ukotvením.
Evžen Linaj byl bedlivým a citlivým pozorovatelem, téměř jakýmsi *seismografem* dětského nitra reagujícího na proměny kulturního prostředí. On sám byl možná *velkým dítětem* ve světě, jehož prostor se pro dětské bytí povážlivě zužuje, ba někdy i deformuje. Evžen Linaj často bystře zachycoval a komentoval symptomy obecné kulturní frustrace. Frustrace vůči žité realitě jakožto duchovní sféře. Duchovní skutečnost neměla pro něho substancionální charakter nějakého separovaného a tím méně únikového světa či dokonce *duchařství*.
Měla povahu funkcionální a celostně pojaté zkušenosti, kde uzavřené tvary navzájem resonují jako jakési ozvěny vesmírných duchovních, dokonce snad božských sil a vztahů, jež se díky obeznámenosti s jejich fenomenálně věcným a osobním tvarem skrze tvorbu mění úzkost z možného odcizení přirozenému světu a proměňují strach z neznáma ve vzájemné duchovní spříznění. George Bataille v eseji o vnitřní zkušenosti (*Vnitřní zkušenost. Metoda meditace*, česky 2003 s. 17) napsal: *Bůh se od neznáma liší v tom, že s jeho evokací je v nás předem spojena hluboká emoce, přicházející z hlubin dětství. Neznámo naopak nechává chladným, nedá se milovat, dokud v nás vše nerozvrátí jako pustošivý vítr*.
Domnívám se, že Evženu Linajovi šlo vždy o duchovní hodnotu jako vnitřní žitou zkušenost podřízenou poznání v intencích Heideggerovy ontologie, jak citovaný autor ještě dodává. Na této zkušenosti by měl být založen i didaktický *Platónský* dialog učitele a žáka, který se Evžen Linaj jako pedagog ve své metodě snažil uplatňovat. Linajova metoda je intimní a subtilní, je to konec konců jakýsi *dialog lásky* v duchu linie pedagogiky lásky Ladislava Švarce a vnitřně vztahové autenticity tvorby – metody Aloise Toufara, jež oba ctil a respektoval. Snažil se je rozvíjet v soudobém kulturním kontextu, mnohdy ovšem navzdory téměř opačným tendencím postmoderního relativismu, depersonalizace nebo dokonce resignujícího nihilismu, jež se měla pokusit tato metoda překonat.
Myslím, že Evžen Linaj od počátku sympatizoval i se smyslovou a duchovní výchovou, ale též s *artefiletikou*. Byl v tomto směru jakýmsi rozeným moderátorem tendencí, které se vyvíjely, alespoň podle jeho vkusu možná až příliš samostatně a paralelně, zatímco on, vzdálen mechanickému eklekticismu, hledal vhodné a použitelné konvergence

a tedy společný prostor pro jejich optimální uplatnění. Hledal prostě porozumění a pohodu, a to jak ve své rodině a mezi mnohými přáteli a studenty, tak v didaktice a teorii. Jen škoda, že tato touha často nenalézala své dokonalé naplnění. Snad právě zklamání a jistý vnitřní neklid způsobily, že zde v písemné podobě zůstává spíše jen příslib, nevelké torzo a jakoby výčitka Evženova předčasného odchodu. Jako osobnost permanentně inspirovaná působil tento citlivý člověk v podhoubí naší výtvarné výchovy, kde připravoval její niternou obrodu. Je to jakási latentní síla, jejíž součástí je tak či onak každý tvořivý humanistický výtvarný pedagog.

EKOLOGIE DĚTSKÉ DUŠE A JEJÍ POUŤ LABYRINTY VÝCHOVY (IN MEMORIAM EVŽENA LINAJE)

Jiří David



Hana Babyrádová, lept

VÝTVARNÁ PEDAGOGIKA A ONTOTVORNÁ METAFORA SRDCE

Evžen Linaj

Toto myšlení od nás požaduje změnu celkového postoje,
na jehož počátku byla pravda pochopena
jako odkrývání skrytosti… v jistém náhledu násilí na jsoucnu, jež je dovršeno zaměřením se výlučně na jeho využitelnost
ve prospěch uvolněnosti vztahu k věcem, nelpění, mírnosti,
otevřenosti pro tajemství, pro skrytost skrytého a vládnoucího. Toho lze dosáhnout jen myšlením,
které není výlučně kalkulujícím myšlením,
nýbrž zamyšlením, jež… je konáno srdcem.

Tradiční věda o výchově spatřuje výtvarnou výchovu jako jeden z vyučovacích předmětů estetickovýchovného charakteru, které představují formu uspořádání učiva, obsahový komponent školního vzdělávání, přičemž se specifickými problémy vyučování v těchto předmětech zabývají předmětové didaktiky, jež jsou chápány jako součást teorie vyučování jako jedné z hlavních disciplín vědy o výchově.[1] Takto je výtvarná výchova jako vyučovací předmět zařazena (deduktivně) do kontextu vědy a vědeckého zkoumání pedagogických jevů.
Nevýhodou takto určeného postavení výtvarné výchovy je, že obrací pozornost spíše k takovému druhu jevů, které tvoří styčné pole mezi obecným a zvláštním, a jsou zajímavé více z obecně didaktického pohledu. Nicméně již tím se dostává výtvarná výchova (chápaná jako specifické pole výtvarně pedagogického uvažování a jemu odpovídajícího diskurzu o výtvarně pedagogických jevech) do rámce prestižního vědeckého diskurzu a profesní diskurzní komunity, což je možná důležité z hlediska její další existence: Stali jsme se za posledních 80 let společností profesí (vymezujících se vůči ostatním profesím specifickým diskurzem), které překrývají původní třídní hierarchizaci společenství. Každá z těchto profesí se snaží získat vliv.[2] Vědecký diskurz je tedy nejen komunikace, v níž se argumentuje a otevírají se nároky na platnost, pravdu a věrohodnost argumentů.[3] Je nejenom formou sociálního chování diskurzní komunity, konstituováním, udržováním a rozšiřováním jejího vědění[4]; je i záležitostí politicko mocenskou. Jednou z nevýhod takového postavení *shora* je, že činí výtvarnou výchovu závislou a podřízenou dobově převládajícímu modelu vědy o výchově, a to i tehdy, jestliže onen převládající model *zastřešující vědy* přijal takové myšlenkové koncepty, které se z hlediska specifických potřeb a výchovných možností vyučovacího předmětu jeví jako neadekvátní. Tak může takový model tato specifika opomíjet, dokonce rozvoj předmětu retardovat a tím v konečném důsledku devalvovat i samotnou vědu o výchově. Naše výtvarná výchova měla dle našeho názoru štěstí v neštěstí v tom, že valná většina učitelů výtvarné výchovy měla stále v dobré paměti uvolněnou atmosféru 60. let, mimořádně významnou (a dosud nepřekonanou) událost v životě oboru, jímž se stal XVIII. Světový kongres INSEA v Praze v r. 1966 věnovaný problematice tvořivosti, v následujícím roce pak vydání knihy Herberta Reada Výchova uměním. Nové myšlenky, které na kongresu zazněly, dávaly tušit, že výtvarná výchova může jít i jiným směrem, než jaký poskytovaly intence soudobé, později normalizační pedagogiky, využívat i jiných pohledů na

1/ srv.: Průcha–Walterová–Mareš: Pedagogický slovník. Praha, Portál 1995, s. 50 a 265.

2/ srv. Rob Mc. Bride: Úvod do kvalitativního výzkumu. Středisko aplikovaného výzkumu ve školství při katedře anglického jazyka, Liberec 1995, s. 72.

3/ Olšovský. J.: Slovník filosofických pojmů současnosti. Erika, Praha 1999 s. 33.

4/ Čmejrková, S., Daneš, F., Světlá. J.: Jak napsat odborný text. Leda, Praha 1999, s. 22.

vývoj a psychickou realitu. Sama kniha H. Reada překračuje rámec didaktiky estetickovýchovných předmětů. Svojí myšlenkou, že umění by mělo být úhelným kamenem veškeré výchovy, informací o úloze tvarově a hlubinně psychologického modelu psychiky ve výchově a tvorbě dala impuls ke *kacířským úvahám* o jisté nezávislosti výtvarné výchovy, jejích východisek, prostředků a cílů a k uvažování, které se pohybovalo mimo oficiální trend pedagogické *vědy*. K tomu přispívala i nepřerušená tradice sympozií Československého komitétu INSEA, jemuž se podařilo udržet kontakt s progresívními myšlenkami ve světě a byť v omezené, zastřené a velmi okleštěné formě – tyto myšlenky šířit v našem prostředí. Dokonce i Jungova myšlenka psychické integrace, zdůrazněná v Readově díle, byla udržována v cílech osnov výtvarné výchovy, ač pouze formálně. Nelze pominout ani *podzemní* práci režimem zavržených teoretiků, jejichž dílo pronikalo mezi učitelstvo konspiračními stezkami a jimž se dostalo alespoň částečné satisfakce po roce 1989, pokud se této doby dožili.
Výše uvedené skutečnosti poukazují k tomu, že (alespoň naše) výtvarná výchova vchází do školy ještě jinými dveřmi, než dveřmi určenými pro pouhou součástku danou členěním a hierarchií pedagogické vědy. Vchází sem jako disciplína, která je podezřelá, že sama ve své teoretické reflexi aspiruje na alternativní vědu o výchově schopnou nezávisle na převládajícím pedagogickém diskurzu volit vlastní filosofická východiska, generovat vlastní teorii, možná i metodologii výzkumu a praktické aplikace, utvářet vlastní výtvarně pedagogický diskurz předpokládající zdůvodněnou různorodost pohledů a jejich vystavení kritice, jež je podmínkou toho, aby tento pohled (poznatek), pokud obstojí, nabyl pravdivostní hodnoty.
Další potíž s výtvarnou výchovou v rámci vztahu k obecné vědě o výchově spočívá v její vazbě na referenční oblast, jíž je výtvarné umění. Umění jako *vůdčí princip* výtvarnou výchovu *vyvazuje* z jednoznačné determinace vědeckým subjekto-objektovým vztahem, který charakterizuje klasický vědecký postoj ke světu a uvádí ji do jiných, komplementárních souvislostí a forem poznání. (*Věda se podle Heideggera snaží uchopit jednotlivá jsoucna v jejich bytí. Latentně je založena ve filosofii jako poznání ontologické. Avšak jako završení metafyziky může vést k zapomenutí na bytí, tj. ztrátě rozumějícího vztahu k němu*, zatím co *v uměleckém díle je jsoucno přiváděno k bytí a odkrývá se pravda*.[5]
Zatímco klasická věda je ukotvena v subjekto-objektovém postoji k univerzu odpovídajícímu dualitě karteziánského myšlení, které se stalo velkou zásobárnou a zdrojem technologicky využitelných poznatků a gigantické síly, umění se stalo pramenem alternativních modů vztahování se k univerzu, z nichž zmíněný modus vědy je pouze jedním z mnoha.
Nelze se domnívat, že výtvarná výchova bude pracovat s uměleckými jevy pouze jako s materiálem výukových obsahů a výchovných cílů způsobem, který odpovídá zúženému modu vědeckého myšlení, aniž by přejala něco z onoho zmíněného uměleckého modu do svého celkového teoretického uvažování. Již proto, že výtvarnou výchovu si jako svoji profesi vybírá určitý typ osobností, který svým mentálním založením inklinuje k umělecké sféře, jež je v jedné ze svých poloh charakterizována například jako Seifertův *lyrický stav ducha*, který vypovídá o *ztotožnění a splynutí nitra s objektem, kde přelud může být*

5/ Olšovský, J.: Slovník filosofických pojmů současnosti. Erika, Praha 1999 s. 33, 168, 173.

stejně skutečný, jako skutečnost sama může být přeludná. Tento stav pak slavný básník přirovnává mystické meditaci, při níž dochází k poznání, jehož je možno dosáhnout pouze v tomto stavu.[6]
Mimo vědu rovněž poukazují výchovně plodné, ač v rámci klasického vědeckého modu nepřijatelné výtvarně výchovné koncepce teoretiků – *mýtotvůrců* typu L. Švarce, jež zmiňuje Jiří David jako svéprávnou a v tradici naší výtvarné výchovy hodnotnou alternativu[7] nebo *intuitivů* typu A. Toufara vzpomínaného J. Davidem a Z. Hosmanem.[8] Nejedná se však o iracionální koncepce, nýbrž o koncepce snažící se alespoň intuicí a citem postihnout celistvý charakter jevů, které se vymykají dosahu racionálního metodologického aparátu vědy. Nejedná se o snahu, aby zvítězila iracionalita nad racionalitou, nýbrž o snahu reflektovat život v celé jeho šíři, celistvosti a živosti, uchopit i ty oblasti lidského života, které jsou vědě, vzhledem k jejímu charakteru, nepřípustné. Klasická věda se zajímá pouze o ty jevy, které jsou v dosahu jejího metodologického aparátu. Ostatní ponechává stranou.
Zdá se tedy, že právě v těchto momentech výtvarná výchova přesahuje klasicky chápaný model vědy o výchově, a to autochtonní a jí inherentní dynamikou a mnohostí postojů a uvažování, které vyplývají z charakteristiky nejproměnlivější sféry lidské duchovosti, jíž je umění. Na jedné straně poukazuje ke klasické vědě mj. svojí dlouhou specifickou tradicí exaktního výzkumu dětské kresby, na druhé straně mimo tuto vědu, k jiným modům lidského vztahování. Není překvapením, že již na začátku velkého kvasu teoretického myšlení v oboru výtvarné výchovy na konci 80. a začátkem 90. let se objevily mezi teoretiky výtvarné výchovy ostré střety, jejichž hlavní vysvětlení se hledalo (v duchu doby) v rozporu mezi *starým, materialisticky orientovaným a totalitou postiženým* myšlením a myšlením svobodným, demokratickým. Na začátku prvního desetiletí nového milénia se ukazuje, že tento spíše etický rozměr, ač morálně oprávněný, k vysvětlení oněch rozporů nestačí. Jedná se pravděpodobně o rozpor hlubší, spočívající v samém jádru dvojí povahy oboru, k němuž může poukazovat například názor Ch. P. Snowa na střet mezi vědeckým a uměleckým myšlením. Tento autor, uváděný v naší literatuře Z. Neubauerem a J. Ortovou, ač stranil spíše vědcům, kritizoval jejich přílišnou specializaci, která vedla mj. k tomu, že vědecké postupy nedokáží zachytit komplexnost a hloubku lidského ducha.[9] Umění na rozdíl od techniky nezastarává a stává se trvalým depozitářem, z něhož mohou lidé čerpat, aby obnovili či proměnili svůj estetický prožitek. V tomto světle spočívá výtvarná výchova jakoby na dvou nohou. Jednou se opírá o cyklický pohyb umění, druhou o lineární postup vědy. Zřejmě se nejedná o střet pravdy a nepravdy, nýbrž o paradox, s nímž se již ve 30. letech smířila teoretická fyzika: Ptáme-li se příslušným metodologickým aparátem světla, zda je vlnové povahy, odpoví nám souhlasně. Ptáme-li se jej, zda je korpuskulární povahy, odpoví nám stejně souhlasně. Stejně tak nám odpoví pole výtvarně pedagogické teorie, ptáme-li se jí na jeho povahu. Nezbývá nám, než se zachovat k tomuto paradoxu stejně, jako teoretická fyzika k paradoxu světla: integrovat jej a chápat jej jako dvě komplementární (ač logicky rozporné) cesty, jež jsou schopny pojmout celost skutečnosti komplexněji a zároveň přesněji než cesta jediná. (Nikde není řečeno, že skutečnost je vždy lineární,

6/ Seifert, J.: O patetickém a lyrickém stavu ducha. Řeč k udělení Nobelovy cena za písemnictví 1984. Samizdat.

7/ David, J.: Výtvarná výchova jako smyslový a duchovní fenomén. Fantisk, Polička, 1992, s. 86 a n.

8/ Hosman, Z.: *Vždyť oni ani nevědí, komu vlastně slouží*. In: Brožek, J., Daneš, V., Linaj, E.: (red.): Ke kořenům oduševnělého tvaru. Sborník ze sympozia INSEA v Ústí n. L. 1998, s. 103–109.

9/ srv.: Ortová, J.: Kapitoly z kulturní ekologie. Karolinum, Praha, 1999, s. 64 a n. Neubauer, Z.: Smysl a svět. Moraviapress, Praha 2001, s. 88 n.

determinovaná a logická. Se stejnou pravděpodobností může být nelineární, nedeterminovaná a nelogická).
Není proto také překvapením, že teoretické uvažování v oblasti výtvarné výchovy se mohlo vydat dvěma odlišnými směry. V historii výtvarné výchovy a výzkumu elementární výtvarné formy tyto směry (možná paradigmata) analyzoval J. David ve výše zmíněné práci. Filosof Jiří Michálek v souvislosti s krizí současného světa uvádí Heideggerův požadavek učit se jinému myšlení, jež říká *ano* nezbytnému užitku technických předmětů a zároveň říká *ne* tomu, aby si nás výlučně nárokovaly. Toto myšlení od nás požaduje *změnu celkového postoje, na jehož počátku byla pravda pochopena jako odkrývání skrytosti… v jistém náhledu násilí na jsoucnu, jež je dovršeno zaměřením se výlučně na jeho využitelnost* ve prospěch uvolněnosti vztahu k věcem, nelpění, mírnosti, otevřenosti *pro tajemství, pro skrytost skrytého a vládnoucího. Toho lze dosáhnout jen myšlením, které není výlučně kalkulujícím myšlením, nýbrž zamyšlením, jež … je konáno srdcem. Probudit a uchovat v člověku toto jiné myšlení považuje Heidegger za úkol doby, v níž je bytnost lidského pobytu ohrožena.*[10]
Na začátku tohoto textu byla zmínka o mocenské pozici vědeckého diskurzu. V této souvislosti je nutno říci, že navzdory *apokalyptické auře* pokroku technověd, má stále klasický vědecký diskurz operující s *tvrdými fakty* nejvyšší prestiž. Může se totiž vykázat *ontotvornými* výsledky, jimiž je soudobá (až omračující) technika a technologie proměňující planetární život. Nové technologie vyžadují nejenom výuku v dovednostech jejich ovládání (tzv. druhou gramotnost). Vytvořily ještě cosi nového, co bychom mohli nazvat *planetární informační sférou* globalizující svět a nahrazující v myslích lidí svět skutečný v podobě virtuální reality. Filosof Kohák v jedné z televizních debat o příčinách teroristického útoku mluví o tom, že se nejedná o střet dobra se zlem (Havel), nýbrž o střet dvou zel. Přijmeme-li habituační postoj: *Vše je v našem kulturním okruhu OK*, nelze nepřijmout názor Václava Havla. Přijmeme-li však vidění srdce, nelze se nepřiklonit k pohledu Kohákovu. Teprve v blízkosti apokalypsy, která je možná již na sousedově dvorku, jsme schopni pochopit a ocenit onu ontotvornost srdce. Srdce zde poukazuje k tomu, že věda a technika v postindustriální sféře pokračuje ve svém velkém vyprávění, ač se toto vyprávění skrývá za rozpadem narací v ostatních oblastech.

10/ Michálek, J.: Topologie výchovy. Oykoymenh 1996 s. 51–52) Tato metafora srdce znamená moudrost, míru věci, celistvost a provázanost všeho, co již bylo jinak nazváno například brahmán, tao nebo bootstrap. Snad, kdybychom akceptovali tuto metaforu srdce, nebylo by událostí 11. září 2001.

VÝTVARNÁ PEDAGOGIKA A ONTOTVORNÁ METAFORA SRDCE

Evžen Linaj

Mgr. Evžen Linaj
narozen 28. 7. 1945, Louny, zemřel 30. 5. 2005 v Ústí nad Labem.
Vyučoval na katedře výtvarné výchovy PF UJEP v Ústí nad Labem didaktiku výtvarné výchovy.
Vytvořil osnovy pro individuální výuku výtvarné výchovy, jako alternativní součást Rámcového vzdělávacího programu.
Aktivně působil v INSEA a publikoval v odborném tisku.



Jiří Havlíček, kombinovaná technika

NĚŽNÝ PRINCIP ANEB VÝTVARNÁ VÝCHOVA JAKO STAV VESELÉ MYSLI

Ludmila Fidlerová

Každý lidský krok je
uskutečněnou imaginací.

Živ, zdráv, tvořiv

kdo jinému nebe otvírá
sám do něj…
- Miroslav Huptych

Jediná možnost, jak se naučit chodit, je chodit. Způsobů chození je na tomto světě tolik, kolik je (kdy bylo a bude) lidí. Moment, kdy se *naučíme chodit*, je stejně individuální jako způsob, jakým provádíme své kroky, jak se pohybujeme jako celá bytost, i to, jak náš pohyb souzní s kroky ostatních chodců. Chůzí mimovolně vyjadřujeme svůj stav, přístup k životu, chůzí manifestujeme sebe sama. Cílem výtvarné výchovy by mělo být naučit se *tvořit* tak prostě jako chodit.
Míra *krásy chůze* je stejně subjektivní jako míra krásy díla. Tajemství působivosti obého je skryto v prostinké věci, v tom jak tvůrce (kolemjdoucí) během svého tvoření (každodenního procházení) vnímá a je vnímán. Výtvarná procházka životem pak představuje úžasné možnosti výhledu, obzvláště motivována záměrem svých učitelů *vidět*. V tomto smyslu je výtvarné vedení školou pohledu, (jasno)zření, pozorného vnímání: *…pedagogické dílo ve výchově uměním je místem, v němž by všichni aktéři měli být citliví téměř doslova na každý podnět, na každé oslovení, měli by být co nejvíc pozorní a vstřícní pro poznání.*[1]
Takový člověk na své cestě uvidí, co jiní nevidí, protože vidí jinak. Protože nemůže nevidět. A něco z jedinečnosti svého pohledu/výhledu tvůrce odkazuje prostřednictvím díla a přirozenost tvorby je pro něj stejně samozřejmá jako přirozenost chůze nebo dechu. Což by mělo být také jediným pravidlem předmětu *výtvarná výchova*.
Když jsme se učili chodit, bylo nám ukázáno jak se postavit na nohy, na co dávat pozor a ruku nám pro jistotu držel zkušený *chodec*. Pustit se a udržet rovnováhu jsme museli dokázat každý sám. Tentýž princip platí i pro výuku výtvarnou a kolik příchozích – tolik tvůrců. Jen je třeba jediná, téměř nepatrná maličkost (jíž výtvarná výchova právě disponuje) uvidět se jako tvůrčí sebe-vědomí. Naučit se *chodit v kůži tvůrce*.

Slzení smíchem, slzení dojetím, sou(žití) spirituální

vnímáme tak, jak myslíme…
- Renaud Barbaras

… ale i v blízkosti nejtišší a nejchudší krásy poznává znamení blízkosti a cítí hrůzu, bez které hluboká a posvátná radost snad nikdy nekráčí po zemi
- Jaroslav Durych

1/ Slavík, J.: Umění zážitku, zážitek umění. 2004, s. 136.

2/ Fincher, S. F.: Vytváření mandaly. 1997, s. 145.

3/ *Je to ticho* hromu *uprostřed záblesků a bouření elektrických výbojů.* Suzuki, D. T.: *Velké osvobození* in Zen II. Cad Press, Praha 1988, s. 6.

4/ Neubauer, Z. a Škrdlant, T.: Skrytá pravda Země. Živly jako archetypy ekologického myšlení. Mladá fronta, Praha 2005, s. 154.

5/ *Latinské slovo animus – duch a anima – duše je totéž co řecké anemos, to jest vítr… V arabštině znamená slovo rih vítr, slovo ruh duše, duch… Tyto souvislosti zřetelně ukazují, jak v latině, řečtině a arabštině označení pro duši souviselo s představou hybného vzduchu,* chladného dechu ducha. *Odtud asi také pochází to, že primitivní názor přisuzuje duši neviditelné dechové tělo.* Jung, C.G.: Duše moderního člověka. Atlantis, Brno 1994, s. 17.

6/ *Umění není možná ve své podstatě nic víc nic míň, nežli úporné hledání co a jak přenést z těchto představ zpátky do skutečného světa, aby se to stalo přístupným také smyslovým orgánům jiných těl jiných lidí.* Kelemen, J.: Budoucí Altamira. Votobia, Olomouc 1995, s. 125.

7/ *Jsou, mniši, tyto čtyři druhy potravy (pro bytí). Které čtyři? Smyslnost jakožto potrava, názory jakožto potrava, pravidla a praktiky jakožto potrava, víra v Já jakožto potrava.* Madždžhima-nikája 11 *in* Bhikkhu, T.: Mysl odpoutaná jako oheň. DharmaGaia, Praha 1997, s. 59.

8/ *Čím vyšší poznání, tím mocnější jest úžas a sladkost z krásy, tím více roste síla vnitřní, síla tvořivá.* Durych, J.: Eseje o umění. Host, Brno 2001, s. 108.

9/ *Ale Absolutno přináší závaznost. Kdykoliv něco z něho poznáváme, kdykoliv jest nám nějakým způsobem užitečno nebo žádoucno, kdykoliv se s ním setkáváme, jest to bezděčná úmluva, kterou se mu zavazujeme, a v knize našeho života přibývá nový těžký dluh… potkáme-li horu nebo krajinu, vydechující nostalgii ráje, potkáme-li životopis nebo stránku z historie, která nám přišla naproti ze zřejmého Božího vnuknutí, potkáme-li umělecké dílo, nabité nejtěžším kalibrem hrůzy z Boha, potkáme-li sami hlas Boží na poušti nebo v ústech lidí, potkáme-li umělecké dílo, nabité nejtěžším kalibrem hrůzy z Boha, potkáme-li píseň, rytmus nebo motto pro vlastní uměleckou práci, která se nám náhle přiblíží jako duha vodopádu, potkáme-li novou formu krásy, či jen tušíme-li pouze, že nějaká nová forma krásy čeká na naši vroucí žádost a na naše hledání, potkáme-li lidskou radost, lidskou duši, dívčí krásu, tón dětského smíchu, květ na poli, cítíme, že v tu chvíli radosti někdo otvírá naši knihu a vpisuje pohledávku na náš účet.* Ibid s. 52.

10/ Gato: Učení naguálů. DharmaGaia, Praha 1999, s. 11.

Každý lidský krok je uskutečněnou imaginací, výrazem souladu ducha s hmotou, jedno bez druhého do tohoto světa nevykročí. Obrazným překročením do světa metaforického je pak takovou *kráčející imaginací* kreativita. Tvořivost je znakem renesance možností ducha. Nejen v oblasti výtvarné či umělecké (které ji iniciují, rozžíhají, živí i ukrývají), ale prostupuje dál vnímáním i jednáním bytosti a jejím životem.
Výtvarná výchova vyvažuje intuitivní a imaginativní pól empirickému světu *hlavních vzdělávacích předmětů* a přinejmenším otvírá svět, v němž každá pozorná realizace/řešení je správná. Ejhle, důkaz o skrytých schopnostech tvůrčích, o svobodě. Pomoci studentům pohlédnout na svět tvořivě a pořádně si jej prohlédnout je úkolem učitele *výtvarné výchovy*, přičemž sám musí hledět momentálním zrakem svých žáků, aby mohl ukazovat co je již *viditelné*, takové školení pohledu, kam až sám dohlédne. Výuka je obousměrná, i školitel leccos dosud nespatřeného uvidí, uslyší i ucítí, má-li chuť k žasnutí, což bývá u těchto lidí téměř poznávacím znamením.

Tělo a duch ve světle výtvarné výchovy

Pouze za pomoci hranolů a slunečního světla Newton dokázal, že bílé světlo je směsí oddělitelných barev a že barvy závisejí na našem vnímání, nikoliv na světle samém.
- Robert Pollack

Idea nesmrtelnosti duše, ať nám zní jakkoli neslýchaně, není pro primitivní empirii ničím mimořádným. Nepochybně je duše čímsi neobyčejným. Nelze ji dobře lokalizovat v prostoru, kde si přece všechno, co existuje, činí na určitý prostor nárok. Předpokládáme jistě, že myšlenky jsou v hlavě, ale již u citů se stáváme nejistými, protože se zdá, že city sídlí spíš v krajině srdeční, počitky jsou rozděleny úplně po celém těle.
- Carl Gustav Jung

Světlo, energie, tělo, duch. Jako by se výše citovaná slova také dotýkala světelného projevení lidských energií barevností tělesných čaker. Bez slunečního svitu by nebylo života, bez vnitřní životní síly však také. Tichá krása duhy – splynutí deště a slunečního jasu, metaforicky okamžiku slz i úsměvu bez hodnocení kdo na barvách má jaký podíl – rozprostírá vně barevné spektrum červené, oranžové, žluté, zelené, modré a indigové jenž září stejně tak uvnitř člověka, toto jiskřivé spojení se projeví třeba i v drobounkém detailu: *Zkoumáme-li vlasy, pokožku a jinou živou hmotu v jasném slunečním světle, objeví se nám barvy duhy. Tato skutečnost vedla některé předky k závěru, že duha je základem všech věcí.*[2] Tento chodící zázrak, člověk, barevně přečnívá svou hmotnou osu, páteř. Tělesné bytí takto překračuje své *zkostnatění*, sám výraz páteř zvukově připomíná smysl duchovní – páter. A tak není to jen prostá chůze, která upoutá naši pozornost v davu, přitáhne si náš pohled kdekoli v krajině, ale i cosi víc co z pohybujícího se člověka *vychází* jako svědectví o něm i o místě v němž je navyklý

NĚŽNÝ PRINCIP ANEB VÝTVARNÁ VÝCHOVA JAKO STAV VESELÉ MYSLI

Ludmila Fidlerová

se *pohybovat* (a to po obou rovinách, té hmotné i té duchovní). Jakoby tak lidé projevovali náboj *své krajiny*… lidé s mohutnostmi mořského vlnobití, hlubin rybníků zrcadlících nebesa, horských stoupání, nebo jeskynních archetypů, lidé uvyklí pohybu ve své krajině, mysl tvarovaná svým životním prostorem.
Jestliže poněkud slevíme z detailního rozlišování věcí a jevů vnějšího světa a od děje mírně poodstoupíme, jeho obraz se změní tímto rozostřením pozornosti v proměnlivou souhru základních živlů, z nichž je snován.
Výtvarné umění (výtvarná výchova) je vhodným klíčem tomuto tišícímu nastavení[3], v němž leccos lze shlédnout/vhlédnout. *Schopnost vnímat vodu, oheň, zemi a vzduch jako základní zkušenost vnitřního i vnějšího světa nám umožňuje vyznat se v jednotě mnohotvárných podob. Nabízí* orientaci *v jedinečných, nespočetných povahách jednotlivců, bližních, ale také míst, krajů, údobí, situací…*[4]
Vnější svět ústí ve vnitřní, krajinu srdeční, kolektivní soustava heliocentrická v individuální animocentrickou[5] (*anima* ve významu srdce, citu, svědomí, jádra, duše, ducha… dřeně). Tato spojitost jakoby dýchá také slovy EARTH – HEART. Výtvarná výchova se vyjadřuje emocí. Slovo, barva, tvar i myšlenka, to vše je součást světa – metaforicky – je obsahem *sluneční soustavy*. Emoce, jíž tvorba vyvolává, je pak obsahem *soustavy srdeční*. Niternost, láska, jev skutečný ač nenabývaje *určité* dané podoby. Nedá se ukázat jedna věc ze světa, která by konkrétně byla láska a zároveň každá věc ji může *představovat, naplňovat*. Snad i proto se stále výtvarná výchova krčí na konci řady všech hlavních vzdělávacích předmětů, protože láska je vzácná.

Pozornost třetím okem orkánu

Osobnost je činem největší životní odvahy,
absolutního přitakání individuálně jsoucího
a činem úspěšného přizpůsobení univerzálně danému
za co možná největší svobody vlastního rozhodnutí.
Vychovat někoho k tomu se mi nezdá nepatrnou věcí.
- Carl Gustav Jung

Umění se jeví tam, kde se na malých věcech ukazují věci až příliš velké.
- Jaroslav Durych

Výtvarný svět je domovem emocí a citů, které svými výrazovými prostředky vyvádí na světlo světa *skutečného*.[6] Tuto pestrobarevnou hru proměn, ornamentálně pojatý *orbis pictus* nahlížím skrze čtyři základní brány[7]: *percepci, imaginaci, kreativitu* a *transcendenci* (hra iniciál složí kořen slova *obraz*) a pátý element, vznikající prolnutím těchto čtyř o/kruhů, místo pozornosti, prostého zření bez protikladů sémantických os – *gnose* ve významu vhledu, roz/poznání, jednoty. Labyrint světa a ráj srdce tušený skrze tvořivý přístup[8] k okolí i k sobě samému.[9] Čtvero živlů obsažených čtveřicí přístupů výtvarných – smyslových, duševních, tvůrčích a duchovních doplněno paternitou srdeční. Neutralita v centru dění, středu hurikánu, kde nic se nehne a přesto vše se točí, mění

11/ Jung, C. G.: Duše moderního člověka. Atlantis, Brno 1994, s. 103.

12/ *ibid* s. 108

13/ Durych, J.: Eseje o umění. Host, Brno 2001, s. 70

14/ *Nadání srdce často nebývají tak zřetelná a vtíravá jako nadání technická a intelektuální. Stejně tak, jako technické a intelektuální nadání kladou nároky na zvláštní pochopení učitele, kladou na něho nadání srdce často větší nároky. Vyžadují totiž, aby učitel sám byl vychován. V takových případech nevyhnutelně přijde jednou den, kdy už nepůsobí to, co vychovatel učí slovy, ale jen to, jaký sám je… léčebné účinky nakonec nemají vědění a technika, nýbrž osobnost.* Jung, C. G.: Duše moderního člověka. Atlantis, Brno 1994, s. 76.

15/ *Skládal jsem se ze své historie a měl jsem naprosto pocit, že to jsem nyní Já.* Jsem uzlík toho, co bylo vykonáno… *ibid* s. 250

16/ *Jelikož vše živé existuje jen ve formě živých jednotek, to znamená individuí, směřuje tento zákon koneckonců vždy na* individuálně žitý život. Jung, C. G.: Duše moderního člověka. Atlantis, Brno 1994, s. 64.

… jedním z aspektů přímého lidského spojení se Spiritem je i schopnost tichého poznání. To znamená, že z ničeho nic, beze slov a myšlenek víme, že věci se mají tak a tak.[10]
Čtyři části sluneční i lidské pouti světem jakoby od východu *dětství* a modrých vod imaginace, k jižní straně *dospívání* žlutě zlatého smyslového vnímání, přes západní směr *dospělosti* projevením kreativity barvy krve až k severu a *stáří* sněhobílé transcendence kdy *…Slunce stahuje své paprsky, aby ozářilo samo sebe…*[11]
Energie projevená v živlech až k *pevnosti* věcí jakoby vyzývala ke konání, nezatíženost a odpoutání pak naopak jako cesta přechodů ať nazývána *šiframi transcendence, záměrem, satori… Život je energetický proces jako každý jiný. Avšak každý energetický proces je v zásadě ireverzibilní, a proto jednoznačně zaměřený na nějaký cíl, a tento cíl je stav klidu.*[12]

Je-li vyrovnán střed, vše okolní ladí

Podle psychiatra R. D. Lainga (1970) mohou tvořiví lidé působit podivným dojmem nikoli kvůli své nevyrovnanosti, ale protože vidí zřetelněji pravdu.
- John S. Dacey, Kathleen H. Lennon

Původem, vzorem a cílem umění jest ráj. Vzor tohoto ráje jest zachován především v srdci každého člověka…[13] Okusili jsme tento způsob vidění na začátku života. Dětství je více doma ve svém srdci než ve vnějším světě norem společenských, v čase neposlušnosti k přáním rodičů i pedagogů, zejména takových, která nás z bytí ve svém srdci vyrušovala příliš necitlivě. Dětská pozornost zdá se rozptýlená a krátkodobá. Tím, že není soustředěná na konkrétní cíl, část, přijímá celek jež ji obklopuje, a proto děti *prohlédnou* lépe věci kolem. Pro vnitřní zrak je podstatnější jak se kdo skutečně zachová než význam toho co říká.[14] Dětská mysl je výzvou dospělému, neboť má na svoji neposlušnost svaté právo, a nastavuje jí opatrovníku či učiteli zrcadlo s okamžitou reakcí. Princip nápodoby, nezvratnost každého projevu komunikace vůči křehké dětské mysli, by v nás měl *ztišovat* sebedůležitost. Neodvratný moment uvědomění si *já*[15] stává se vydělením *dětství* na druhou stranu, stranu ubíhajícího času *individuace*[16]
…Tvůj vlastní duch je mimo veškerý tvar, je svobodný a tichý a stačí sám sobě. Stále se sám vtiskuje do tvých smyslů a živlů kolem sebe. V jeho světle se vše rozpouští. Umlč dualitu subjektu a objektu, zapomeň na oba, přeskoč intelekt, opusť rozum a vnikni bezprostředně do hloubky až ke ztotožnění s duchem…[17]
Dětská mysl je absolutním partnerem vychovatele (rodiče, učitele…), dětství raného věku ani nenapadne o své dokonalosti pochybovat a – *Slova mistra jsou vždy spontánní a bez nejmenšího zaváhání.*[18]
Dívaje se z okna vlaku položila mi znenadání dvouletá dcerka Johanka otázku. *Čím mluvíš, mami?* Já na to že: *pusou, a ty?* Veselý hlásek okamžitě odpověděl: *já mluvím Johankou.*
Komunikace s dítětem je jakoby zenovou situací, ač si toho děti nejsou *plně* vědomy. Jednostrannosti dětem vštěpovaného

17/ Suzuki, D. T.: *Velké osvobození* in Zen II. Cad Press, Praha 1988, s. 11.

18/ Ibid s. 32.

19/ Volně z diskuze s Janem Bružeňákem *O alternativním školství.* 27. 10. 2006 v Blansku.

20/ *Harrington, Block a Block (1992) uskutečnili empirické zhodnocení Rogersovy (1954) teorie, podle níž jsou pro rozvoj konstruktivní tvořivosti nejpříhodnější tři psychologické okolnosti. Těmito okolnostmi jsou otevřenost vůči zážitkům, vnitřní těžiště vyhodnocování a schopnost hrát si s elementy a koncepty. Podle Rogerse takové vnitřní okolnosti s největší pravděpodobností nastanou, jsou-li v životě dítěte přítomny dvě vnější okolnosti: psychologické bezpečí a psychologická svoboda. Psychologické bezpečí je navozeno, jestliže se dítě cítí bezpodmínečně akceptováno jako užitečná bytost, pociťuje empatické pochopení a nepociťuje přítomnost vnějšího hodnocení. Psychologická svoboda je přítomna, jestliže dítě má svolení k neomezeným symbolickým projevům.* Dacey, J. S., Lennon, K. H.: Kreativita. Souhra biologických, psychologických a sociálních faktorů. Grada Publishing. Praha 2000, s. 58.

NĚŽNÝ PRINCIP ANEB VÝTVARNÁ VÝCHOVA JAKO STAV VESELÉ MYSLI

Ludmila Fidlerová

interpretačního systému si vtipně všímá drobnou poznámkou k *základnímu vzdělávání* pedagog Jan Bružeňák, kdy rovnici o jediném správném a daném řešení 4 + 4 = 8 obrací ve prospěch nekonečných možností čísla 8 prostým přestavením kamenů na 8 = … (doplň si sám… 3 + 5; 1 + 1 + 4 + 2; 71 – 63). Čímž též naznačuje jak průzračná je vhledovost dítěte do *učiva* synestetickou imaginativní cestou, v lehkosti vnímání skrze spodoby tvaru věcí s grafickou či fonetickou formou abecedních znaků například. [19]
Jak je k této imaginaci přistupováno v jejím jakoby domovském prostředí výtvarné výchovy? V místě, kde žádné rovnítko neexistuje, neboť není co by se čemu rovnalo? Je toto místo prosto hodnocení naproti otevření žasnutí?[20]

Proudění mezi břehy vychovávání a vzdělávání

Ale může také mít dost energie, že i tuhle zatáčku vybere a systém se mu otevře, a pak už může všechno. Záleží jen na tom, jaký je jeho individuální modul a v jaké objektivní situaci se právě octl. Může se stát umělcem – takovým, který pomáhá otvírat systémy… nebo třeba dobrodincem lidstva, darmošlapem, nebo směšným podivínem, který si rozumí s dětmi. Ve všech případech se stane podvodníkem velkého formátu, komediantem, protože i nadále používá k dorozumění s ostatními, popřípadě i k výkladu své zkušenosti, jejich stabilizovaného kódu, ač ví, že se to vlastně má jinak.
- Miroslav Novák

Androgynní termín *edukace*, v našem prostředí jmenován *výchovně vzdělávací proces*, v sobě zahrnuje část mateřskou i otcovskou. Mužskou racionalitu v jasu vědomí i ženskou imaginativitu skrze všeobjímající oceán ne-vědomí. *Vychovávání* člověka blízké *mateřskému principu*[21] nastavenému skrze tišící chování a přijímající pochopení kde … *milost útěchy a radosti dělá z ženské bytosti matku, pro niž je každá živá bytost jako vlastní dítě*[22] se snoubí s *otcovským principem vzdělávání* ducha. V prostředí české školy je užíváno označení *výtvarná výchova* – názvem *výchova* tak odkazuje do království mateřského, jemného principu emancipace tvůrčího ducha skrze osvobozenou emoci.
Co zjevují nejzáhadnější z možných úsměvů?

Pedagogické postscriptum: *Formu bytí, kterou pozorují u kreativních dětí, nazývají* životem v podstatě.[23]

21/ *Ale den, kdy se žena raduje ze své první lásky ji rozdělí vedví. Toho dne se z ní stane jiná žena… Žena počne. Jako matka je jiná osoba než žena bez dítěte. Nosí plod noci devět měsíců ve svém těle. Do jejího života vrůstá něco, co z něho už nikdy neodejde. Je matka. Je a zůstává matkou, i když její dítě zemře, i když všechny její děti zemřou. Neboť kdysi nosila dítě pod srdcem. A to už nikdy z jejího srdce neodejde… Musí být stále taková, jaká je. Musí být stále panna a stále matka. Před každou láskou je panna a po každé lásce je matka.* Jung, C. G.: Věda o mytologii. Brno 2004, s. 124.

22/ Evdokimov, P.: Bohorodička jako archetyp ženství. Teologie a společnost 2004/1, s. 32.

23/ Dacey, J. S., Lennon, K. H.: Kreativita. Souhra biologických, psychologických a sociálních faktorů. Grada Publishing. Praha 2000, s. 131.

Mgr. Ludmila Fidlerová
narozena 25. 7. 1979, Brno. Vystudovala Pedagogickou fakultu Masarykovy univerzity v Brně, obor Výtvarná výchova–Speciální pedagogika.
V rámci doktorského studia na katedře výtvarné výchovy PdF MU pracuje na disertační práci s námětem *Obraz jako metafora.*
tokio@centrum.cz



Stanislav Malý, instalace

Člověk
je
mikrokosmem.

SPIRITUALITA VE VÝCHOVĚ

Michaela Mach

Nevím odkud začít. Totiž vlastně je toho tolik, co lze chápat jako spiritualitu. Jsem dvojnásobnou matkou a spiritualita ve výchově je širokou krajinou, ve které se právě učím kráčet, učím se jí spatřovat a probouzet na každém kroku připoutaném k tomuto, co se nazývá teď a tady. A jsou to právě mé překrásné děti, které hledí na mě s nadějí, že budu jim světlem v mlze, která prozatím zakrývá velkou část existujícího a objektivního světa. Chci tuto mlhu rozpouštět jemně, s láskou, v pravý okamžik, prostě tak, aby se část poodkrytého světa stala přátelskou pro tohoto nového.
Zasvětitel se dozvídá mnohdy více než zasvěcovaný. Toto nechť je velkou pravdou, hierarchií vedoucí k velkému poznání. Poznání je vrcholným produktem člověka, pomáháme jím zaplnit naši planetu, pomáháme ji zduchovnit. Takovéto obrazy se vyskytují i ve slovníku Rudolfa Steinera, Zdeňka Neubauera i dalších. Jiní nazývají tento proces evolucí. Svět, tak jak je předkládán právě Steinerem, je přívětivý, je také spirituální. Spiritualita vyžaduje zasvěcení… *Tradiční informace, zdroj zasvěcení, je údajně v nás všech zapsána v genetickém kódu. Může být vytažena poměrně jednoduchou technikou z kteréhokoli mozku.* Toto uvádí zdroje přístupné na internetu. Nosíme v sobě paměť velmi vzdálených předků a tato může vystoupit na povrch. Z těchto podmínek by zasvěcování znamenalo jen zvědomit u člověka to, co již dávno ví.
Já osobně myslím, že informace uložená v DNA, tkví v každé naší buňce, nejen v mozku. Naše bytost je celistvou, není jen jakýmsi schématem dokonale popsaným materialistickou vědou. Kdyby tomu tak bylo, nebyl by důvod, abychom se rodili z lásky. Mluvím o síle tak čisté a mocné, že dokáže měnit skutečnost, dokáže zázrak.
Dovolte mi zamyšlení nad touto silou, která *hory přenáší*. Láska je zákon (Zákon), je nad vůlí – prosím a toto je velice důležité si uvědomit.
Toto vědomí a poznání sdílí a cítí velmi mnoho lidí, někteří jsou schopni tyto pocity zachytit do slov, knih. Jednou z nich je i Kosmická kniha od Jiccahka Bentova a Mirtaly (nakladatelství Pragma), ze které jsem čerpala i při psaní této úvahy. Pokusme se zaposlouchat.
Každé centrum vyzařuje světlo jiné barvy, které vyjadřuje kvalitu energie každého jednotlivého centra: Zlaté je pro Lásku, modré pro Vůli a červené pro Stvoření (když zapojíme imaginaci, bude nám toto zcela jasné, vynoří se to jako cit pravdy; je jedno jestli z DNA nebo z jiného zdroje). Alef vyzařuje jasné bílé světlo, které je kombinací těchto tří barev (jako malá sledovala jsem rozklad světla skrze krystal – tátův popelník, jako větší jsem dostala darem tarotové karty, ve kterých se o rozkladu světla psalo takto). Dohromady tyto čtyři barvy nebo frekvence představují čtyři energie, které tvoří interferenční struktury hebrejských písmen. Kořeny mnoha hebrejských slov lze číst dvěma směry, zprava doleva a zleva doprava, přičemž tvoří opačné významy. Není tento fakt klíčem k chápaní celého mystéria Stvoření? Totiž, jestliže jsou písmena zastupující centrum Vůle, čtena zprava doleva, směrem k centru Lásky, vytvoří

dohromady výraz znamenající zničení, vyhlazení. Pak ale – jsou-li čtena opačně, od centra Lásky k centru Vůle, vytvoří výraz znamenající *kráčet dál*.
Kráčejme tedy dál na naší cestě způsobem, který je jakýmsi zákonem, Kosmickým zákonem, Životem. Jděme od lásky k vůli, je to dobré a bezpečné. Někdy ale (vlivem nedostatku síly) kráčíme od vůle k lásce, pak ničíme, neznaje lásky. Celý systém tedy funguje díky lásce, ona je tím kosmickým zákonem. Je to tak prosté, jasné a bílé jako světlo.
Pokračujme dále. Písmena centra Stvoření, znamenají pevně doufat, toužit. Znamenají také Začne. Čteme-li je pozpátku, dostanou význam Život. Při čtení oběma směry se zkombinují ve význam toužit, aby začal život. Tato touha vyústila v proces stvoření, symbolizovaný svastikou uvnitř centra Stvoření, která znázorňuje čtyřrozměrný otáčející se vesmír (odbočme na skok ke křesťanskému mýtu a vzpomeňme na Boha a svatou trojici). Budu-li dále pokračovat a uplatňovat tyto formy i na stvořeného člověka (nutno pominout přístupy materialisticko-vědecké), vychází nám rozčlenění na tělo fyzické, éterné (životní energie), astrální (citové) a Já. Člověk je mikrokosmem. Je zajímavé poznamenat, že když necháte splynout své vědomí s vědomím Stvořitele, objevíte v něm rotující svastiku. Jinými slovy, svastika zastupuje Stvořitele i Stvoření – jsou neoddělitelné.
Příběh Stvoření pokračuje dále. Mimochodem stejné schéma – podobenství – použila i Elizabeth Haich ve své knize *Zasvěcení*. Imaginujme; když jste si prohlédli a pochopili podrobnosti této struktury, chcete vidět, kde končí, a když se od ní vzdalujete, přijdete náhle ke stěně, která jakoby měla střídavě rovné a zakulacené části. Divíte se proč, a když se pohybujete podél této stěny, zjistíte, že jste polapeni v obrovské kouli. Říkejme jí vesmír. Pohybujete se uvnitř kosmu dál, až nakonec proniknete jeho světelným zlatým obalem. Ke svému údivu zjistíte, že je obklopen dalšími kosmy, z nichž každý obsahuje alef a spirálu devětačtyřiceti vesmírů a tiskne se na ostatní nesčetné vesmíry jako žabí vajíčka.
Vzpomeňme na biologii či pouhé pozorování v živé přírodě. I zde se nachází semknutá struktura buněk, kde se kolem jedné buňky uprostřed vejde pouhých šest buněk, které vytvářejí těsnou strukturu sedmi buněk v jedné rovině. Když se buňky tisknou k sobě navzájem, jejich strany se v místě doteku zplošťují. To také vysvětluje střídavě rovná a zakulacená místa ve stěně kosmu.
Pak nás napadne logická otázka: *Kolik že to koulí lze umístit na těchto sedm koulí tak, aby stabilně seděly?* Je tu místo pro tři. Na tyto tři koule lze umístit pouze jednu. Tím vznikne trojrozměrný modul založený na tetraedru, který znázorňuje čísla koulí v každé vrstvě: 1-3-7. Spojím-li dva takové moduly, vytvořím buňku nebo krystal.
Vím, je to náročné na představivost, udržet v pozornosti takto složitý děj, vždy cítím brnění od temene hlavy až do konečků prstů, když pouhým pozorování v okamžicích vnitřního ticha, všudypřítomné lásky k životu, objevuje se přede mnou z ničeho nic toto předivo… živá morfologie Stephena Larsena. Překročme sebe ještě o kousek – ve fyzice je číslo 1/137 známo jako konstanta určující velikost atomů, krystalů, hor nebo čehokoli strukturálního. Celý systém (vzniku hmoty z ducha a opětovného zduchovnění hmoty) je založen na modulárních útvarech, přičemž tetraedr je základní strukturou

vesmíru. Vědomí je reprezentováno celou řadou abstraktních archetypických symbolů.
Chápat to mystérium, tohoto světového ducha tak, jak říká například Kniha knih – znamená chápat sebe jako jeho emanaci, vyžaduje to jisté zasvěcení. Bylo již vyřčeno mnoho otázek, hledajících význam tohoto více než slova – zasvěcení. Již v slově samotném lze vycítit ten rozdíl od běžné reality. Připusťme jako pracovní hypotézu, že již prosté položení ruky na hlavu či na srdce by mohlo předat zasvěcení. V tomto případě by iniciační obřad (jak se také dá slovem antropologa říci) znázorňovalo jasně mnoho fresek a reliéfů, aniž by tento nehybný obraz mohl odhalit cokoli tajného. Tisíckrát již mohl každý z nás vidět *ruku, která žehná*. Osobně považuji za největší požehnání dar *stát se vidoucím*.
Moderní člověk a jeho způsob myšlení, oproštěný od všeho spirituálního, špitne: *Ano, při zasvěcení nemusí nutně dojít ke kontaktu z mozku do mozku. Může k němu a priori docházet pozorováním určitých gest.* Stačí nakreslit křídou kruh kolem kuřete, aby byly mozkové funkce úplně paralyzovány. (Stejně tak, nakreslíme-li jednoduchou rovnou čáru před ptákem.) Obráceně, musí také existovat určité posunky (jsou studovány ve specializovaných zednářských lóžích), jejich pouhé spatření může aktivovat mozek. Je rovněž možné, že přímý kontakt, například ruka položená na zápěstí, umožňuje maximálně rychlou komunikaci, která předává mnoho informací. Mnozí muži zasvětí (v prostém slova smyslu) celý život výzkumu těchto *paranormálních* schopností. Ženy a zde je možné říci – téměř všechny – tomu také zasvětí celý život, jako matky. Hned pochopíte jak to bylo myšleno.
Wolf Messing z Ruska umí takto přijímat výhradně dotykem na své zápěstí nebo rameno komplikovanou situaci ulice s velkým automobilovým provozem. Vnímá prostřednictvím smyslů jiné osoby. Podle jeho osobní analýzy jevu se nejedná o telepatii, nýbrž o signály, jež mu jsou předávány dotykem a jež dovede interpretovat. Domnívá se, že rozdíly v tlaku, jakým působí jeho pomocník na rameno nebo zápěstí, mu předávají obraz ulice plné aut v pohybu.
Jako matka, tulíci se ke svému děťátku, dotýkajíc se ho, vidím pochopení v jeho očích, vidím to, co vidí vědec za jiných, často uměle vytvořených situací. Jsem smyslovým orgánem svého dítěte, i ono je celé smyslovým orgánem, doslova odezírá z mého silového pole, reaguje na základě mojí analýzy prostředí. A to naprosto přirozeně. Není potřeba provádět složité výzkumy.
Je to napojení obousměrné, často cítím o okamžik dříve, co stane se v následujících okamžicích, jsou to základní postřehy – potřeby. Jednoduše poznáte u děťátka, že vás žádá, aby jste mu zajistili prostor pro klidný spánek, že nechce být v místnosti, když se mu někdo z přítomných příliš nezamlouvá, když mu něco vadí, když…
Myslíte, že se jedná o mýty opředený šestý smysl? Říkám si proč ne? Proč je tady stále ten kárající pohled, když mluvíme o něčem, co nelze nacpat do jedné z mnoha kategorií materialistické vědy? Svět se přece neustále mění, energie věku Ryb se přelila do věku Vodnáře, vlnění je hlavní projevem tohoto nového věku. Je možné tento živel (vzduch je médium) spatřovat na každém kroku. Jdete k lékaři a žádná z diagnostik se neobejde bez ultrazvuku, chcete si odpočinout na rekreaci a letíte letadlem, celý svět je zaplaven vlnami všech délek

a kvalit, i lidské vědomí se rozpíná stále neomezeněji a přizpůsobuje tomu i způsoby komunikace a tomu odpovídající přenos informací. Stále mluvím jen o informacích – potravě rozumu, ale evoluce pokračuje na všech *frontách*. I jiné kvality, zastoupené v lidské bytosti, se stávají vodivější, zesilují se schopnosti těla fyzického i éterného. Ota Luňák, publikující na webových stránkách a periodiku *Spirála*, pozoruje obrovskou změnu vědomí a vnímání času. Není divu – naše planeta je bombardována stále větším množstvím fotonů (vědci se obávají možného vyhoření Slunce). Den pociťuji dlouhý spíše šestnáct hodin. A jakýmsi šestým smyslem cítím, že tento věk je věkem změny. Je zajímavé, že tento můj pocit znali již staří Mayové. Mayská civilizace byla jednou z nejpokročilejších civilizací, co se znalosti času týče. Jejich kalendář je nejpřesnějším kalendářem této planety. Mimo jiné vytvořili dalších 22 kalendářů, zachycujících časové cykly vesmíru a našeho solárního systému. Čteme dál, zatímco se opalujeme na slunci, nabíjíme solár, protože některé z těchto kalendářů ještě čekají na své odhalení. Mayský *pátý svět* končil rokem 1987. Stejně jako *evropský* věk Ryb. Šestý svět začíná rokem 2012. Nyní jsme tedy mezi světy.

Mgr. Michaela Mach
narozena 9. 11. 1978, Jindřichův Hradec. Vystudovala Pedagogickou fakultu Masarykovy univerzity v Brně, obor Výtvarná výchova–Speciální pedagogika. V rámci doktorského studia na katedře výtvarné výchovy PdF MU pracuje na disertační práci s názvem Mytologické a magické z hlediska výtvarné kultury.
michaelamach@volny.cz

SPIRITUALITÄT BEI KÜNSTLERISCH TÄTIGEN GEISTIG BEHINDERTEN PERSONEN

Max Kläger

Námětem textu je spirituální povaha umění duševně postižených. V souvislosti s pojetím duševní poruchy je zde krátce objasněna hypotéza o existenci skryté schopnosti obrazového symbolického myšlení u těchto lidí, které se projevuje práve sklonem k tvorbě uměleckých děl. Autor proto navrhuje nazývat tyto lidi spíše jako osoby s intelektuálním omezením, přičemž poukazuje na to, že tito lidé prostřednictvím svého svéráznéhо umění komunikují plnohodnotně se světem podobně jako lidé duševně zdraví. Na příkladech komentářů děl vybraných umělců s inteletuálním omezením (Jane Cameron, Andreas Kretz a Jürgen Ceplak) objasňuje originalitu jejich výtvarného cítění a vyjadřování. Tito lidé jsou často inspirováni například křesťanským mýtem a jejich pojetí spirituality je buď přímo narativní (vyprávějí svými obrazy biblické příběhy) nebo je latentně symbolické (nevědomě zobrazují spirituální témata abstraktními výtvarnými formami). Autor text upozorňuje na fakt, že bylo z těchto důvodů mylné zjišťovat psychometrickou korelaci mezi inteligencí a kreativitou).

Bei künstlerisch begabten Personen mit einer *geistigen* Behinderung ist – in paradoxem Gegensatz zu dieser Eigenschaft – gerade das Spirituelle im Sinne einer individuellen Geisteshaltung die Grundlage ihrer im Unterbewußten verankerten bildnerischen Ausdruckswollens. Deswegen ist auch das Wort *geistig* zur Kennzeichnung einer intellektuellen Behinderung falsch. Man sollte dieses Etikett im Zusammenhang mit Behinderung meiden und, wenn nötig, von intellektueller Einschränkung, Intellectual Constraint, sprechen – wie im *Oxford Textbook of Psychiatry* von 1994 nachzulesen.
Natürlich sind die Schwächen dieser Menschengruppe im intellektuellen Bereich, die durch den üblichen Intelligenztest (IQ) meßbar erscheinen, nicht zu übersehen: Schwierigkeiten bestehen im Bereich der Sprache, im Umgang mit Zahlen und mit Begriffserfassungen. Probleme dieser Art bestehen im Künstlerischen jedoch kaum, im Gegenteil, bildnerische Äußerungen begabter intellektuell eingeschränkter Persönlichkeiten bestechen oft durch ihre Originalität und ästhetische Frische. Dies hängt wohl auch damit zusammen, daß Forschungsergebnisse in den Neurowissenschaften ergeben haben, daß es keine psychometrischen Korrelationen zwischen Kreativität und Intelligenz gibt. So können also die bisher als *geistig behindert* eingestuften Personen in ihrer seelischen Einstellung und in der damit verbundenen asthetischen Ausdruckskraft = Kreativität als *nicht* behindert angesehen werden. Kreativität im bildnerischen Sinne wird bestimmt von Originalität und Phantasie des individuellen Künstlers. Die folgenden aus der Praxis gewonnenen Beispiele bekräftigen visuell und verbal die Existenz einer Spiritualität oder seelisch-geistige Verfaßtheit bei Künstlern, die einer intellektuellen Einschränkung unterliegen.

Beispiel A
Nehmen wir uns die Titel vor, welche die Mitglieder der Kunstwerkstatt de LaTour in Treffen bei Villach, Kärnten, ohne Einflußnahme von Begleitpersonen ihren Bildern geben. Schon diese Titel allein kann man als geistige Leistung bezeichnen. Wie würden wir als Kunstbetrachter z.B die folgenden Titel ausmalen, bevor wir

sie überhaupt als Bildkompositionen wahrnehmen können? Die in diesen Bildern zutage tretende geistige Gestimmtheit erstaunt auch den erfahrenen Betrachter immer wieder. Gar nicht so selten vermittelt ihm der Umgang mit diesen Werken ein nachaltiges Glücksgefühl. Die Spiritualität des Urhebers trifft sozusagen die Spiritualität des Kunstliebhabers.
Beispiele aus der Kunstwerkstatt de LaTour:
Der Eichbaum der lacht, Jesus ist gestorben, Maria spricht mit den Blumen, Der Kompaß sagt die ganze Landschaft an, Die Bärenfamilien wohnen in der Sonne mit vielen Engeln, Labyrinth – such den Schatz; Der späte Engel; Jesus am Kreuz (als androgyne Figur, gezeichnet von Willibald Lassenberger, Down-Syndrom), Der Teufel und die Gabel. Hasenluftballon (gemalt v. A. Kretz, Sinsheim).
Beispiele aus der Beschützenden Textilwerkstatt Le Fil d´Ariane, Montreal, Kanada: Gezeichnet oder gestickt von Jane Cameron (Down-Syndrom):
My Imagination/Meine Phantasie, The Weeping Willow Weeps/Die Trauerweide weint, My Father/Mein Vater, Funny Clown/Komischer Clown (beide als androgyne Figuren).

Beispiel B.
Ein besonders eindrucksvolles Beispiel für das Vorhandensein von Spiritualität im Sinne eines *unkörperlichen Bewußtseins*, stellen die Äußerungen des intellektuell und körperlich eingeschränkten, 27-jährigen *Andreas Kretz* (Kraichgau-Werkstatt Sinsheim bei Heidelberg) aus dem Jahre 1995 dar.
Hier tritt eine tiefbewegende Selbsteinschätzung eines erfolgreichen, bildnerisch kontinuierlich mit großer Intensität arbeitenden, hochbegabten Menschen in Erscheinung. Andreas Kretz ist sogar in der Lage, die geistigen Grundvoraussetzungen seines eigenen schöpferischen Tuns in Worte zu fassen. Hier das Zitat:
Ich male sehr gern Bilder, das macht Spaß. Ich mach das sehr, sehr gerne. Gute Phantasie. Das heißt überlegen, was raus kommt. Das heißt schöne Bilder. Gut überlegt aus dem Kopf, dann male ich alles auf. Alles was wichtig ist. Männer und Frauen, Hirschmann, Traumfrau, Tänzer, Dompteure, Hochzeitskutschen, Musiker und dann kommen die Tiere zum Schluß.
Schauen wir uns diese bemerkenswerten Worte näher an, dann ergeben sich Einsichten in den Schaffensvorgang und die Wirkungsweise bildnerischer Phantasie und bildnerischen Denkens, mit denen sich auch die geistigen Voraussetzungen von Kunst allgemein erschließen lassen. Hier eine mögliche Analyse der obigen Äußerungen.
Ich male sehr gerne Bilder. An erster Stelle dieses Grundverständnisses steht die Tatsache, daß ein begabter Künstler aus eigenem Antrieb, ohne zeitbedingten Anpassungsdruck, gerne malt. Das bedeutet eine stetige emotionale, ja existentielle Bindung der Person an das künstlerische Tun, verbunden mit einer überdurchschnittlichen Ausdauer und Intensität des Schaffens. Man könnt auch von milder *Besessenheit* sprechen. Der amerikanische Kreativitätsforscher Michael Csikszentmihalyi nennt dieses Phänomen *flow*.
Gute Phantasie. Ja, die mußt man haben, wenn man nicht fremdbestimmt nur abzeichnet oder klischeehaft arbeitet. Die Vorstellungen entwickeln sich *auswendig*, von innen heraus. Sie

SPIRITUALITÄT BEI KÜNSTLERISCH TÄTIGEN GEISTIG BEHINDERTEN PERSONEN

Max Kläger

gerinnen dann sozusagen zu unverwechselbaren, authentischen Bildern. *Das heißt überlegen, was raus kommt.* Das sagen auch Kunstpsychologen wie Monroe Beardsley und Rudolf Arnheim. Denn Bilder schaffen heißt Probleme anschaulich zu lösen. Geschieht dies auf originelle Weise, dann wird am Ende ein gelungenes Bild in all seiner Stimmigkeit, Vielschichtigkeit und Ausdrucksstärke entstanden sein. *Das heißt schöne Bilder.* Andreas Kretz weiß es und er ist stolz darauf, daß er schöne Bilder malt. Denn Schönheit ist das Markenzeichen eines gelungenen Bildes. *Gut überlegt im Kopf.* Andreas Kretz weiß auch, und damit liegt er mit den Gehirnforschern auf einer Linie, daß ein Bild erst im Kopf, im Gehirn entsteht, und nicht, wie manche meinen, im Bauch. Man muß überlegen, man muß denken, mann muß sich geistig bewegen. Das Denken führt den Pinsel mittels der Hand.
Männer, Frauen, Hirschmann, Traumfrau, Tänzer, Dompteure, Hochzeitskutschen, Musiker und Tiere. Dies sind Themen, die auch von Vertetern der *hohen* Kunst bearbeitet werden. Der Mensch ist offensichtlich das Hauptthema des Sinsheimer Künstlers. Der Hirschmann wiederum ist wohl eine symbolische Zwittergestalt. Solche originellen Mischwesen kommen z.B. auch in den Bildern von Christoph Eder und Jane Cameron vor.
Wie verhält man sich angesichts dieser außergewöhnlichen, für den Betrachter oft fremdanmutigen Kunst, in der eine solch ansteckende Lebensbejahung, eine so tiefe Menschlichkeit sichtbar wird?

Menschlichkeit sichtbar wird? Läßt der Betrachter sich aber auf diese Bilder wirklich ein, dann eröffnet sich ihm eine Welt symbolischen Lebens, für deren Kenntnisnahme er oft nicht vorbereitet ist. Sein eigenes Weltverständnis wird durch die in diesen Bildern offenbarte Welt bereichert und vertieft. Ein Ausspruch des evangelischen Theologen und Philosophen Friedrich Schleiermacher (1768–1834) verleiht auch den Bildern, um die es hier geht, eine metaphysische, spirituelle Dimension. Schleiermacher sagte: *Die Bestimmung der Menschheit ist es, die Welt in sich aufzunehmen und sich in der Welt darzustellen.* Folgen wir diesem Ausspruch, dann spiegeln die Leistungen der Künstler in den Werkstätten de LaTour und Sinsheim auf besondere und stilistisch eigenständige Weise diesen Anspruch. Dies ist ein Zeugnis von Spiritualität und ein bemerkenswerter Beitrag zur Kultur unserer Zeit.

Beispiel C, als Nachtrag.
Die folgenden poetischen Äußerungen legen dar, daß Spiritualität und Symbolik in seltenen Einzelfällen auch bei sonst intellektuell eingeschränkten, aber bildnerisch begabten Persönlichkeiten mittels einer erstaunlichen sprachlichen Kreativität erfahrbar wird. In den hier angeführten Beispielen handelt es sich um spontane Äußerungen, die *nicht* von hilfreichen Begleitpersonen beeinflußt wurden.

SPIRITUALITÄT BEI KÜNSTLERISCH TÄTIGEN GEISTIG BEHINDERTEN PERSONEN

Max Kläger

(1) Autorin: Janes Frances Cameron (1949–2000), IQ 49/51,1972 bis 1981 Mitglied der Textilwerkstatt Le Fil d´Ariane in Montreal, Kanada. Endvers aus

Weeping Willow (9. 1. 1975)

The sun is really bright and gay.
You could see in the sky.
There are the birds,
flying over the sky.
So many birds, one by one.
Some birds stay on the weeping willows.
The weeping willows has a faint sound,
but one could'nt hear what she has
to say.

Trauerweide

Die Sonne ist wirklich hell undfrohlich
Man konnte sie am Himmel sehen.
Da sind die Vögel,
Die über den Himmel fliegen.
So viele Vogel, einer nach dem anderen.
Einige Vogel bleiben auf den Trauerweiden.
Die Trauerweide hat einen schwachen Klang,
Aber man konnte nicht
hören, was sie zu sagen hat.

(2) Autor: Jürgen Ceplak (geb.1968), IQ 54, Mitglied der Kunstwerkstatt de LaTour in Treffen, bei Villach, Kärnten.

Ein rätselhafter Mann

Ich bin so rätselhaft,
heute ist kein guter Tag.
Die Nacht war schon stürmisch,
der Traum war schlecht.
Und so ist der Tag ein bißchen rätselhaft.
Vielleicht kann ich mein Gehirn ausschalten,
zuviele Gedanken schwirren herum,
die Unruhe ist groß.
Ich muß den Tag wieder ordnen.
Heute bin ich rätselhaft.
Ich kann ein bißchen Musik hören,
oder mich hinlegen und ausrasten,
oder ich lies wieder mal ein Buch.
Das Problem kann man lösen, wenn einer zuhört.
Mir geht es besser.
Und trotzdem bin ich ratselhaft.

A Strange Man

I feel so strange,
today is not a good day.
The night was stormy already,
and the dream was bad indeed.
Thus, this day feels somewhat strange.
Perhaps I am able to relax my brain,
all to many thoughts are whirling around,
restlessness is rather strong.
I have to bring order into the day.
Today I feel really strange.
I may listen to music for a while,
or I may lie down and rest a little,
or I might read a book again for a change.
The problem can be solved,
if anybody listens.
I feel much better now.
Still, I feel strange.

SPIRITUALITÄT BEI KÜNSTLERISCH TÄTIGEN GEISTIG BEHINDERTEN PERSONEN

Max Kläger



Andreas Kretz (Kraichgau-Werkstatt, Sinsheim) *Gewitter am See*, Tempera, 1993.



Willibald Lassenberger (Kunstwerkstatt de La Tour, Treffen, Kärnten) *Königskrampus*, Pastellölkreiden, 2001.

Literatur
Arnheim, R.: The Split and the Structure. University of California Press, Berkeley 1996.
Andreason, N.C.: The Creating Brain. Dana Press, New York 2005.
Beardsley, M.: Aesthetics. Macmillan, New York 1966.
Concise Oxford Textbook of Psychiatry. Oxford University Press 1994.
Csikszentmihalyi, M.: Flow. Harper and Row, New York 1990.
Diakonie Kärnten: 25 Jahre Kunstwerkstatt de LaTour. Klagenfurt 2005.
Kläger, M.: Die Zeichnungen des Christoph Eder – Beispiele ornamentalen Ausdrucksgestaltens. Schneider, Baltmannsweiler 2005 .
Kläger, M.: Kunst aus Werkstätten, Schneider, Baltmannsweiler 1999.

Peter Smoley (Kunstwerkstatt de LaTour, Treffen, Kärnten) *Herz (Hund, Omi, Onkel Franz, Freund Armin)*, Pastellölkreiden, 2000.

Jane Cameron (Atelier le Fil d´Ariane, Montreal, Kanada) *Lady Slippers (Frauenschuhpflanze) – Ich und meine (Stief)Schwester*, Filzstift, 1973.

Christoph Eder (Kunstwerkstatt de LaTour, Treffen, Kärnten) *Das Wasser spricht in den Bäumen, und die Blátteer hängen ins Wasser*, Pastellökreide, 2005.

SPIRITUALITÄT BEI KÜNSTLERISCH TÄTIGEN GEISTIG BEHINDERTEN PERSONEN

Max Kläger







Prof. Dr. Max Kläger
Již celá desetiletí v praxi iniciuje a v teorii reflektuje umělecké aktivity lidí s duševním postižením.
Napsal o jejich umění a taktéž o výtvarném projevu dětí několik knih.
Domnívá se, že obrazové symbolické myšlení lidem s mentálním postižením nahrazuje nedostatky v intelektuální sféře.
Řadu let působil jako profesor výtvarné pedagogiky a didaktiky na katedře výtvarné výchovy Univerzity v Heildelbergu (Heidelberg Pädagogischen Hochschule BRD).
Kurátor řady výstav výtvarných děl lidí s mentálním postižením v Evropě a v Americe.



Jiří Havlíček, kombinovaná technika

THE CURSE OF KING BOMBA: OR HOW MARXISM STOLE MODERNISM

Michael Paraskos

Reality is not, therefore, an actual thing each of us is born into,
and which we perceive as though we
are cameras picking up external reality through
the lenses of our eyes or other senses.
Reality is a fabricated world of fixed existence,
created by each of our individual minds to protect us
from the Angst caused by an actuality in constant flux.

One of the most striking features of the history of twentieth-century modernism is the degree to which Herbert Read was marginalised by later writers on the period. To see this one has only to look down the list of primers recommended to students by academics across the English-speaking world to see an absolute absence of Read, including such well-known texts as *Modern Art: A Critical Introduction,* by Pam Meecham and Julie Sheldon; *Realism, Rationalism, Surrealism* by Briony Fer, David Batchelor and Paul Wood; *Modernism in Dispute: Art Since the Forties,* by Paul Wood, Francis Frascina, Jonathan Harris and Charles Harrison; and *Modern Art and Modernism,* edited for the Open University by Harrison and Frascina.[1] Yet, during the high point of post-Second World War modernism itself, this was not the case, with Read being described by Stanley Kunitz in 1955 as 'one of the most notably persuasive influences upon his age'.[2] Similarly, Lawrence Alloway – who was no admirer of Read – acknowledged that Read was someone whose 'books filled the libraries'.[3] The books that filled the libraries came thick and fast after the war, and included such seminal texts as *The Grass Roots of Art* (1947), *The Philosophy of Modern Art* (1952), *Education Through Art* (1955), *Icon and Idea* (1955) and *The Forms of Things Unknown* (1960), to name but a few. Although it is reasonable to surmise that there would have been some drop off of interest in Read after his death in 1968, the degree to which he was written out of the history of modernism was phenomenal, with a process of exclusion appearing as purposeful as the airbrushing of the victims of Stalin's purges from official Soviet photographs. This analogy can be extended, I believe, as there is good direct and circumstantial evidence to suggest that the removal of Read from the history of modernism was ideologically-driven, stemming from a desire by an increasingly powerful elite in cultural, literary and art historical studies to neutralise an anarchist theory of avant-garde modernism that made a plausible claim that anarchism and avant-garde modernism were in fact cognate phenomena.

There is no doubt that avant-garde modernism *is* given a much more satisfactory political context through an appeal to anarchist theory rather than Marxism, yet by removing anarchism completely from the discussion, space has been opened up to allow Marxist writers to colonise modernism with the implausible claim that it was a kind of cultural Marxism. Here I would like to cite T. J. Clark as an example, although I do recognise that I am in a slight disagreement with Jerry Zaslove (in this volume) on whether to place Clark in this context. I find it hard to view Clark's rather mawkish memoir, *Farewell to an Idea,* as evidence that he has adopted something like an anarchist perspective. To me Clark's book reads more as a eulogy to an oxymoron, namely a Marxist-modernism that Clark claims existed in

1/ Pam Meecham and Julie Sheldon, Modern Art: A Critical Introduction (London: Routledge, 2000); Briony Fer, David Batchelor and Paul Wood, Realism, Rationalism, Surrealism (London and New Haven: Yale, 1993); Paul Wood, Francis Frascina, Jonathan Harris and Charles Harrison Art Since the Forties (London and New Haven: Yale, 1993); Francis Frascina and Charles Harrison (eds.), Modern Art and Modernism (London: Paul Chapman 1982).

2/ Stanley Kunitz (ed.), Twentieth Century Authors (New York: Wilson, 1955) 817

3/ Lawrence Alloway 'Personal Statement', in Ark, vol. 19, 1956, 28

his youth.[4] This is shown, I would suggest, by Clark's wilful conflation of the monomania of Greenberg and the pluralism of Read, and his dismissal of them both as modernism's 'canonising false friends'. This indicates Clark's desire is to make modernism a Marxist phenomenon by misrepresenting a figure such as Read who offers a real challenge to Clark's conceptual framework. It does not suggest that Clark wants to align himself with the pluralism of the anarchists. Putting Clark aside, however, one could certainly look at Peter Bürger's now oft-quoted theory of the avant-garde in which he claims avant-garde modernism can be defined as a quasi-Marxist anti-bourgeois stance.[5] As Donald Drew Egbert noted, however, avant-garde modernism cannot simply be seen as an act of dissent from dominant bourgeois ideology because unlike Marxism vis-a-vis bourgeois capitalism avant-garde modernism was not simply a reactionary position in opposition to bourgeois culture. To be avant-garde and modernist was to define oneself as a dispossessed minority group that favoured individual freedom over social control. While such a shared minority status might, according to Egbert, make avant-garde modernists seek common cause with other disenfranchised minority groups, such as the revolutionary Marxists, this community of common interest only lasted so long as each side remained a disenfranchised minority group.[6] In other words, the Marxists had only a pragmatic communion with avant-garde modernism, while anarchists shared with it an avant-garde philosophy that favoured individual freedom over social control.

Read too commented on such relationships. In 1943 he published *The Politics of the Unpolitical* in which he argued that the true avant-garde modernist was not only in dissent from bourgeois democracy, but 'totalitarian democracies' such as fascism and Marxism, all of which sought to impose from the centre restrictions on the thoughts and actions of individuals.[7] In a radio broadcast entitled *Neither Communism or Liberalism* on the BBC Home Service in 1947 Read again argued that liberalism, democratic socialism and Marxism were all inherently totalitarian because they all sought to concentrate power with small elites at the political centres, rather than diffusing it to individuals throughout society.[8] One could cite numerous other examples on the same theme throughout Read's work, but the basic point to acknowledge is that Read was asserting that artistic dissent in the form of avant-garde modernism was not radical because it opposed bourgeois art and culture; it was radical because it was a form of what we might term social-individualism that found its only political analogy in the social-individualism of anarcho-syndicalism – that is a society and culture that formed what Read called a 'co-operative commonwealth'.[9] This means that modernism was, to borrow Jerry Zaslove's excellent phrase, anarcho-modernism.[10] Anarcho-modernism can be described more as an approach to culture than the ideological preference for one artistic style over another. Indeed, in Read's conception of an anarchist utopia there was no reason to believe that the type of realism that seemed to be favoured by bourgeois liberals, fascists and Marxists alike would not continue in the co-operative commonwealth as there would still be individual artists for whom this type of art would be the preferred choice.[11] What would change would be the requirement

4/ T. J. Clark, Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism (London and New Haven: Yale University Press, 2001) 175

5/ See Peter Bürger, Theory of the Avant Garde (Manchester: Manchester University Press, 1984) 49 and passim

6/ See Donald Drew Egbert, Social Radicalism and the Arts (New York: Alfred J. Knopf, 1970) 712f

7/ Herbert Read, The Politics of the Unpolitical (London: Routledge, 1943) 1-9

8/ Herbert Read, Neither Communism or Liberalism, broadcast on the BBC Home Service, 4 January 1947, reproduced in Herbert Read, A One-Man Manifesto (London: Freedom Press, 1994) 112f

9/ Read, Neither Communism, 116

10/ See Jerry Zaslove's essay in this volume.

11/ It is also worth noting there were anarchist realist artists, such as the American Ashcan School. See Alan Antliff, Anarchist Modernism: Art, Politics, and the First American Avant-Garde (Chicago: University of Chicago Press, 2001) 14-17

to produce this type of art, with Read writing of his desire to see a pluralistic society in which 'each type of artist could express himself in the manner which he found most apt', whether constructivist or superrealist, realist or expressionist.[12]

Although it took much of the Marxist left in the West until the mid-1950s to denounce the horrors of Stalinism,[13] Read 's opposition to Marxism grew in response to the suppression of freedom in the Soviet Union in the 1930s. By 1932 Stalin had effectively enforced a Socialist Realist style of art and literature that was, according to Karl Radek, in a speech to the first All-Union Congress of Soviet Writers, the true revolutionary voice of the proletariat. 'Realism', Radek stated, 'means giving a picture not only of the decay of capitalism and the withering away of its culture, but also of the birth of that class, of that force, which is capable of creating a new society and a new culture.'[14] However, it was not just overt Stalinists who held this line, it lay at the heart of all Marxisms. As Read noted, Marxism was by its very nature a system that sought to enforce ideological control, rooted in a belief that 'a particular ideal should predetermine man's existence.'[15] This is perhaps backed up by the fact that similar pronouncements to those made by Radek emanated from ostensibly softer Marxist artists and writers such as those associated with the Artists' International Association (AIA) in England. The AIA was a broad anti-fascist coalition active in campaigning against Franco's Nationalists in Spain, and it was a group in which Read frequently played a role.[16] But it was led by a core group of Marxists[17] whose attacks on avant-garde art were every bit as implacable as those seen in Soviet Russia. This is shown by the hostility of one of the AIA's leaders, A.L. Lloyd, towards Surrealism. Lloyd claimed that 'If Surrealism were revolutionary, it could be of use. But Surrealism is not revolutionary, because its lyricism is socially irresponsible. Surrealism is a particularly subtle form of fake revolution.'[18] Lloyd's hostility to the 'lyricism' of Surrealism is extremely revealing as evidence of a wider Marxist distrust of the human emotions, and the inevitable individualism and subjectivity that emotional responses force upon human action. Indeed, in advocating a dispassionate objectivity, Lloyd sounded very like the dehumanised and humourless Soviet revolutionary Strelnikov who haunts Pasternak's *Doctor Zhivago.* It might be flippant to suggest this, but as the anarchist-led anti-globalisation protests we see around the world today demonstrate, with such events as the 'Carnival Agaiomnst Capitalism' in Quebec and 'Dance Around the G8' in Genoa (both in 2001), not only is art a central component of anarchist political action, but it is the anarchists who have a sense of humour.[19] Equally, a great many self-professed Marxists (some of whom are still teaching in the universities) are in serious need of a humour transpla

This hostility to sentiment is also evident in the attacks made on Picasso in the 1930s by another Marxist writer associated with the AIA, Anthony Blunt.[20] Hostility to Picasso was, in fact, a common feature amongst Marxist writers at the time, despite Picasso being a member of the French Communist Party.[21] In 1937 Blunt appears to have taken particular exception to Picasso's satirical etchings *The Dream and Lie of Franco* (1937), in which Franco is shown as a particularly pitiable Don Quixote tilting at windmills whilst riding

12/ Read, The Politics of the Unpolitical, 116-7

13/ The suppression by the Soviets of the Hungarian uprising in 1956 was a key turning point for Western Marxists.

14/ Karl Radek, speaking at the All-Union Congress of Soviet Writers, August 1934. Text reprinted in H. G. Scott (ed). Problems of Soviet Literature (Leningrad, Co-operative Publishing Society of Foreign Workers in the USSR, 1935), 157. Ironically, despite Radek being the co-author of Stalin's 1936 Constitution for the Soviet Union, he was accused of treason by Stalin in 1937 and died in the Gulag.

15/ Herbert Read, Anarchy and Order (London: Faber and Faber, 1954), 148

16/ Read was called upon by the AIA to take part in a number of debates, and in 1935 he contributed to a collection of AIA essays, edited by the sculptor Betty Rea, under the title 5 on Revolutionary Art (London: Wishart, 1935).

an erect penis as a horse. Even such savage mockery as this could not, in Blunt's opinion, be part of a political struggle against fascism because such works 'cannot reach more than the limited coterie of æsthetes, who have given their lives so wholly to the cult of art that they have forgotten about anything else.'[22] It was not just comic mockery that Marxists rejected as a revolutionary tool, however, but all human emotions that were suspected of being too personal to be of any communal use. As Strelnikov famously states, 'The personal life is dead in Russia. History has killed it.' This hostility to the emotions applied even if the sentiments raised seem to elicit sympathy for the victims of tyranny, as in the case of Picasso's *Guernica* (1937), a work also attacked by Blunt, this time for not being 'an act of public mourning, but the expression of a private brainstorm which gives no evidence that Picasso has realised the political significance of [the bombing of] Guernica'.[23] As Read wryly noted, 'Perhaps it is this theory of all work and no play that has made the Marxist such a very dull boy'.[24]

What was meant by the emotions, particularly in relation to avant-garde modernism, can be debated, but the essence of the Marxist objection to emotive responses was the same as their objection to avant-garde modernism *per se.* Both were excessively individual and subjective, and as such threatened to destroy the communal and objective reality that was to be revealed by the triumph of Marxism. It was in fact a kind of humanist objection that operated, akin to the humanism of revealed religion, from a belief that Marxism would reveal the truth about existence. As Blunt acknowledged avant-garde modernism could be a useful revolutionary tool to undermine the falsehood of bourgeois ideology, but it was incapable of providing a new culture. Accordingly avant-garde artists had, Blunt believed, 'served their purpose in destroying the old standards of capitalist culture, but they have no roots at all in the proletariat, and therefore their contribution cannot lead to a new culture which will come from the socialist state'.[25] This tied into the claim by Georg Lukács that the purpose of the Marxist revolution was not simply to replace one economic elite with another, it was to change the basis of what we take to be reality. Bourgeois liberalism had created a false class consciousness that was manifested in a false sense of reality. That bourgeois sense of reality masqueraded as objective reality, but in actual fact it was merely an ideological construct designed to make social inequality seem natural, inevitable and inescapable. The answer to this false bourgeois objectivity was not to follow avant-garde artists into subjectivity, but to reveal the true objective reality of the social structures that were being masked by false bourgeois objectivity. Lukács wrote:

to leave empirical [bourgeois] reality behind can only mean that the objects of the empirical world are to be understood as aspects of a totality, that is as the aspects of a total social situation caught up in the process of historical change. Thus the category of mediation is a lever with which to overcome the mere immediacy of the empirical world and as such it is not something (subjective) foisted on to the objects from outside, it is no value-judgement or 'ought' opposed to their 'is'. *It is rather the manifestation of their authentic objective structure.*

17/ See Misha Black, quoted in Lynda Morris and Robert Radford, AIA: The Story of the Artists' International Association 1933-1953 (Oxford: Museum of Modern Art, 1983) 23

18/ AIA Newsheet, January 1938, cited in Robert Radford, Art for a Purpose: The Artists' International Association 1933-1953 (Winchester: Winchester School of Art Press, 1988), 89

19/ For an in-depth study on the use of carnivalesque as a tool in anarchist protests see Linden Farrer, Dance Around the G8: Pink Silver, Pink and Silver – Contested Identities Against the G8, unpublished dissertation, Department of Anthropology, Oxford Brookes University, Oxford 2002.

20/ In the 1930s Blunt was a well-known radical Marxist. See Morris and Radford, AIA, 41

21/ See Gertje Utley, Picasso – the Communist Years (London and New Haven, Yale University Press, 2000) 107

22/ Anthony Blunt in The Spectator, 6 August 1937, 240-1, quoted in Radford, Art for a Purpose, 90; and Anthony Blunt in The Spectator, 8 October 1937, 584, quoted in Morris and Radford, AIA, 43

This can only become apparent in the visible objects of consciousness when the false attitude of bourgeois thought to objective reality has been abandoned.[26]

With Lukács, as much as Radek, Blunt and Lloyd, a philosophy of objective reality was an achievable goal, but only if the false objective reality – or false class consciousness – of the bourgeoisie was destroyed and people are not sidetracked into believing that the antidote to bourgeois objectivity is subjectivity.
This can be usefully compared to Read's statement, made in 1938 that 'If we attempt to create truth, we can only do so by imposing on our fellow-men an arbitrary and idealistic system which has no relation to reality.'[27] Later, Read wrote, 'I believe that all philosophy must begin in subjectivity':

In the realm of our subjective faculties – intuition, aesthetic sensibility, the esemplastic power (as Coleridge called it) of sublimating the many under one – with all these personal and uncertain means we begin to construct a philosophy… By virtue of this subjective activity, we reduce irrational essences into some kind of order, the order of a carefully constructed myth or fairy tale (as in religion) or the order of a coherent utopia (as in political idealism).[28] [Read's parethesis].

As can be seen, Read suggested a far more pluralistic system in which the Marxists' supposedly objective, rational and universal 'truth' sits amongst a plurality of subjective truths.[29] For Read, the Marxists were in error to advocate a neo-humanism as the solution to the existentialist trauma of the death of humanism – what Thomas Vargish and Delo Mook have recently termed the epistemic trauma of modernity.[30] Ironically, Blunt had inadvertently picked up on this by recognising in modernism the ability to destroy 'the old standards of capitalist culture'. In critiquing capitalism, however, Blunt had failed to approach his own ideological position with the same degree of vigour, something that should have undermined his claim that modernism was a passing process that would sweep away bourgeois liberalism and then disappear as the new culture of Marxism emerged. Rather, modernism was itself the new culture, and it swept away not just the humanist certainties of bourgeois liberalism, but all absolutist humanist standards including that of Marxism.[31] In effect, Marxism could not be avant-garde or modernist because it more closely resembled the last gasp of a dying humanist culture. As Read was to state, the solution of the Marxists for the 'existentialist dilemma of modern man' was the salvation offered by Stalin, a salvation that amounted to no more than 'a type of stupidity' and 'lack of tolerance in the presence of life itself'.[32]
If the purpose of art was not, therefore, to reflect the phantasm of objective truth what did it do in a fluxial society? Citing Jean-Paul Sartre and Max Scheler, Read wrote, 'the objective realities of art are not seen by the artist and then communicated: seeing is creating, and [artistic] creation is communication: the objective realities come into existence in the act of creation.'[33] In this we can see a fundamental difference between Read and the Marxists that was to underpin Read's increased marginalisation in cultural debate, as the Marxists

23/ Anthony Blunt in The Spectator, 6 August 1937, 240-1, quoted in Radford, Art for a Purpose, 90

24/ Herbert Read 'Existentialism, Marxism and Anarchism', reproduced in Read, Anarchy and Order, 151-2

25/ Anthony Blunt, 'The Realism Quarrel', in The Left Review, April 1937, 170

26/ Georg Lukàcs 'Reification and the Consciousness of the Proletariat' (1923), reproduced in Georg Lukàcs, History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics, trans. Rodney Livingstone (London: Merlin, 1971) 83

27/ Herbert Read, Poetry and Anarchism (London: Faber and Faber, 1938) 96-7

28/ Read, Anarchy and Order, 147

29/ Ibid., 147n1

30/Thomas Vargish and Delo Mook, Inside Modernism (London and New Haven: Yale University Press, 1999), 14f

were, in a movement reminiscent of the pigs in Orwell's *Animal Farm*, subsumed into the establishment, and specifically the academic establishment, after the Second World War. Within the Marxist schema, art was simply a socially-derived signification structure that enforced and then naturalised inequalities in society. Art simply reflected life, a view that with few modifications became dominant throughout academia amongst Marxists and non-Marxists alike. For Read, on the other hand, art – as well as dance, poetry, religion and so on – was a biological process through which the body created reality, and it is this creation of reality, rather than the actuality of the world 'out there', of which we are conscious. I suspect Read would have phrase it by saying that created reality is consciousness. Reality was not, therefore, the same as actuality, but neither was it a predetermined social construct imposed upon the individual by powerful elites. Rather, it was the product of a dialectical process in which the human body interacts with the economic, social and physiognomic environment in which it finds itself, and in order to survive this environment the body creates reality, *which is the mind, and therefore consciousness*.

As an anarchist, Read did not exclude the importance of economic and social factors,[34] but he refused to follow the Marxist line that the individuality of each human body was irrelevant or illusory, or to believe that people were no more than *tabulae rasae* or empty boxes waiting to be filled by society. Read had in fact consistently argued against this passive conception of consciousness since as early as 1918,[35] but by the end of the Second World War he was able to combine the ideas of earlier Idealist writers, such as Schelling, Fichte and Coleridge, with those of contemporary existentialists to posit a dynamic mind that had evolved the ability to engage with the environment through the sensations of the body. It was through this engagement that the mind created its own consciousness or reality. In Read's schema, therefore, there was no *tabula rasa* waiting to be filled by society, as the 'box' of consciousness was created and grew as consciousness grew, a process Sartre identified when he stated 'All consciousness is consciousness of something.'[36] It was this difference that Read meant when he wrote 'Marxism is based on economics, anarchism on biology',[37] a difference that can be best explained by way of an analogy. There are two children on a beach, one of whom has a bucket, the other a spade. The child with the bucket sits on the sand waiting for things to drop into the bucket while the child with the spade runs up and down the beach, digging and exploring, and in its excitement unearths shells and pebbles and countless of other treasures. In Marxism, humanity is like the first child, passively waiting for social forces beyond its control, and even comprehension, to drop things, both good and bad, into its bucket. In Read's anarchism, humanity is like the second child, who actively brings into consciousness an endless number of new things. Marxism had effectively become a kind of fatalism, denying the child any ability to choose what is dumped by society into its bucket, or power to discard the bucket completely and play on the wider beach. The second child, however, can simply dig at another part of the beach if it dislikes anything it has found, because the second child has freedom of will. As Read recognised, this post-humanist freedom mirrored that

31/ Herbert Read, The Grass Roots of Art (New York: Wittenborn, 1946; 1955 reprint) 35-6

32/ Herbert Read, The Philosophy of Modern Art (London: Faber and Faber, 1952) 96-7

33/ Herbert Read, The Forms of Things Unknown (London: Faber and Faber, 1960) 28

34/ Read, The Politics of the Unpolitical, 101-105

35/ This is evident from the dynamic unconscious discussed by Read in correspondence with the artist Jacob Kramer, dating from 1918, now in the Brotherton Library (Special Collections), University of Leeds.

36/ Jean-Paul Sartre, Being and Nothingness, translated by Hazel Barnes (London, Methuen, 1957) 11. A copy of Being and Nothingness was owned by Read and is now in the Brotherton Library (Special Collections), University of Leeds.

37/ Read, Anarchy and Order, 154

38/ See Read, Philosophy of Modern Art, 46-7; and, Herbert Read, Icon and Idea (London: Faber and Faber, 1955) 19

39/ A view that has some backing from recent scientific research by J.K. Riling, Greg Berns, et al, at the University

suggested by Sartre by placing the onus on each of us as individuals to choose how we define reality, or, to maintain the analogy, to decide for ourselves on which bit of the beach we will dig with our spades. It is through such moral choices, Read believed, that we take individual responsibility for what he described as the *expansion of consciousness*.[38] In discussing moral responsibility for all our actions, Read was not distinguishing between social (or political) and æsthetic action; both were manifestations of a single human impulse. Read's definition of being human was in fact essentialist in that every one of us is inescapably a political and æsthetic animal. To use the word 'animal' in this context is particularly appropriate as Read conceived the human propensity to political and æsthetic action to be the product of evolutionary survival mechanisms that had evolved over time to enable our species to cope with and adapt to a hostile environment. They were in effect biological necessities.[39] For prehistoric hominids, Read wrote, there was a need to 'secure sufficient food to support life.' From this the evolution of consciousness proceeded as 'a complex response to this single impulse', guided by the only priority in human development – 'the will to live.' All human faculties, Read stated, including the æsthetic instinct, evolved to serve this need.[40] In reaching this position Read undoubtedly drew on the work of Conrad Fiedler and Wilhelm Worringer. Indeed, Read had opened his 1955 book *Icon and Idea* by quoting Fiedler: 'Artistic activity begins when man finds himself face to face with the visible world as something immensely enigmatical…

In the creation of a work of art, man engages in a struggle with nature not for his physical but for his mental existence.'[41] This was, Read acknowledged, something of a position statement for the book, and it formed the basis of his belief that 'art has been, and still is, the essential instrument in the development of human consciousness.'[42] Similarly, in *Form in Gothic,* translated from German to English by Read, Worringer wrote on the role of art in the birth of human consciousness, suggesting that consciousness had evolved, in the Darwinian sense, as a solution to a frightened animal's terror at the arbitrariness of existence: 'For primitive man – still mentally undeveloped and therefore contemplating the chaos of the world surrounding him with timidity and doubt – artistic activity…had meant the impulse to establish another world of perceptual values, a world of absolute and permanent values, placed above the shifting world of appearances and free from the arbitrariness of life.'[43] Reality is not, therefore, an actual thing each of us is born into, and which we perceive as though we are cameras picking up external reality through the lenses of our eyes or other senses. Reality is a fabricated world of fixed existence, created by each of our individual minds to protect us from the *Angst* caused by an actuality in constant flux. In this crucial respect, therefore, Lukács had been right in claiming that bourgeois liberalism had created a false sense of reality, and it is notable that Read considered Lukács 'the most intelligent marxist of our time'.[44] The problem was that all realities were in this sense 'false', a point that had been made for centuries by the Idealist philosophers on whose work Read drew, and in the twentieth century by the existentialists with whom Read allied himself after the Second World War.

of Emory School of Medicine, Atlanta, Ga. See J.K Riling, et al., 'A Neural Basis for Social Co-operation', in Neuron no. 35, 395-405

40/ Read, Icon and Idea, 21

41/ Conrad Fiedler, On Judging Works of Art, originally published in German in 1879, quoted in Read, Icon and Idea, 17

42/ Read, Icon and Idea, 17

43/ Wilhelm Worringer, Form in Gothic, translated by Herbert Read (London: Putnams, 1927) 29

44/ Read, Anarchy and Order, 149

45/ Read, The Philosophy of Modern Art, 229

46/ Raymond Williams, Politics and Letters: Interviews with New Left Review (London: New Left Books, 1979) 99

47/ See Jerald Zaslove, 'Herbert Read and Essential Modernism' in David Goodway, Herbert Read Reassessed (Liverpool: Liverpool University Press, 1998) 301f

So far we have seen Read's theories contrasted with Marxism, but I have suggested also that his opposition to Marxism had lasting consequences for his reputation. Unlike the Marxists, anarchists have arguably been less willing to compromise themselves by donning the power and prestige on offer from what are amongst the most potent citadels of bourgeois culture, the universities, and in this Read was no different. While there was a successful widescale colonisation of the universities in Britain and North America by Marxist theorists after the Second World War, any anarchist entering the world of education was likely to aim for the more libertarian and experimental environment of the art schools. It is hardly surprising that it was the art schools that gave birth to the college sit-in, and later the anarchist Punk movement, all of which must have made the embourgeoisement of Marxism appear profoundly incongruous. A good case could be argued that the destruction of Britain's art schools in the 1980s and 90s (there are now no art schools in Britain), by forcing them to 'merge' with the universities was a political act designed to stymie their anarchist tendencies. In the universities, the art schools are now art departments set in conservative institutions where the most radical encounter is likely to be with a long-since assimilated Marxist academic. It is all proof, perhaps, of Read's claim that 'Institutions and academies have a way of riding revolutionary storms, and of maintaining within a new political system the reactionary ideals of the old epoch.'[45]

An early pioneer of university Marxism was Raymond Williams, whose desire to help adults from non-academic backgrounds into university was at least radical, and the routes he opened up for adult education students did in fact mirror Read's own journey into being a student at the University of Leeds. Nonetheless, Williams's Marxism led him to establish a *pattern of marginalisation* in which Read was excluded from the academic discourse through his absence from Williams's hugely influential text *Culture and Society,* published in 1958. This was a decision that Williams later admitted did not trouble him, despite the prestige Read enjoyed as one of the leading cultural commentators of the time, because he was 'so hostile to Read'.[46] *Culture and Society* was to become effectively a canonical text (or at the very least a founding position statement) for the emergent academic discipline of cultural studies, a subject that should, according to Zaslove, have embraced the cultural pluralism, and admiration for European critical theory, shown by Read.[47] By excising Read from *Culture and Society* a self-replicating pattern of marginalisation was established, from Williams to the generations of students he taught, and then on to their students, like a missing sequence of DNA passed down a family line. Of these decendents, it is particularly notable that Williams's protégé Terry Eagleton has almost never, in his large body of writings on modernism, mentioned Read. In the wider context of cultural studies, by excluding Read Williams also excluded anarchism and opened up a space for an academic cultural studies with singular origins in Marxism.

The impact of cultural studies upon art history was somewhat later than on literary studies, but in art history Read was still subject to the same pattern of marginalisation. Just as Williams had in the 1950s used literary texts to read society, the New Art Historians who

emerged in the 1970s sought to read society by treating visual images as if they were literary texts, decoding them to reveal social ideology. Yet, in doing so the New Art Historians also sought to establish a chimaera to act as a foil for their own radicalism, and that chimaera was the American critic Clement Greenberg, a man whose name was, in the words of one of those art historians, Charles Harrison, 'virtually synonymous with Modernist criticism'.[48] The importance of Harrison in this respect should not be underestimated,[49] as he has, in his role as the leader of an extensive publishing project out of Britain's Open University (OU), been responsible for establishing a base load of critical writings on modernism now used in most universities in Britain and across the English-speaking world. According to Harrison and his fellow-OU tutor Paul Wood, Greenberg's 1960 lecture 'Modernist Painting' is of singular importance because, more than any other text written in English, it 'has come to typify the Modernist critical position on the arts'.[50] This can be compared to Harrison's view of Read, whom he describes as a conservative advocate of modernism, whose elevated position in England was no more than an indication of the country's 'relative disengagement' from mainstream modernist debate.[51] In a slightly comic turn, another of Harrison's colleagues at the OU, Emma Barker, writing in 2004, stated confidently of Read's criticism in the 1930s that it 'undoubtedly involves an element of timidity or conservatism', only to add in a rather sheepish footnote that this was really Harrison's view.[52] If this appears at first sight to indicate the existence of an at least healthy discussion on Read's contribution to modernism, it should be borne in mind that the examples cited are rare instances of his appearance in the canonical OU textbooks. More often Read is marginalised by omission, even from such seemingly Readian topics as *Realism, Rationalism, Surrealism* by Briony Fer, David Batchelor and Paul Wood and *Modernism in Dispute: Art Since the Forties,* by Paul Wood, Francis Frascina, Jonathan Harris and Charles Harrison. By this method, Read's pluralistic, subjective and radical anarcho-modernism, that was simultaneous with the main period of modernism, has been replaced by Greenberg's monolithic, objective and reactionary materialism that almost entirely post-dates the modernist era. Read's deeply politicised and socialised modernism, has been ousted by Greenberg's aggressively apolitical version of modernism, with the latter acting as a foil against which the politicking of the New Art Historians has stood out all the more plainly. So complete is this dissembling that its fabricators appear to believe it themselves. This is shown by Clark's total lack of irony (or self awareness) in writing that in the 1960s it was 'chilling to see Greenberg's views become orthodoxy',[53] a statement that neglects to mention that it was Clark and his generation that gave Greenberg his paradigmatic status in the first place, and in the process stole modernism from the anarchists.

In 1976 Eagleton was able to write in orthodox Marxist mode that 'The function of ideology is to legitimate the power of the ruling class in society; in the last analysis, the dominant ideas of a society are the ideas of its ruling class'.[54] I doubt that many Marxist writers would today follow such a Lukácsian line and argue that underlying social structures are an objective reality waiting to be revealed at the inevitable end of history. As Eagleton himself put it more recently,

48/ See Charles Harrison and Paul Wood, Art in Theory 1900-1990 (Oxford: Blackwells, 1992) 3

49/ Jonthan Harris has written on his time working on Harrison's art history project, stating that in producing the Open University set texts of modern art, neither Harrison nor the others involved sought to challenge the 'paradigmatic status of Greenbergian Modernism'. Instead, Harris claimed, Harrison offered 'positions, orthodoxies, certainties and clichés arrived at and polished up by Harrison over the last decade or more', which established Greenberg as the epitome of modernist theorising, and Harrison and his fellow members of Art and Language as its natural solution and exegesis. See Jonathan Harris, 'Art Histories and Visual Cultural Studies', in Kate McGowan (ed.), The Year's Work in Critical and Cultural Theory (Oxford: Oxford University Press 1993) 267-9

50/ Ibid, 754

51/ Ibid. 337

52/ Emma Barker, '"English" abstraction: Nicholson, Hepworth and Moore in the 1930s', in Edwards and Wood, (eds.), Art of the Avant-Gardes (New Haven and London: Yale University Press, 2004) 300

53/ T. J. Clark, Farewell, 175

54/ Terry Eagleton, Marxism and Literary Criticism (London: Methuen, 1976) 5

55/ Terry Eagleton, 'Pork Chops and Pineapples', in The London Review of Books, vol. xxv, no. xx, 23 October 2003

56/ Karl Marx, The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte (Moscow: Progress Press, 1954) 10

'reality itself is now a kind of fiction, a matter of image, virtual wealth, fabricated personalities, media-driven events, political spectaculars and the spin-doctor as artist.'[55] I think a good case could be made to suggest that this subtle change in Marxist beliefs was a direct consequence of the retreat of Marxism into the universities, where it ceased to be a practical programme for social change and turned into nothing more than an academic exercise. Marxism abandoned the futile quest for truth and became concerned only with an academic game designed to show how social institutions create in people a perception of reality through the manipulation of language or semiotics. Perhaps that should be a warning against what I am going to suggest now in relation to development of an anarchist theory of culture. The greatest bind for anarchists is that the type of social inquiry established by the pioneers of cultural studies, and their followers in literary and art historical studies, is the way in which this approach has become normative even amongst those who would not necessarily describe themselves as any form of Marxist. For example, not only is the now rather geriatric New Art History concerned with how art mirrors reality, reflecting the structures that shape human life, all cultural criticism does it. How the practice of art, or how a particular work of art, might extend human knowledge or consciousness is not considered a fit topic of discussion in an academic environment that takes as an article of faith the idea that art is only the reflection, rearrangement, representation and re-presentation of elements of existing social reality. It is as though we are all trapped in a *weltanschauung* in which every humanities subject, in stark and increasing contrast to the natural sciences, accepts that the human mind is a *tabula rasa,* and there is no escape from this terrible samsara.

From an anarchist perspective, how this has happened is not simply down to the undoubted success of Marxists in propagating their world view, it is also the result of a decision by anarchist thinkers, such as Read, not to follow the Marxists into a compromise with academia from which to indoctrinate countless generations of students. Ideologically this is understandable, as anarchism differs from Marxism at its most fundamental level in opposing the practice of passing down a finite and partisan range of cultural values. Unlike Williams, Eagleton and the 'Harrison cabal' at the Open University, it is the anarchists who seem to have taken on board Marx's terrible warning that 'The tradition of all the dead generations weighs like a nightmare on the brains of the living'.[56] Yet the relative absence of anarchist critical theory in the universities has left Marxists and neo-Marxists free to identify and critique the history and practice of modernism in their own image, and to colonise and misrepresent a cultural phenomenon that was inherently anarchist. The one writer who had the ability to provide a starting point for the development of a contemporary anarchist critique of modernism was Herbert Read. Had history been even, Read should stand today at the head of a tradition of anarchist cultural studies, much as Raymond Williams stands at the head of a tradition of Marxist cultural studies. This should have allowed anarchists to build and move on from Read's initial writings, much as the neo-Marxists have built and moved on from the work of Williams. The problem was Read's knighthood,

which he accepted in 1953, and which alienated him and his work from fellow anarchists at the worst possible time for the development of an anarchist cultural studies. It was a hole in anarchist thinking that appeared just when neo-Marxism was tightening its control over academic cultural debate, and developing theories with increasing sophistication.

There is a nice story told by Read's children of a man named Ernidio Recchioni, who owned the King Bomba Delicatessen in London's Soho, and was the father of the leading British anarchist Vernon Richards.[57] During the 1950s, when it was almost impossible to buy decent coffeebeans in Britain, Recchioni used to send parcels of fresh Italian coffee up to Read at his home in Yorkshire as a thank-you for his services to anarchism. Following Read's knighthood, however, the deliveries stopped and the end of decent coffee in the Read household was a sign of Read's excommunication. Yet, by ostracising Read, and without having a base in the universities to fall back on, it was the anarchists themselves who hamstrung the intellectual development of their own form of cultural studies for the next four decades. Today we live in a world that has not only marginalised figures such as Read, but all those who dream of a better future. Instead, we have elevated warmongers and demagogues. In this new world Marxist-derived forms of cultural criticism look increasingly tired, impotent and unable to pierce reality. We can disengage ourselves from life and say that Read was compromised because he took a knighthood, but we should also note that Williams, Eagleton and a host of other so-called Marxist radicals took readerships and professorships from equally dubious sources. We could do this, but perhaps now it is time to wake-up and smell King Bomba's damn-fine coffee once again, and finally forget Read's minor aberration.

57/ This story was told to be by a member of the Read family at the Herbert Read Conference, Tate Britain, June 2004

Resumé:
Michael Paraskos, PhD. (Univerzita Leeds, UK)
Kletba krále Bomby aneb Jak marxismus ukradl modernismus.

(Esej vrhá světlo na myšlenkový vývoj jedné z ikon pedagogiky umění dvacátého století – Sira Herberta Reada. Zveřejňujeme ji v tomto sborníku nikoliv z důvodu lačnosti po senzacích, ale pro její dokumentační hodnotu, analyzující až diagnosticky určité rysy individuálního duchovního vývoje autority a proměn jejího společenského vlivu a hodnocení nejen v anglosaských zemích, ale i v našem lokálním středoevropském kontextu v oboru teorie uměleckých výchov. Ostatně také a v neposledním případě i proto, že právě tuto esej naší redakční radě osobně zprostředkoval a doporučil k vydání pro českou akademickou obec – syn Herberta Reada pan Benedict Read – jenž je profesorem teorie a dějin umění na Universitě v Leedsu v kraji Yorkshire ve Velké Británii, kde působil i jeho otec. Pan Benedict Read, který názorově konvertoval ke katolicismu se věnuje studiu britského klasického sochařství devatenáctého století...)

Autor eseje, Michael Paraskos, si hned v úvodu klade otázku, proč jedním z nápadných rysů historiografie modernismu dvacátého století je stupeň nezájmu, s nímž dílo osobnosti jakou nesporně byl Herbert Read je opomíjeno a přehlíženo. Uvádí řadu vlivných klíčových publikací doporučovaných studentské obci v anglofonním světě, kde chybí byť jen zmínka o jméně Read. Rychlost této ignorance je tak fenomenální, zejména po Readově smrti v roce 1968, že doslova připomíná odstraňování obětí Stalinových čistek zručnou retuší z oficiálních fotografií sovětské éry. Tento proces bezprostředně vyvolává dojem, že se tak děje řízeným způsobem a stoupající měrou na přání mocenské elity v kulturním, literárním a uměleckohistorickém světě a to za účelem vyloučit a neutralizovat **anarchisticky** orientovanou teorii avantgardního modernismu. Není pochyby, že tu jde o jasný trend vyloučit anarchismus naprosto z diskuze, přičemž prostor diskurzu mají opanovat marxisticky orientovaní pisatelé, kolonizující doménu modernismu s nepravděpodobnými tvrzeními jak je typické pro většinu kulturního marxismu.
Autor eseje na tomto místě uvádí příklad T. J. Clarka záměrně spojujícího Greenbergovu monomanii s Readovým pluralismem a odmítajícího modernismem kanonizovanou, avšak falešnou podobnost obou těchto osobností. Clarkovým přáním je udělat z modernismu marxistický fenomén a deformovat Readovu osobnost tak, aby zapadala do jeho konceptuální skladby.
Read v roce 1943 publikoval spis *Politika nepolitického*, ve kterém vyjadřuje názor, že pravý avantgardní modernismu není pouze v opozici vůči buržoazní demokracii, ale proti *totalitární demokracii* jako je fašismus nebo marxismus, které se oba snaží o to, aby z mocenského centra vnutili lidem určitý způsob jednání a myšlení. V rádiovém pořadu nazvaném *Ani komunismus, ani liberalismus* na BBC v roce 1947 Read znovu argumentoval, že jak liberalismus, tak sociáldemokratismus, tak marxismus jsou ze své podstaty autoritářské, protože se všechny tyto ideologie snaží koncentrovat moc do rukou úzké centralizované politické elity, místo toho, aby se ji snažily rozdělit do rukou jedinců napříč společností. Mohli bychom citovat mnoho

dalších podobných míst v Readově díle, ale v podstatě jde stále o jednu a tu samou věc. Totiž že Read naznačuje, že umělecká opozice ve formě avantgardního modernismu není radikální, protože by se stavěla proti buržoaznímu umění a kultuře, ale proto, že je projevem něčeho, co můžeme nazvat sociálním individualismem, který nachází svou politickou analogii pouze v anarcho-syndikalistickém individualismu. Tento *anarcho-modernismus* se pak dá chápat spíše jako způsob přístupu ke kultuře, než jako ideologická preference jednoho druhu umění před druhým.

Na rozdíl od jiných intelektuálů, kteří dogmatickou deformaci marxismu začali chápat až v průběhu padesátých let dvacátého století (pozn. překl.: vlastně až po Chruščovově veřejném odhalení tzv. kultu osobnosti), Read již od poloviny třicátých let s nástupem dominance ideje socialistického realismu v sovětském umění rozpoznal, že marxismus je ze své podstaty systémem prosazujícím ideologickou kontrolu postavenou na názoru, že *určitý ideál by měl předurčovat lidské bytí*.

V Readově koncepci to ovšem neznamená, že by tento realistický typ umění, tolik preferovaný jak buržoazními teoretiky, tak fašisty nebo marxisty měl vymizet, ale že se změní důvod jeho produkce. V souvislosti s tím Read píše o své touze vidět pluralitní společnost, ve které by se *každý umělec mohl vyjadřovat způsobem, který mu nejlépe vyhovuje*, ať už je to konstruktivista, superrealista, realista nebo expresionista.

Jak můžeme vidět, Read navrhuje více pluralitní systém, ve kterém marxistická, takzvaně objektivní pravda je pouze jedna z mnoha subjektivních pravd.

Pokud tedy není úkolem umění zachycovat zdánlivě objektivní realitu, jaký má tedy úkol v neustále proměnlivé společnosti? Citujíc J. P. Sartra a M. Schelera, Read píše: *objektivní reality v umění nejsou nazírány umělcem a poté komunikovány: nazírání je tvorbou a umělecká tvorba je komunikací: objektivní realita se stává skutečností teprve procesem tvorby.*

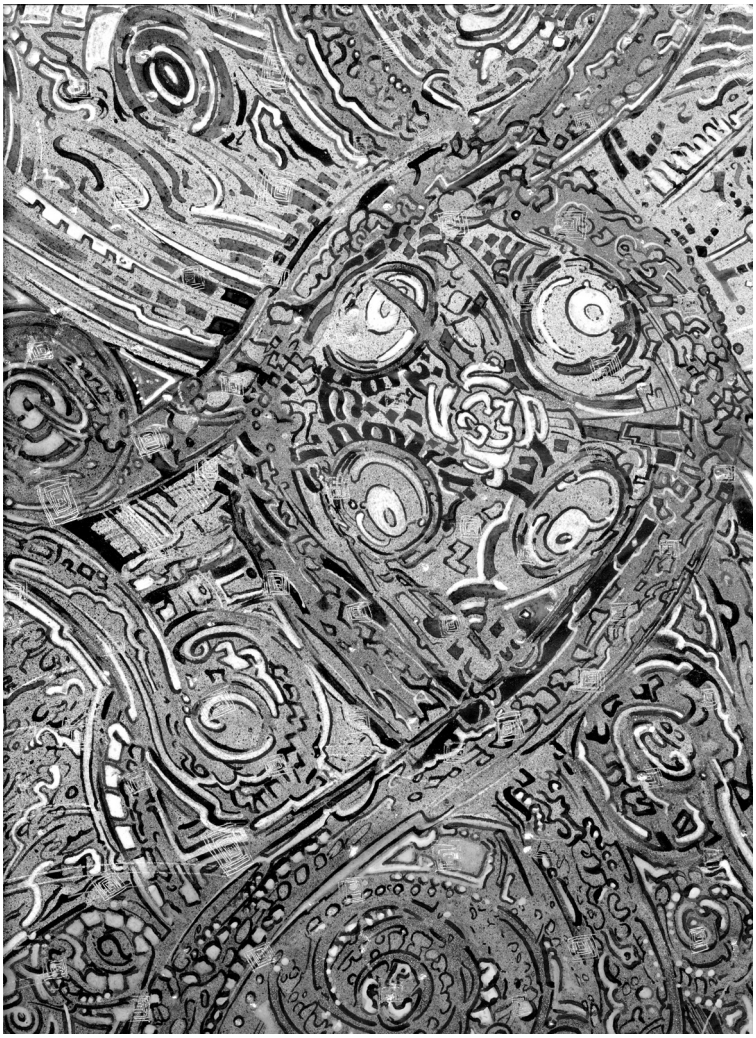
V marxistickém pojetí je umění pouhou sociálně determinovanou znakovou strukturou, která udržuje a ospravedlňuje sociální nerovnost. Umění jen odráží život. Tento názor se v podstatě v nezměněné podobě stal v akademickém prostředí (pozn. překladatele: míněno anglosaském) dominantním jak mezi marxisty, tak nemarxisty. Ovšem na druhou stranu, pro Reada je umění – stejně jako tanec, poezie, náboženství atd. – biologickým procesem jehož prostřednictvím lidské tělo vytváří realitu. A je to právě tato tvorba reality, spíše než „opravdovosti" vnějšího světa, kterého jsme si jeho prostřednictvím vědomi. Mám pocit, že Read by řekl, že vytvořená realita je vědomím. Realita proto není ani to samé jako *opravdová* skutečnost, ale není ani předurčeným sociálním konstruktem, který individuu vnucuje nějaká mocenská elita. Je to spíše produkt dialektického procesu, v němž lidské tělo reaguje s ekonomickým, sociálním a fyzickým prostředím a pokud chce přežít, vytváří realitu, *která je myslí a proto vědomím*.

Jakožto anarchista Read nevylučoval důležitost socioekonomických faktorů, ovšem odmítal marxistický postulát, že lidská individualita je nepodstatná či iluzorní. Odmítal tvrzení, že člověk není ničím víc, nežli *tabula rasa*, která čeká až ji společnost popíše. Ve skutečnosti

Read soustavně argumentuje proti pasivnímu pojetí vědomí již od roku 1918. Ovšem až koncem druhé světové války byl schopen kombinovat myšlenky raných idealistických spisovatelů jako Schellinga, Fichteho a Coleridge se současnými existencialisty, aby postuloval koncept dynamické mysli, pro kterou je typická schopnost interagovat s prostředím prostřednictvím smyslů. A je to právě prostřednictvím této interakce, pomocí niž tato mysl tvoří vědomí a tedy realitu.
Pro Reada je typický citát: *Marxismus vychází z ekonomie, anarchismus z biologie*. Nejlépe se dá toto tvrzení vysvětlit formou analogie. Na pláži jsou dvě děti. Jedno z nich má kyblíček a druhé lopatičku. Dítě s kyblíčkem sedí na písku a čeká, až mu do něj něco spadne, zatímco to druhé pobíhá kolem a nadšeně vykopává z písku oblázky, mušličky a spoustu dalších drobných pokladů. V marxismu je lidstvo jako to první dítě – pasivně čeká na sociální síly mimo jeho kontrolu a chápání, až mu něco dobrého či zlého hodí do kyblíčku. V Readově anarchistickém pojetí je lidstvo jako to druhé dítě, které aktivně nasává do svého vědomí nové věci. Marxismus se proto stává určitým fatalismem, který upírá dítěti možnost volby, co mu společnost do kyblíčku nadělí, který mu bere možnost klidně kyblíček úplně zahodit a hrát si na mnohem větší pláži…
(Autor resumé Jiří Havlíček)

Michael Paraskos, was born in Leeds in 1969. He studied for his doctorate at the University of Nottingham and has taught art and art history at several British universities. He was a Course Leader for Fine Art at Hull University for eight years and is now the Henry Moore Fellow at the University of Leeds. He is also the Director of Programmes at the experimental Cyprus College of Art on the Mediterranean island of Cyprus. In his written work he is not afraid to challenge other art critics and historians which has led to accusations that he is a populist. He does admit to writing many articles on art for popular newspapers and magazines and has spoken on BBC television and radio, but he claims this is an attempt to widen the audience for art criticism. He is the editor of *Re-Reading Read: New Critical Views on Herbert Read* (Freedom Press, London, 2007) and is currently writing a book on Herbert Read and sculpture.

Závěr



Jiří Havlíček, kombinovaná technika

Vzal jsem moždíř a paličku, jablka, ořechy, datle a med
a zamířil do krámku;
v přestávkách mezi zákazníky
jsem připravoval charoset, vypravuje Berekjáš.

ALCHYMIE CHUTI ANEB SPIRITUALITA (V) ŽALUDKU

Martin M. Mrskoš

Z knihy Richarda Zimlera *Poslední kabalista z Lisabonu*[1] jsem se poučil o mnohém, kromě poznání, o co vzdělanější byli tehdy Židé oproti *starým* křesťanům, kteří vylévali své fekálie na ulici před dům, nemyli se, věřili mastičkářským doktorům; vedle toho tehdy ještě přátelské soužití muslimů a Židů, znalost Aviceny a jeho prostých, přesto však účinných
lékařských rad, používání bylin a drog, rituální očistné lázně, správně upravovaná a pestrá strava; také ovšem o židovské kuchyni.

Závěrem, snad jako kulinářské doporučení – nejen pro žaludek, nýbrž i pro ducha – tento úryvek a k němu nalezený (a vyzkoušený) recept přímo od sefardských Židů.
Charoset na sefardský způsob má mystické pozadí.
Podle komentářů z *Gemary*[2] ohledně receptů na charoset jedna nevyslovená domněnka zní takto: Rabín Eliezer ben Cadok říká, že každá ingredience má svůj symbolický význam. *Gemara* dále cituje Abajea, který praví, *pročež to musí být hutné jako malta a trpké jako jablíčka.* Má to připomínat červené cihly (jablka s červenou slupkou) a maltu (ořechy, mandle).

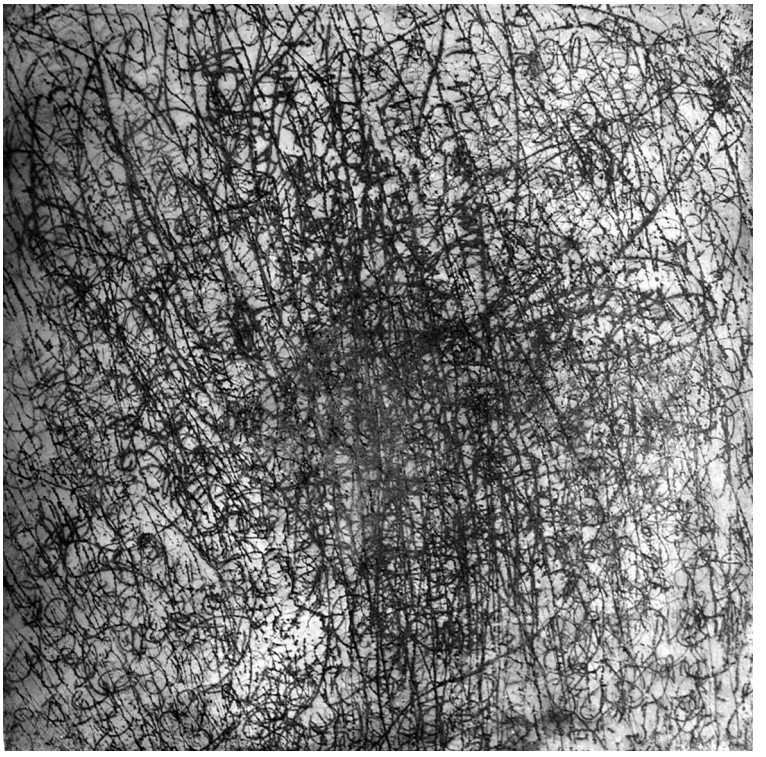
Ingredience
1/2 šálku datlí, nakrájet najemno
1 šálku (červených) jablek, nakrájet najemno
1/2 šálku vlašských ořechů, nakrájet najemno
1/2 šálku mandlí, nakrájet najemno
1/8 čajové lžičky pepře
1 čajová lžička skořice
2 polévkové lžíce sladkého červeného vína Concord (lze smísit dobré červené víno s čínským švestkovým vínem)

Příprava
Smíchat a vychladit.

Dobrou chuť!

1/ Nakladatelství Argo, Praha 2005.

2/ http://www.vbm-torah.org/pesach/charoset.htm



Hana Babyrádová, lept

Monotematická studie Spiritualita zahrnuje příspěvky autorů se zdánlivě samostatných, ale vnitřně provázaných humanitních oborů. Začátkem roku 2006 jsme oslovili již renomované odborníky z humanitních věd, začínající vědecké pracovníky (doktorandy) a literární a výtvarné tvůrce k tomu, aby se v buď esejisticky formulovaných statích nebo prostřednictvím vlastních děl vyslovili k existenci fenoménu spirituality v minulosti i současnosti lidské kultury.

Byli jsme překvapeni pozitivní odezvou, projevenou jednak počtem nám zaslaných příspěvků a jednak intenzitou vyslovovaných názorů k zadanému tématu. Příchozí texty jsme rozdělili pouze rámcově dle stěžejních oblastí do následujících kapitol.

První z nich představují Humanitní vědy, druhou pak Teorie a dějiny umění, třetí Tvůrci a čtvrtá je Umělecká výchova.

Smyslem publikace nebylo podat výsledky řízeného bádání v oblasti fenoménu dnešní společností přezíraného či dokonce vytěsňovaného z okruhu aktuálních témat řešených na poli tzv. vědeckého diskurzu – spirituality, nýbrž shromáždit texty nazírající samu spiritualitu z různých úhlů pohledu, které se v konečné fázi ovšem začaly jevit jako logicky provázané.

Považujeme toto téma za závažné mimo jiné také ve vztahu k výchově, jelikož tato publikace byla připravována na půdě pedagogické fakulty. Spirituální povaha života se nám jeví jako fundament lidské existence a jejího vývoje. Ve výchově má mnohdy latentní povahu, avšak v klíčových momentech může sehrát zásadní roli. Pokud je dítě, posléze mladý dospělý vybaven schopností anticipace a reflexe spirituální povahy života, lze předpokládat že tento jeho hluboce zakotvený kořen lidskosti se mu stane záštitou řešení důležitých životních situací.

V první kapitole, ve které jsou publikovány příspěvky z humanitních věd, najdeme následující témata: tibetské náboženské zobrazení a jeho religionistické reflexe, animismu v náboženstvích Japonska příznačně nazvané *Duše věcí*, materie spirituality z pohledu alchymie, motlitba v římském náboženství, spiritualita z pohledu filosofie, spiritualita a genius loci, otázky zástupnosti spirituality a náboženství, fenomenologie spirituality ve vztahu ke zkušenosti, zkoumání spirituality z pohledu převoditelnosti informace a duchovní obsahy sochařství 19. a 20. století.

V kapitole druhé vztahující se k teorii a dějinám umění jsou obsažena témata mýtoetymologická, kontemplace nad odkazem Mistra Eckharta, ženskost v umění a spiritualitě, architektura z hlediska spirituality, spirituální a pseudospirituální přístup k ikoně, spiritualita a socioart, polarita mezi oblastí spirituálna a exaktních věd, středověká spiritualita z pohledu dnešního vnímatele, ženskost ve spiritualitě českého středověku, spirituální aspekty současného výtvarného projevu, duchovní povaha tance a poezie, spirituální aspekty v obrazové analýze vybraných děl různých uměleckých stylů a epoch, mystika a umění.

Kapitola zasvěcená samotným tvůrcům – převážně výtvarným umělcům – představuje volný sled příspěvků v podobě obrazů, dokumentací prostorových děl a esejistických projevů. Dotýká se následujících námětů: spirituální kořeny moderního umění, duchovní povahy *mezijazykových* kreseb, komplementarita pojetí

tvůrčího přístupu v prostorové tvorbě a poezii, vyjádření duchovna v minimalistické malbě a kresbě, grafická reflexe manter, svébytná grafická reflexe chrámových půdorysů a reziduální povahy zobrazovaného.
Čtvrtá kapitola představuje texty předních odborníků z teorie a praxe umělecké výchovy. Do této kapitoly jsou zařazeny i eseje nejmladších autorů – interních a externích doktorandů Katedry výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity v Brně a Katedry pedagogiky Teologické fakulty Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích. Jeden příspěvek (E. Linaj) zveřejněn in memoriam. Tematicky uchopuje vztah znázorňování spirituality v umění k mravnosti, spiritualitu a modus sebepoznání, duchovní kořeny ve výtvarné tvorbě, spiritualitu v arteterapii, námět rekonstrukce v umění z pohledu spirituálního, potřebu identity z hlediska psychologie, ekologickospirituální pohledy do dětské duše, ontologické aspekty metaforického pojetí spirituality, iniciační povahu spirituality ve vztahu učitele a žáka, spirituální přístup uskutečňování výtvarné výchovy, spirituální povahu umění lidí s duševním postižením a diagnostické rysy individuálního duchovního vývoje.
Celkové poselství publikace je výstižně charakterizováno v jednom z recenzních posudků:
Sborník je věren zásadě, obsažené v jednom z příspěvků – spiritualitu nelze podrobit logickému diskurzu. Není zde přítomen marný pokus spiritualitu definovat, není zde snaha hledání a pohledy řadit a systematizovat, nejsou zde pokusy o řešení *ani návody, jak vnést spiritualitu do života. Díky tomu, že se o to vědomě neusiluje, bylo by takřka možno říci, že se to všechno podařilo. Je to o to cennější, že tento soubor vzniknul na akademické půdě a nese tedy i tímto punc dobré kvality. I když vyzvedání jakékoliv metafyziky může být vždy považováno za hlas volajícího na poušti, je ono nezbytný* jin *k tvrdému pragmaticky racionálnímu* jang *našeho času.*
Jsou-li jednotlivé příspěvky položkami, pak jejich suma ve sborníku obsažená je vyšší než jejich prostý součet. (ThMgr. Milan Klapetek)

Hana Babyrádová a Ludmila Fidlerová

SUMMARY

The monography *Spiritualita* (Spirituality) comprises work by authors from seemingly distant yet intertwined areas in humanities. In early 2006, we asked distinguished authors, writers and artists as well as young researchers (doctoral students) to formulate their views on the phenomenon of spirituality in the past or present of human culture, in the form of essays or through art.
We were pleased by the response that was reflected in the number of proposals and in the intensity of the sentiment expressed in the works. The papers we received were then organised into the following chapters: the first is *Humanities*, then comes *Theory and History of Art*, the third is *Artists/Authors*, and the fourth is *Art Education*.
The aim of the book is not to present the outcomes of empirical research into a phenomenon that is underestimated today or even displaced from amongst the topics of research discourse: spirituality. Rather, it was to compile texts that view spirituality from different perspectives, which, however, in the end turn out to be logically interwoven.
Spirituality is very important in the educational context. The spiritual dimension of life is viewed as the basis of human existence and its development. It may not be present explicitly in education, yet at critical moments it can play a key role. If the child and later the young adult is capable of anticipation and reflection upon the spiritual nature of life then this profound root of humanity will aid them at critical junctions in their lives.
In the first chapter, which compiles papers from the humanities, following topics can be found: Tibetan religious depiction and its religionistic reflection, *the Souls of Things* –animism in Japan, the matter of spirituality from an alchemist perspective, prayer in Roman religion, spirituality from the point of view of philosophy, spirituality and *genius loci*, spirituality vs. religion, phenomenology of spirituality in relation to experience, studying spirituality from the perspective of information transformation, and the spiritual contents of the nineteenth and twentieth centuries' sculpture.
In the second chapter, which deals with the theory and history of art, there are topics like the etymology of myth, Meister Eckhart's heritage, femininity in art and spirituality, spirituality in architecture, spiritual and pseudospiritual approaches to icons, spirituality and socioart, the polarity between spirituality and science, the spirituality of the Middle Ages from a contemporary perspective, femininity in the spirituality of the Czech Middle Ages, the spiritual aspects of contemporary art, the spiritual nature of dance and poetry, the spiritual aspects of visual analysis of selected works of various styles and times, and mysticism and art.
The third chapter is dedicated to the authors, mostly artists and includes paintings, sculptures, and essays on topics such as: the spiritual roots of modern art, the spiritual nature of *interlingual* drawings, creativity in art and poetry, expressing spirituality in minimalist painting and drawing, graphic representations of mantras, individual graphic representation of cathedral ground plans, and residual aspects of art.
The fourth chapter presents texts by distinguished authors from the theory and practice of art education. This chapter also includes papers by young researchers: doctoral students of the Department

of Art Education of the Faculty of Education at Masaryk University in Brno and the Department of Education of the Faculty of Theology at the University of South Bohemia in České Budějovice. One paper (E. Linaj) is published in memoriam. Thematically, the chapter deals with the relation between depicting spirituality in art and morality, spirituality and the self-knowledge mode, spiritual roots in art, spirituality in art therapy, reconstruction in art from a spiritual perspective, the need for identity from a psychological perspective, ecological spiritual insights into a child's soul, ontological aspects of the metaphorical approach to spirituality, the stimulative character of spirituality in the teacher-pupil relationship, a spiritual approach to art education, the spiritual character of art produced by people with mental disabilities, and diagnostic features of individual spiritual development.

The overall message of the book was aptly formulated by one of the reviewers: *The book follows the principle, formulated in one of the papers: spirituality cannot be subject to logical discourse. There is neither a vain attempt at a definition of spirituality, nor there is any attempt to classify and organise various perspectives on spirituality; there are no* solutions *or suggestions on how to bring spirituality into everyday life. Thanks to the fact that there are no such conscious attempts, one could almost say that all of that was achieved. The fact that the book was prepared by academics is a sign of its high quality. Even though highlighting any form of metaphysics seems very rare today, it is the vital* yin *to the strict and pragmatically rational* yang *of present times.*

The quality of the book is greater than the mere sum of individual contributions (ThMgr. Milan Klapetek).

Hana Babyradová a Ludmila Fidlerová

Spiritualita

Fenomén spirituality z pohledu filozofie, religionistiky, teologie, literatury, teorie a dějin umění, pedagogiky, sociologie, antropologie, psychologie a výtvarných umělců

Editoři:
doc. PaedDr. Hana Babyrádová, Ph.D.,
doc. PhDr. Jiří Havlíček

Vydala Masarykova univerzita roku 2006
Redaktor publikace: PhDr. Petr Vláčil
Náklad 500 výtisků
1. vydání, 2006
Tisk a vazba: TAVA Graphical s.r.o. Brno

55-968c-2006 02/58 19/Pd

ISBN 80-210-4206-0