

# Umělecké dílo

## jako mystagogie 1

Studijní text pro kombinované studium

**VLADIMÍR SUCHÁNEK**

OLOMOUC 2013

Oponenti: PhDr. Jaromír Blažejovský, Ph.D.  
Mgr. Jakub Korda, Ph.D.  
PhDr. Eva Klimentová, Ph.D.



evropský  
sociální  
fond v ČR



EVROPSKÁ UNIE



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,  
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY



OP Vzdělávání  
pro konkurenceschopnost

## INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

Zkvalitnění systému kombinované výuky na FF UP a inovace vybraných oborů v kombinované formě,  
reg. č.: CZ.1.07/2.2.00/28.0069

Neoprávněné užití tohoto díla je porušením autorských práv a může zakládat občanskoprávní,  
správněprávní, popř. trestněprávní odpovědnost.

1. vydání

© Vladimír Suchánek, 2013

© Univerzita Palackého v Olomouci, 2013

ISBN 978-80-244-3668-5

# Obsah

<b>Úvod</b> .....	<b>9</b>
<b>Kapitola 1</b> .....	<b>11</b>
Brawe new world .....	11
Na počátku bylo slovo... a na konci...?.....	12
Erós, amor a agapé .....	15
Prehistorie .....	19
a dále.....	21
<b>Kapitola 2</b> .....	<b>25</b>
Několik základních otázek.....	25
Láska – paměť.....	28
<b>Kapitola 3</b> .....	<b>34</b>
Geneze uměleckého výrazu a obsahu .....	34
Prameny umělecké tvorby (umělecké dílo jako znak).....	34
Úsvit uměleckých dějin (hierofanie).....	35
Pramen – prostředník – svědectví .....	38
Hierofanie.....	38
Geneze uměleckého výrazu a obsahu (II.).....	39
Tvorba jako vyjevování řádu .....	39
Bůh jako nejvyšší řád.....	40
Analýza: Zahrada pozemských rozkoší.....	41
Archa jako Oltář .....	42
Zavřený oltářní triptych.....	42
Otevřený oltářní triptych.....	43
Predestinace člověka.....	43
Obraz světa jako mýtus – trojičnost světa .....	44
Peklo podle lidského tvoření aneb slavnosti „kyborgů“ .....	45
<b>Kapitola 4</b> .....	<b>51</b>
Obrazné vidění světa a emocionální poznání .....	51
Emocionální poznání a obrazné vidění světa.....	53
<b>Kapitola 5</b> .....	<b>57</b>
Antropický princip (věda a umělecké dílo) .....	57
<b>Kapitola 6</b> .....	<b>64</b>
Nostalgie.....	64
<b>Závěr</b> .....	<b>69</b>
<b>Seznam odborné literatury</b> .....	<b>70</b>



## Ve studijní opoře jsou pro vaši lepší orientaci v textu použity následující ikony

Požadované znalosti a dovednosti



Rozšiřující text



Shrnutí



Průvodce studiem



Korespondenční úkoly



Příklad



Literatura, odkazy





**ČÁST PRVNÍ**

# **KRÁSA JE PRAVDA LÁSKY**

**PRAMENY A PODSTATA UMĚLECKÉ TVORBY**

## **MODLITBA**

*Vladimír Holan*

Ne, nech mne, děsím se, že k víčku tajemství  
měl bych se okem stát,  
kde nejsi sebou už, tam proroci jsou tví –  
mne nechej vát, jen vát.

Ne, nech mne, děsím se, že k lyře tajemství  
měl bych se rukou stát,  
kde příliš sebou jsi, tam básníci jsou tví –  
mne nechej vát, jen vát.

Kde ale v životě hledáš svou dětskou píď  
a chceš se teprv stát –  
mezi dva cedry touhy mé zavěs mne jako síť,  
bych tě mohl kolébat.

*(Kameni, přicházíš..., 1937)*



# Úvod

## Motto:

Bože, hořím nadějí,  
Že věci, které se nedějí,  
Se stanou.

Bohuslav Reynek

- Odkud se vzala neodolatelná touha vytvářet?
- Uvědomuje si vůbec člověk kreativitu svého bytí, které je na ní zcela založeno a jí podřízeno?
- Uvědomuje si člověk, jak přirozenou schopností tvorba je? Že je to něco, čemu se nemusí učit?
- Uvědomuje si člověk, že skutečnost vzniklá uměleckou tvorbou je podstatně odlišná od přijaté definice uměleckého díla?
- Být otevřený, přijímat a obdarovávat – tři prvky jednoty tvorby jako seberealizace svobodné, samostatné a plně emancipované osobnosti; nebo jediný globální čin osobní pokory jako stavu svobody ducha?
- Poslání, vzdělání nebo svědectví. Co je smyslem umění? A má umění vůbec nějaký smysl?
- Je umělecká kinematografie principiálně jiným druhem umění než druhy klasické?
- Vychází umělecká kinematografie z přirozené kreativity, nebo jde o tvůrčí intelektuální reflexi skutečnosti? Nebo je to kombinace obojího?
- Jak člověk vnímá dílo umělecké kinematografie a jakou roli v tomto vjemu hrají přirozené smysly, intelekt a emoce?



Úkolem následujícího textu bude pokusit se najít pro tyto a pro mnohé další otázky alespoň přibližnou odpověď, jako úvod k primární orientaci v genezi tvorby uměleckého díla. Tvorby jako *odkrývání souvztažností* vyjevováním nepřetržitého proudu zcela specifických informací, které jsou zakódovány do *obrazných znaků a koncepcí*. K tomu, abychom se dostali do nitra tohoto procesu, je nutné seznámit se s nejzákladnějšími skutečnostmi antropologie a paleontologie. Tyto poznatky se dál pokusím dát do souvislostí jak historicko-filozofických, tak k prvkům nejznámějších světových mytologicko-náboženských systémů, antropologické filozofie, křesťanské antropologie, sociologie, teologie, teodicey, estetiky, etymologie, folkloristiky, uměnovědných disciplín aj. I tak bude výsledkem více předtucha, protože *věrohodná hlubina krásy zůstane člověku pravděpodobně nedostupná*.

Na samém začátku této dost strastiplné cesty bude dobré zcela se zbavit obecně přijatých, ať vědomých či podvědomých, *falešných představ* o unikátnosti člověka. V koncepci jak kosmogonické, tak pozemské struktury evolučního procesu života nejsme jedineční. Jsme stejně hodnotní a stejně unikátní a neopakovatelní jako kdejaké semeno, buňka či oblázek. Už naši předci, kteří získávali poznání jak tradičními metodami, tak i cestou ezoterických nauk a postupů, na toto přesvědčení samolibé lidské pýchy upozorňovali ve svých textech: „*Jsi dítětem Vesmíru ne méně než stromy a hvězdy, máš právo být zde. Ať je ti to jasné či ne, Vesmír se nepochybně rozvíjí tak, jak má.*“ (1)

To samozřejmě neznamena propadat malomyslnosti a komplexům. Naopak. *Člověk skutečně je naprosto jedinečným, zcela a všemu se vymykajícím fenoménem existujícího světa, ale poněkud v jiném smyslu, než si myslíme.*

Tento soubor kapitol, úvah a reflexí si klade za skromný cíl naznačit vysvětlení jevu umělecké tvorby jako zcela mimořádné schopnosti z hlediska předem zadané připravenosti člověka na tuto činnost. *Je to úhel pohledu velmi silně ovlivněný křesťanstvím a vycházející z náboženského světového názoru.*

Člověk sice je obdařen schopností mimořádně vysoké kreativity jako výsledku určitých vnějších i vnitřních souvztažností v zadání evolučního procesu a na základě své reflexe bytí, ale tuto kreativitu je schopen použít pouze v druhotném slova smyslu. Jako tvůrčí reakci na svou reflexi bytí a jsoucna. Tato reflexe odráží ve své podstatě jen ten svět, který:

- a) vznikl dávno před objevením se člověka jako živočišného druhu *Homo sapiens sapiens*, a je tedy hlubinnou složkou jeho podvědomí jako součást evoluční paměti genetického kódu. Život si v určitém smyslu *pamatuje svůj vznik a rozvoj*;
- b) je přímým i nepřímým životním prostředím člověka a všeho, co toto existenční prostředí sdílí s ním nebo co je s ním v jakémkoli vztahu.

Ještě přesněji, půjde o to *nalézt souvztažnosti* mezi vznikem člověka, uměleckou tvorbou, vztahy a intervztahy v tvorbě samé. Formu vztahů mezi tvorbou člověka a jeho *základní linií* společensko-historického vývoje, dále mezi tvorbou, politikou, ekonomikou, společenskou normou i celou složitou strukturou neustále proměňující a vyvíjející se lidské společnosti.



#### Základní cíle výuky:

- 1) Pomocí prostudovaného textu a vybrané odborné literatury získat výchozí informace o duchovních souvislostech uměleckého díla.
- 2) Naučit se pomocí zadaných domácích i korespondenčních úkolů „vidět“ tyto roviny jako „skrytý text“ ve filmovém díle.
- 3) Vidět a slyšet filmové umělecké dílo jako souhrnný komplex výrazových a významových prostředků.
- 4) Naučit se chápat filmové umělecké dílo jako introspekci.

#### Poznámky:

- (1) Hermann, Max. *Desiderata*. 1927.

# Kapitola 1

V této kapitole se seznámíme se základními výchozími body, které jsou nutné k pochopení celé „cesty za uměním“, jako jsou – kýč, pravda, lež, krása, láska...

Ukážeme si podstatné rozdíly mezi chápáním uměleckého díla dnes a historicky tradičně a podrobněji se zastavíme u pojmu „agapé – láska“.

Poznáme „prolomení reality – matrix, virtuální čas života“.

Zamyslíme se nad možností „předurčenosti lidského života“ a významem slova predestinace.

Kapitola je také vstupním textem, který vymezuje hodnotu určitých „kontrolních definic“, které zpětně působí jako zrcadlový pojem k dalšímu textu. Jejím základním cílem je určení hodnot, ze kterých další text vychází, ten pak bude používán jako orientace k analytickým rozborům, jež jsou součástí každé kapitoly a do velké míry hlavním nosným prvkem.

Studium této kapitoly vyžaduje nejzákladnější orientaci v současné obecné problematice v umění (viz doporučená literatura a literatura doporučená k úkolům).



## Brawe new world

*Několik poznámek k podstatě umělecké tvorby – kýč, nebo krása?*

**Motto:**

„Kýč je líbivá lež a licoměrně zakrývaná  
prázdnota předstíranými uměleckými prostředky.“

*prof. ThDr. P. Josef Zvěřina*

Sebestřednost, egoismus, upřednostňování rozumu a intelektu před vším emocionálním, které je zatlačeno na úroveň primitivních pudů. *Kult těla* s jeho potřebami a požitky nabývá rozměrů nového náboženství, které si, na rozdíl od tradičního, skutečně vymyslel člověk. Slepě odsouvá veškerou vznešenou krásu *vlastního chrámu* těla, které je *viditelným svědectvím* o kvalitě jeho ducha (1), a degraduje jej na pouhý *nástroj* k udržování scestně pochopené, a tím intenzivněji žité smyslovosti. Tvor, který ke své existenci nepřipouští nic a nikoho kromě sebe; který se pokouší všechny archetypální vzory a hodnoty životně důležité pro své vlastní bytí nahradit hodnotami a vzory uměle vytvořenými sebou samým. Tvor, jenž nastoupil sebevražednou cestu vytvoření svého světa, kterým by nahradil svět stvořený pro něj. Člověk si v podstatě uvědomuje, že koná opět podle archetypu a také tuší, že jeho vzpoura proti Bohu nemůže být smysluplná, ale zlobný vzdor jeho samolibé pýchy se dá přirovnat k zatmění ducha. Vyzývání zlatého telete hmotného přepychu přináší likvidaci duchovních rozměrů života. V zájmu absolutní svobody jednoho názoru je zcela potlačena svoboda názoru jiného. To tu přece už mnohokrát bylo. Únavně stereotypní jsou neustále se opakující pokusy o nastolení temnosti a zmaru. Člověk jako by ztrácel paměť. Rád podléhá pokušení preludu, který nelze popsat jinak než známým biblickým: „*Pak ho ďábel vyvedl vzhůru, v jediném okamžiku mu ukázal všechna království světa a řekl mu: ,Tobě dám všechnu tuto moc a jejich slávu, protože mně je odevzdána a dávám ji, komu chci. Jestliže se přede mnou skloníš, všechno to bude tvoje.*“ (Luk 4,5–7) a opakuje

*Kýč a krása*

*Člověk a bytí*

tak své prvotní selhání. Když podlehl poprvé, ztratil ráj a jako náhradu dostal zemi. Když podlehl podruhé, potopa světa zničila všechno živé, kromě mystického prazárodka v *Arše Noemově*, který Bůh zachoval s největší pravděpodobností jako *kód archetypu života* a v něm (mimo jiné) *obraz ztraceného ráje* jako *symbol své věčné milosti a lásky*.

Člověku to nestačí a stále znovu podléhá stejnému pokušení. Co se stane teď? Budeme svědky i oběťmi zkázy a zmaru skrze svou vlastní vůli a vypaříme se v pekelném ohni atomové apokalypsy, nebo začnou vody opět stoupat a zaplaví znovu celý svět? A tentokrát jednou provždy?

„Buď nás spojí láska, nebo zemřeme,“ končí jednu ze svých povídek Arthur C. Clarke. Má pravdu. Jako básník i jako vědec.

Každý úhel pohledu má svá specifika, své klady i zápory, ale zároveň i obohacuje a doplňuje mozaiku lidského vědění o nikdy se neuzavírajícím celku, kterým život je. Opravdu jako jedno sklíčko do vitráže, která nebude nikdy dohotovena do samého konce. Musíme si uvědomit, že kdykoli položíme do souboru našich znalostí nový poznatek, bude podle zákona vztahů odhalen nespočet nových souvislostí, a tím položeno množství nových otázek.

Jedná se přece o *tajemství bytí*, do kterého nám pomáhá umělecké dílo vstoupit jako do posvátného háje starých pohanů nebo do nového života v Kristu skrze *křest svatý*. A tady se přímo dotýkám názvu celé práce. *UMĚLECKÉ DÍLO JAKO MYSTAGOGIE* (2) znamená, že umělecké dílo je jakousi bránou, která nás do tohoto tajemství nového života uvádí – chceme-li. Je tajemstvím posvátnosti bytí a tajemstvím, kterého se dotýkáme *skrze křest, tedy skrze obrácení, smrt, očistění a znovuzrození*.

A to už je *proces*, který lze označit za *mysterium*; za obřad při kterém jsme *zasvěcováni* do tajemství. Protože pochopit umělecké dílo znamená podivuhodnou konverzi:



### Na počátku bylo slovo... a na konci...?

V samém základu *duchovní podstaty* existujícího světa, který chápeme jako *jedinečnou stvořenou skutečnost*, je založena schopnost individuální kreativity pro většinu jedinců fauny či flory obývajících *tento svět*. (To ovšem za předpokladu, že celý zbývající *nepředstavitelně rozsáhlý, avšak přesto konečný vesmír je bez příznaků života tak rozvinutého, jakým je rozum*.)

#### Počátek

První reálně popsatelnou zkušeností, kterou zaznamenáváme přirozenými smysly, *mimo intelekt*, je velmi silný *pocit tvořícího pohybu*, jehož podstatou je *harmonie*. To se stane v okamžiku, kdy pocítíme, že jsme součástí grandiózního procesu, ve kterém cosi přirozeně vzniká. Je to nepřekonatelně silný pocit z prožitku *Krásy jako součásti mé bytosti, která do této Krásy patří*. Tehdy je nám objektivně vyjevena skutečnost *Krásy jako přirozeného Řádu*. Veškeré bytí existujícího světa se uskutečňuje uvnitř tohoto zákona jako jeho součást. To znamená, že všechno, co ze zákona řádu vznikne, obsahuje prvky podřízené tomuto zákonu přirozeného řádu, který se uskutečňuje jako *Harmonie*. Je to přirozený stav věcí a skutečností vznikajících v řádu tohoto přirozeného stavu věcí, a to i bezděčně, nevědomě. Člověk sám si tuto *komplexnost Krásy* uvědomuje jen okrajově, protože se jedná o souvislosti v kategoriích estetické teologie (*spirituálně-duchovní imperativ stvoření je roven jeho imperativu estetickému*). Každý vyhynulý živočišný či rostlinný druh, vyschlá řeka nebo smogem zakrytá průzračnost prostoru *nevratně* ochuzuje *komplexnost Krásy* jako *mnohosti esteticky nenahraditelných jednotek definujících pravdu*

jako jednotu mnohosti. Tato jednotu mnohosti tak vytváří základní a dokonalou estetickou celistvost harmonie tohoto světa. A víc než to. Je estetickým normativem, který přináší svůj nenahraditelný díl do *estetického kánonu* stvořeného jsoucna a bytí, který jen jako celek vypovídá o **smyslu**, jehož je jednou z existujících forem. Proto je každý jednotlivý prvek zařazen do *koncepce svědectví* o řádu této harmonie jako o neměnném kodexu bytí existujícího jako *Láska a jevícího se jako Krása*.

A z nehlubší podstaty tohoto řádu (*spirituálně-duchovní imperativ*) přichází člověk, aby tuto harmonii pochopil, definoval a podal o ní „zprávu“ v uměleckém díle jako o neměnném řádu bytí. Člověk je totiž jediná existující skutečnost schopná skrze smyslově poznány prožitek radosti definovat takový prožitek jako **estetický imperativ** jsoucna a bytí (*Lásku jevící se jako Krásu*).

*Duchovní  
imperativ*

Abychom byli schopni proniknout do struktury světa, který se jeví jako *poznatelný komplexní princip Krásy*, musíme si vyjasnit několik základních skutečností, které existují na průsečíku *mytologie, filozofie a teologie* a které si člověk dokázal definovat už v počátcích svého kulturního vývoje. Koncepce našeho dalšího uvažování bude založena na pochopení vzájemných vztahů archetypů a modelů a jejich celkovém působení na jsoucno a bytí. Tím se dostaneme ke kořenu sledovaného problému přesně z toho úhlu pohledu, který potřebujeme.

Daleko za hranicemi reálné lidské paměti se ztrácejí prvotní a nejzákladnější prameny *lidského myšlení o vzniku vesmíru a našeho světa*. Pokud se k těmto nejranějším počátkům dějin lidského myšlení obrátíme, zjistíme, že naprostá většina mytologických a nábožensko-filozofických systémů začíná z pojmu, který se v doslovných či obrazných překladech pojmenovává jako – *CHAOS*. Tedy: na počátku není přirozený *Řád* a z něj vyplývající *Harmonie*, ale *Chaos*. Zde se trochu zastavíme, protože sám pojem *Chaosu* je poměrně velmi nejasný a většinou není ani blíže určen či jinak specifikován.

Považujeme-li za základ evropského myšlení klasickou antickou filozofii, vidíme, že pravděpodobně čerpá z mytologických systémů a filozofických koncepcí Středního východu, Persie, Egypta, Mezopotámie, Chaldeje, ohlasů přicházejících z kontinentální Afriky i Dálného východu. Musíme také brát zřetel na systémy filozofické, mytologické a náboženské, které zanikly tak dokonale, že o jejich existenci prostě nevíme. Dá se však předpokládat, že jejich zrcadlení se zachovalo ve struktuře systémů nám známých podle pravidla prolínání kultur.

Antická filozofie a mytologie charakterizují *Chaos* jako skutečnost, která *není ničím*. Je to etymologicky nejasný pojem pro prázdno, nicotu, neexistenci. Je to něco, co není nic, tedy spíše než existující skutečnost znamená *Chaos* filozofický pojem vyjadřující *Preexistenci*. To znamená stav, který není ničím, tedy ani samotným stavem.

*Chaos  
a Kosmos*

„Mezera, prázdny prostor, snad od řeckého chaskein – býti otevřen, zeti. Nejstarší doklady výrazu Chaos jsou v Hésiodově Theogonii. Teprve v pozdějších kosmogoniích nabyl Chaos významu nerozrušené a neuspořádané směsi elementů, která předcházela vzniku Kosmu – světa uspořádaného a krásného.“ (3)

V tomto významu je znám především z Ovidiových *Metamorfóz*. (4) Vycházíme-li tedy z tohoto pojmu, můžeme s velkou dávkou jistoty tvrdit, že *Řád* vzniká v okamžiku aktu stvoření reálného jsoucna a bytí. I takto chápaný okamžik vzniku vesmíru je ovšem z hlediska teologických postulátů, mytologického a filozofického myšlení velmi nepřesný. Protože i Nicota (Chaos) je součástí Věčnosti, která nezná časoprostor, tedy strohý systém vnitřních i vnějších vztahů bytí a jsoucna, které se vzájemně definují jako čas a prostor. Existuje tu tedy dost důležitý a zajímavý rozpor. Věčnost sice není ztotožňována s chaosem, nicméně chaos je zřejmou prostorovou definicí věčnosti. Ta jako taková určena konkrétně nebyla, protože byla ztotožněním čisté Ideje, tedy tvořivé moci. Většina

*Řád*



mytologicko-náboženských a filozofických systémů dává této tvořivé moci (Bohu, Tvůrci, Duchu) vyjít se skrze Chaos jakýmsi vydělením se, uspořádáním se vlastní volní silou, která se dále vyjasňuje, až se nakonec projeví jako *Láska*. Z tohoto procesu vyplývá, že *prvním tvůrčím sdělením* bylo *sdělení se Zákona Řádu (Tvůrce)*. Ten byl sám o sobě uspořádáním sebe sama, tedy *Čistou Ideou*, a ta nemá počátek – *ona je před počátkem i za koncem všeho*.

**Tvůrce** Toto absolutní ztotožnění Idea = Tvůrce je v naprosté většině mytologicko-náboženských systémů chápáno jako původní Věčnost, jako vždy existující časoprostor bytí. Tvůrce tedy nevznikl, ale projevil se, aby byl zřejmý, protože On byl vždy. Toto projevení se registrují lidské dějiny jako stvoření světa. Tento řád přenáší Tvůrce (Bůh, Duch...) jako harmonii, tvůrčím aktem lásky mimo sebe sama. Činem, tvorbou, které znamenají oddávání se, vydávání se. A zde už vidíme, že tvorba a tvůrčí čin skutečně znamená vydat se sám ze sebe, protože chci předat, odevzdat, darovat, vyjít, svědčit o tajemství bytí. Tím se nám ozřejmuje nejen samotný pojem tvorby jako konání, ale i obsah tohoto pojmu. V tomto smyslu lze tvorbu popsat jako kontemplaci, která pomocí duchovních principů a v řádu nehmotných systémů transcendentního prožívání ne-sebe odstraní sebestřednost Tvůrce natolik, **že jest**. V tomto stavu subjektivního nebytí vyjví Sebe jako čistou ideu ve sdělení se projevením své vůle skrze řád Lásky. To ovšem znamená, že tvůrčí akt je **vždy** pozitivní. Jak směřováním, tak i obsahem. V uměleckém díle samozřejmě také. Z toho dále vyplývá, že tvorba není zrcadlení, odraz, reflexe, variace či realizace určité existující skutečnosti, ať subjektivní či objektivní (to všechno jsou jen jakési pomocné nástroje), ale vytváření obrazu bytí k nejvyšší možné podobnosti toho, co mou otevřeností (nebytím bytí v kontemplaci) prochází jako vnitřní vidění a prožívání řádu. Je-li tvorba impulz, chvění, proudění, kterému se tvůrce oddává, je aktem výsostně duchovním, in-spiro. Tedy smyslově velmi těžko, ne-li vůbec, postižitelným. Výsledkem tvoření je nová skutečnost, která činí lásku viditelnou, ale pouze skrze krásu. Krása se tedy stává smyslově vnímatelným znakem projevené lásky. Tento vnímatelný znak prvotního principu tvorby je definovatelný především srdcem, tedy emocionálně, protože není povrchový, ale hlubinný. Není líbivostí, je krásou, a je-li krásou, je *pravdivým vyjevením lásky*.

**Tvorba** Tvůrce + Nicota (Chaos)–Harmonie–Řád–Bytí–Jsoucno–Krásno. To, že pojem Krásna je až na konci této dost abstraktní řady, není vůbec náhodné. Krásno bylo *zakódováno* už ve stadiu *preexistenčním* jako součást celku (*Tvůrce, tvorba i stvoření*). Bylo vjemem a pocitem z tvorby i díla. Krásno tedy jako vjem procesu tvorby, vjem, který je zcela závislý na všem, co do tohoto procesu vstupuje, kam tento proces směřuje a jaké vytváří vztahy, je skutečností, která je jak *preexistenční*, tak *prvopočáteční*, tak i *výslednou a z největší pravděpodobností i konečnou kategorií harmonie* Řádu. Má tedy jak *teogonický, tak kristologický, tak i eschatologický (soteriologický) význam*. Je jednou z mnoha podob zjevené a předané Lásky jako tvůrčího aktu. Ale protože je *kategorií*, tak tento tvůrčí akt *nemůže být bez ní* uskutečněn, *nemůže bez ní* existovat a *nemůže být bez ní* ukončen.

**Bludiště** Je skutečností nad jiné zarážející, že skoro vědomě odmítáme uvažovat v duchovních souvislostech svého vlastního bytí. Nejde o to, že nám unikají zásadní souvislosti jako např.: krásný a zlý nebo vznešený a zákeřný, jde o to, že naše neschopnost propojovat duchovní souvislosti života nás začíná zbavovat přirozené orientace v komunikačních systémech, se kterými pracujeme jak na pudové, tak i na vědomé úrovni několik milionů let. Jako by se zavrhl všechno, co v tomto smyslu zanechaly dějiny lidské civilizace. Rychle se mění chápání morálky obecně. Jestliže mluvíme o globálním zhroucení etických kodexů, je nasnadě si uvědomit ruku v ruce s tím jdoucí globalizaci politiky, ekonomiky a kultury. Právě tato zrychlující se proměna civilizačního rozvoje je klíčem k pochopení změněné situace. Moderní společnost jako by všechny hodnotové systémy,

kteří od nepaměti vytvářely nenahraditelný a jednotný soubor povinností, odpovědností a práv lidského jedince, velmi silně zredukovala na nejzákladnější vztahy připomínající „ekonomický princip“ má dáti – dal. Upřednostňuje se fakt dokonaného zisku (ať již v jakémkoli smyslu), nikoli fakt věrohodného smyslu bytí. Člověk vytváří systém, který není schopen eticky a duchovně takový smysl zvládnout, a propadá se do stále prohlubujícího se morálního selhávání. Přitom je tento zřetelně degenerativní proces záměrně definován jako příznak rozvoje hodnotových systémů na vývojově vyšší úroveň etické normy. Je velkým paradoxem, že právě současný člověk touží zakoušet svůj život hluboce duchovně, na této duchovnosti se spolupodílet, a tak nacházet svou přirozenost.

Systém

Abychom pronikli do tohoto labyrintu lidských vztahů, je nutné podívat se na jeden z nejzákladnějších komunikačních systémů využívající klasických estetických kategorií ke zničení přirozeného smyslu člověka pro morálku a krásu. Tento systém zůstává podceňen, přestože pracuje odkrytě a na první pohled doslova hloupě. Jeho odkrytost a zejména hlasitě proklamovaná „hloupost“ je však jeho nejsilnější zbraní. V posledních desetiletích si člověk všiml, že v hlubinách moderní společnosti je mu tiše, bez jeho souhlasu implantováno srovnávací hodnotové kritérium: násilí = krásu, sex = láska, štěstí = vlastnictví, naděje = vydělávání, poznání = společenský úspěch, moudrost = prostoduchost, dobrota = hloupost atd. Tato „tradiční strategie kýče“, která deformuje orientaci člověka ve všech obecných kategoriích, vytváří pevnou stavební konstrukci budoucí společnosti, jež bude založena na manipulaci lidského jedince i celých společenství pomocí pseudohodnot. Kořenem všeho je útok na samu podstatu bytí – na lásku.

## Erós, amor a agapé

Láska je duchovní skutečností. To je podstata, ze které je nutno vycházet. Je skutečností projevující sebe sama jako Krásu. Není závislá na podmínkách, předpokladech či koncepcích. Ona je absolutním předpokladem, koncepcí i vztahem. Je jedinou formou existence nezávislou na existenci ničeho jiného. Je komunikací v bezvýhradném smyslu. Tento duchovní stav znamenající tvorbu v absolutním smyslu nemá alternativu, protože existuje jako komplex tří hodnotových systémů, které jej definují jako duchovní celek.

**Erós** (řecký okruh) – láska jako tvůrčí plodivá síla (milujeme, protože toužíme; toužíme, protože jsme; jsme, protože milujeme). Erós umožňuje vznikání, přičemž sám pojem „erós“ lze chápat jako obohacení pronikáním, které samo bylo obohaceno pronikáním. Jsem obohacen tím, co do mě proniklo mým otevřením se tomuto pronikání (fyziologicko-duchovním), které mně oplodňuje. Sám význam tohoto pojmu by vydal na samostatnou odbornou studii. Dějiny lidského myšlení nenašly konkrétnější a smysluplnější pojem pro tento dvojjediný stav splynutí hmoty a ducha než erós. Písmo svaté ve Starém zákonu jej krásně popisuje jako: „*Stalo se ke mně slovo Hospodinovo.*“

Erós

**Amor** (latinský okruh) – probuzená síla touhy umožňuje projevení se tvůrčí síly proniknutého. V jistém slova smyslu lze tento pojem chápat jako vášeň po splynutí. Touha jako vášeň splynout, být mnohovrstevnatým jediným celkem.

Amor

**Agapé** (řecký okruh) – je skutečnost vznikající účinkem obou předešlých a je výsostně duchovní kategorií (umožňující vytoužené společenství). Agapé znamená darování se ve společenství v absolutním smyslu, to znamená stálé prožívání lásky jako smyslu v trojjedinosti bytí (dobro–pravda–krásu, víra–naděje–láska). Je to společenství lásky v srdci všeobjímajícího a milosrdného Boha. Proto sem patří i *caritas*.

Agapé

Tyto tři ideje byly definovány historicky postupně: erós je znám už z mytologie a filozofie předřecké a v nejrůznějších podobách se jako tvůrčí podstata všeho, co existuje,

Tři ideje

vyskytuje ve všech známých světových kulturách. Filozofický rozměr v evropském smyslu mu dal Platon. Amor je v podstatě erós na jiný způsob. V našem systému působí jako odkrytá a poznaná vášeň touhy po agapé. Agapy byly původně slavnostní obřadní hostiny; jako duchovní jev božské lásky, tedy jev zbavený všeho tělesného a materiálního, je definovalo až rané křesťanství. Doslova: „hostina lásky“. V tomto smyslu je erós základní a nepřetržitý stav lidské touhy tvořit nebo být tvorbě účasten. Člověk se „utváří“ sám podle svého ponoření do erósu ve smyslu účastnosti na něm. Erós = tvorba, dávání; sex = konzumace, braní. Na tom je založen i duchovní princip rodiny, která je pro současnou sekulární společnost pojmem natolik abstraktním, že jej zpochybňuje v samých základech. Současný člověk ztrácí přirozenou schopnost orientace v tomto nejzákladnějším principu své biologicko-sociální existence pro skoro absolutní soustředěnost na své ego.



Dějiny lidského myšlení mají pro stav agapé pojem mystika, což je stav extáze z vrcholného prožitku lásky jako spirituálního společenství. Bernini věděl, co dělá, když tvořil sousoší **Extáze sv. Terezie**. Celý tento výjev je umístěn do prostoru, který by se dal nazvat jevištěm světa (Theatrum Mundi). V lóžích sedí „první“ tohoto světa, kteří tento mystický stav nechápou. Připomíná to obraz Leonarda da Vinciho **Klanění králů**, kde Panna Maria sedí u Stromu života a představuje světu Ježíše, plod své mystické lásky. Kolem je dav moudrých tohoto světa, kteří přinášejí dary a klaní se a nic nechápou. Pro všechny, kdo nevidí srdcem, je tento podstatný výjev Theatrum Mundi skryt. To je ono zaměnění pomíjivosti za věrohodnost, poznání za moudrost, společenského postavení za dokonalost a sexu za lásku.

Sex

V tomto sousoší je *erós + amor + agapé*. Erós proniká sv. Terezií prožitkem vrcholné touhy po mystické lásce = *agapé*, která je splynutím s Bohem. Tento stav splynutí realizuje = *amor*. Se sexuálním vytržením to nespojuje. Chápeme-li sex jen jako fyziologický akt, který slouží k uspokojování pudové fyziologické potřeby a k realizaci sebe jako sexuálního středu, degradujeme celou existující estetickou koncepci světa, protože z něj odstraníme jedinou skutečnost, skrze kterou jsme schopni vnímat jeho rozměr spirituální – krásu. A to už má přímý dopad na rozpad lidských schopností objektivně hodnotit fenomén života. Což způsobuje degradaci lidské bytosti jako takové. V oblasti audiovizuální tvorby se to projevuje tím zřetelněji. Sexuální akt je emocionálně prezentován jako brutalita tělesné rozkoše. Je v jedné rovině s hrubým násilím, či dokonce zabitím, což vede k probuzení nejbrutálnějších sadistických poloh v člověku, které jsou ve fyziologickém smyslu vždy nějak vázány na sexuální pud. V zájmu zisku (dětská hard prostituce a hard pornografie veřejně na internetu, videožánr zvaný snuff, virtuální sex) je z pohledu „nové etiky“ povoleno vše. Proto nemůže mít hodnotu estetickou (na rozdíl od erótu).

Kýč je desakralizace

Jak nám ukazuje současná koncepce civilizace, desakralizace bytí na všech úrovních nabývá rozměrů, které společnost mravně nezvládá. Člověk začíná mít potíže s registrací těch nejobecnějších aspektů duchovní roviny bytí. Zcela přestává vnímat, co ve skutečnosti je či není svoboda (viz celosvětová smířlivost ke komunistickým ideologiím, což vede ke genocidám a humanitárním katastrofám – Rwanda, Kosovo, Čechensko, Indonésie, Tibet, Etiopie...). Povrchní sex jako hybná síla trhu i zábavy (reklama a showbusiness) je nejvulgárnější variantou antického systému ovládnutí člověka „chléb a hry“. Svoboda, krásu a lásku jsou zaměněny za individualismus, kýč a sex. Přesto člověk stále více touží po skutečných hodnotách, ale už neví, že to, po čem touží, jsou duchovní hodnoty. A co mu nabízí moderní společnost – buď takovým, jakým my chceme, aby jsi byl, a budeš svůj.

Kýč je ve své podstatě napodobování krásy. Pýchou ochromené Já oslepuje vše ostatní, aby to ztratilo schopnost rozpoznat krásu, která je jevením lásky. Protože člověk nemůže



ze své podstaty tvořit neexistující, přetváří to, co je věrohodné, k obrazu své nevidoucí duše.

Kýč (pýcha) předstírá Krásu omračující virtuální nádherou jen proto, aby nebylo patrné, že neobsahuje lásku, protože mu zcela schází její přirozená rovina duchovní. Krása je způsobem, formou i cílem umělecké tvorby. Je tedy svým způsobem principem veškeré tvůrčí aktivity člověka, který směřuje k návratu do přirozené harmonie řádu. Protože on sám je vrcholným výsledkem tvůrčí aktivity – stvořením k obrazu a podobenství Božímu. Je tedy (mimo jiné) i obrazem absolutní Krásy. Krása je základním duchovním archetypem fyzického bytí. Je podstatou všech estetických kategorií. Problém nastává až ve chvíli, kdy na scénu nastupuje Zlo, které je skutečným protikladem Krásy. Tedy nikoli krásné–ošklivé, vznešené–nízké (to je uvnitř systému), ale krásné–zlé (to je to, co systém vytváří).

To vše v jediném zájmu – materiálním zisku, ať již to je zakrýváno jakkoli vznešenou ideou. Smířlivost ke zlu a nesmiřitelnost k Bohu. Z Boha neplyne zisk, kdežto ze zla se zbohatnout dá. Proto zlo předkládá svůj obraz jako příjemné užívání si všech smyslových slastí života, a tím pozvolna ovládá veškeré oblasti lidského bytí, ať již pudové, emocionální nebo intelektuální. Je zřejmé, že se dnes díky kýči daří vytvářet koncepce nepřirozeného umělého světa postaveného na náhradních systémech života. Dnešní prototyp moderního, mladého, úspěšného člověka je výsledkem manipulace s hodnotami a reklamou na život. Zbožštění spotřebního zboží jako smyslu života, hypermarket se stává chrámem, nákup spotřebního zboží mší svatou, idolem je hvězda sportu nebo showbusinessu.

I přirozený vzdor mladých lidí proti konformismu se moderní společnosti daří zmanipulovat pomocí kýče, který takovou revoltu učiní „organizovanou“ nabízením zboží deklarovaným jako nonkonformní hodnotový systém. To jsou prameny, ze kterých vznikají pozdější moře problémů s psychologickou a fyziologickou závislostí – organizovaný zločin, gamblers, narkomani, alkoholismus, workoholismus atd. Všechno je spotřební zboží na jedno použití. Kniha, názor, práce, láska, rodina, dítě, pes, pravda i život.

Činy i odpovědnost jsou úzce partikulární. Zájem skupiny, společenství, strany je hlavní. Vše, a zejména občan, jde nesmlouvavě stranou, pokud se nestane součástí těchto zájmů. Přirozený duchovně-esteticko-etický hodnotový systém je zahlušen přímou konfrontací s disneylandy, pornografií, hamburgery, virtuálním počítačovým životem, komerčními médii, coca-colou, xenofobním pseudovlastenectvím a stranickou disciplínou.

Kýč však má určitou hranici. Pak se zhroutl sám do sebe. Spoušť, jakou po sobě zanechá, je podobná živelné katastrofě. Zejména na duchovních hodnotách a morálním stavu člověka, kterého dostane do stavu, kdy nejenže velmi obtížně rozeznává hodnoty, ale kýč je v jeho životě důležitější než duchovní stav mysli. Ten vnímá jako obnošený anachronismus nebo jej považuje za kýč. Pozitivní je přijímáno jako negativní překážka, kdežto negativní jako pozitivní přínos. To je typický kýčovitý hodnotový systém. Je logické, že kýč za určitých podmínek má schopnost zvrátit demokratickou společnost v totalitní monstrum. Jenom kýčovité pochopení smyslu bytí vedlo ke vzniku zruďných společností komunismu a fašismu.

Lze namítnout, že i zlo má své „estetické hodnoty“ a svou „etickou“ přitažlivost. Bylo napsáno mnoho prací o duchovnosti zla, i věroučná literatura snad všech náboženství používá tohoto spojení zcela samozřejmě (např. Ježíš vyhání zlé duchy z nemocných v evangeliích atd.).

Hluboko v nitru člověka existuje těžko definovatelné vědomí řádu, které „projektuje na obrazovku lidského vědomí“ přirozený řád bytí. To jej nutí k občasné korekci myšlení a jednání a to je jediným brzdným činitelem zabraňujícím civilizaci, aby zničila sebe samu. Pramenilo to z přirozené religiozity člověka, a tudíž i společnosti. Proto se hovoří

Manipulace

Spotřeba

Partikulárnost

Vědomí řádu

o podvědomé projekci, protože Bůh jako princip je odmítán. Součástí této projekce je cítění zla jako ne-duchovnosti.

Zlo je ovšem na duchu existenčně závislé. Potřebuje z něho žít, právě tak jako lidské tělo žije z ducha života. Tedy nikoli duchovní zlo, ale duch napadený zlem. To by znamenalo, že Zlo je mé Já ovládnuté pýchou ze sebe sama a zlomené do duchovní degradace. Zlo je transformací harmonie v chaos a života v zánik. Zlo je snahou o absolutní nebytí, je destrukcí samé podstaty bytí.

To s sebou přináší jevy do této chvíle zcela nebývalé: ztráta smyslu pro rodinu, ztráta smyslu pro odpovědnost vůči druhému, ztráta smyslu pro odevzdávání sebe ve prospěch druhého (výchova dítěte), ztráta schopnosti vnímat osobní emocionální komunikaci, ztráta schopnosti empatie atd. Toto všechno je poznenáhlu nahrazováno kybernetickým časoprostorem.

*Pravda* Ovšem pravda jako absolutní definice skutečného stavu bytí a jsoucna není relativizovatelná, protože na ni nelze aplikovat subjektivní hodnotová kritéria. Definovat *pravdu* totiž znamená definovat způsob a smysl bytí; to je pochopit všechny souvislosti účinkování a projevování se bytí jako *zákona Řádu*, který se vyjevuje jako *Harmonie Tvorby*, nikoli jako *Chaos Zmaru*. A toho člověk prostě není schopen. Pravdu nemohu mít *já, on, my, oni*. Jakýkoli subjekt se totiž v *pravdě* buď *nachází*, nebo *nenachází*, ale *nevlastní ji*. Proto relativizace pravdy je vybočením z cesty, které vede člověka mimo tento *řád bytí*. Činí *pravdu* hodnotou navýsost *subjektivní*, tudíž podle okolností a vztahů *proměnnou*, tedy *ne-věrohodnou*. A bylo by absurdní, kdyby skutečnost, ze které vychází prostá lidská víra ve všechny základní hodnoty života, nebyla *věrohodná*, tudíž *víry hodná*. Věřit se může pouze *pravdivé* skutečnosti, to znamená ve své hodnotě stálé, *neměnné*. Ale relativní pravda má i relativní účinek a relativní hodnotu. *Krása jako pravda tvorby* však nemůže mít *relativní* účinek, protože *tvorba pravdu vyjevuje* právě jako *Harmonii*, jako *neměnný řád tajemství bytí*, to znamená *víry hodný*.

Pravda není sdělitelná faktickou definicí, tudíž jako názor nebo jako úhel pohledu. *Pravda jako skutečnost je tajemstvím*. Ona byla, tak jako všechny základní a *neměnné* hodnoty, v samém počátku vzniku. *Pravda* nevznikla jako *výsledek tvorby* světa, ale *svět tvořila*. Proto je *hodnota pravdy totožná s pojmem Bůh (Duch, Tvůrce)*. Bůh je tak, jak jsme si řekli, počátkem i koncem všech věcí i dějin. (5) To je samozřejmě také úhel pohledu. Ale v přímém slova smyslu celého našeho uvažování je to definice, která řadí tento pojem v řádu vertikální hierarchie absolutních hodnot na stupeň jednoznačně nejvyšší. Právě tak i *krása*. Jak jsme si již řekli, *krása zviditelňuje pravdu*, protože *na počátku bylo všechno pouze jedno-jediné-jedinečné bez ničeho jiného*. Tímto opisným způsobem se totiž pravděpodobně *prvotní lidé* vyjadřovali při pojmenování skutečností, které je přesahovaly, v dobách, kdy ještě nebyl ani zdánlivě zformován, nebo dokonce zorganizován systém myšlení, kterému by se mohlo říkat filozofické. Přesto, nebo právě proto, u těchto složených opisů vzniká překvapivě intenzivní estetický prožitek harmonie. Prehistorický člověk, zatím neschopný myslet filozoficky, však od prvopočátku svých dějin kupodivu myslí esteticky, protože pojmenovává nebo se snaží pojmenovat skrze svou přirozenost bytí (láska), přirozeně díky ní existující svět (Krásno). Snaží se pravdivě vyslovit svůj pocit z toho, co jej obklopuje a co v něm vytváří těžko vyjádřitelné chvění a velmi těžko definovatelné prožívání. Toto prožívání je právě jen a jen prociťování toho, co do mě vchází (tvůrčí Láska), protože se nacházím ve stavu svého (lidského) nebytí (hluboká kontemplace).

*Krása* *Všechno, o čem jsme mluvili, v sobě obsahuje snahu směřovat ke smyslu, který je výsostně eschatologického (soteriologického) charakteru*. Můžeme pochybovat o způsobnosti prehistorického člověka k tak výsostně duchovnímu stavu, ale jednak zde máme na mysli

celé dějiny člověka a jednak si stačí prostudovat mytologii kteréhokoli původního *přírodního* národa a být trochu objektivní, abychom pochopili, jak mnoho jsme zapomněli a jak ještě více prostě neznáme. *Od počátků bytí byl „prehistorický“ člověk pod přímým vlivem mystagogické katecheze skrze Krásu jako pravdu Lásky.* (6)

Člověk je ovšem v tomto smyslu daleko víc. Je *archetypální bytostí* už svou podstatou. Vše v něm – intelekt, duch i tělo – lze *rozšifrovat* právě jako podobenství s obrazem, ze kterého vznikl, a tím je Bůh. Už sám výraz *Archa* ve svém symbolickém významu znamená něco jako *schránku*, ve které je ukryto všechno to, co je prosvěceno stvořením k tomu, aby bylo *zachováno* pro život v *Bohu*. *Archa* ukrývá vše, co od Boha pochází, je jeho obrazem a v konečném smyslu i s Bohem splyne. *Archa* má tedy jak *transcendentní*, tak *kosmogenický*, tak i *eschatologický* význam. Je *schránkou* pro vše, co je původním, prvopočátečním a až do skonání věků platným znakem – obrazem Božím.

Archa Noemova (*Život*), Archa Úmluvy (*Desatero*), Archa oltář (jako bezpečný úkryt pro nejsvětější svátost) a samozřejmě *Člověk jako Archa obrazu Božího.* (7)

## Prehistorie

Člověk, jak ho dnešní věda dokáže rekonstruovat, je zvíře jako každé jiné a anatomicky natolik splývá s lidoopy, že ho všechny moderní zoologické a antropologické klasifikace, které se tak vracejí ke stanovisku Linného, spolu s nimi řadí do téže nadčeledi hominidů. Není však, soudě podle biologických důsledků, jeho objevení právě něčím docela jiným, naprosto ojedinělým, není zjevením, které se zcela vymyká navyklému chápání řádu evolučních přírodních procesů a zákonů?

Nepostižitelný morfologický skok a zároveň neuvěřitelný otřes ve sféře života – v tom je celý paradox člověka. A tedy i zřejmý důkaz, že soudobé vědecké koncepcce světa zanedbávají podstatný činitel, přesněji řečeno celý rozměr vesmíru.

Co se to odehrálo mezi posledními vrstvami pliocénu, kde člověk ještě nebyl, a následující úrovní, kde by geolog měl žasnout, když rozpoznává první opracované pazourky? Jaká je skutečná velikost tohoto zvratu? Dnes se od doby, kdy bylo napsáno svým způsobem převratné a zásadní dílo Pierra Teilharda de Chardina *Le phénomène humain*, hodně změnilo. Za víc než půlstoletí od této doby (1940) se astronomie dostala skoro za hranici *Velkého třesku*. Začíná se mluvit o teorii vibrace vakua i o zatím vědecky těžko vysvětlitelných mutacích genetického kódu jako hybné síle *programované evoluce* a sama klasická evoluční teorie je vystavena zásadním transformacím a vědecké polemice. Biologové se přou o funkci i smysluplnost uznávaných evolučních axiomů. Paleopsychologové se mezi sebou rozcházejí v názoru, jestli se lidská psychika nějak specificky liší od psychiky bytostí, které se objevily před člověkem. Výše zmíněný člen jezuitského řádu a výjimečný antropolog Pierre Teilhard de Chardin se domníval, že je zcela nezbytné vyřadit z různých aktivit všechny druhotné projevy a postavit se přímo k *ústřednímu fenoménu lidství – reflexi*. Tento pojem naznačuje jakousi nabytou schopnost nějakého vědomí obracet se samo k sobě jako k samostatnému předmětu, tedy ne pouze poznávat, ale poznávat sebou samým poznané, *ne pouze vědět, ale vědět, že vím*. Touto sebereflexí v hloubi sebe sama se ustanovuje živý prvek doposud rozestřený do neurčitého okruhu vjemů a aktivit jako bodový střed, v němž se všechny představy a zkušenosti vážou a upevňují ve vědomý celek jako organizace.

Důsledky této proměny budou nesmírné! Sebereflektující bytost totiž okamžitě získává schopnost rozvíjet se ve zcela nové sféře. Skutečně se tím rodí nový svět. Abstrakce, logika, vynalézání, promyšlená volba, úzkost, etika – všechny tyto aktivity vnitřního

Reflexe

života jsou jakýmsi vřením právě vzniklého středu, který sám v sobě exploduje. Jestliže *reflexe* je právě tím, co vytváří inteligentní bytost, nemůžeme v podstatě pochybovat, že inteligence je evoluční výbavou *pouze* pro člověka. Zvíře určitě ví, ale neví, že ví. Jinak by se stalo stejnou bytostí jako člověk. Právě *reflexe* (*vím, že vím*) staví člověka zcela mimo normální evoluci. Zvířeti zůstává naprosto uzavřena jistá zkušenost. Odděluje nás práh, který je pro zvíře *zřejmě* nepřekročitelný. *Není to změna míry, je to změna podstaty.*

#### Evoluce reflexe

*V tomto smyslu jsou nanejvýše pozoruhodné nejnovější hypotézy o evoluci dinosaurů a jejich dalším možném vývoji i záhadách kolem jejich zániku.* (9) Pro většinu moderních biologů není instinkt od myšlení ničím zřetelně oddělen, je to pouze jakési *světélkování*. Je zbytečné a *zřejmě* zcela nemožné vydedukovat či představit si vznik oné první reflexe. Reflektovaný psychický střed, jakmile se dal jednou dohromady, může trvat dále pouze ve dvojím pohybu s jedinou výslednicí: stále více se v sobě soustřeďovat pronikáním do nového prostoru a zároveň kolem sebe jako středu uspořádávat okolní svět, ustavovat stále soudržnější a lépe organizované perspektivy skutečnosti, které ho obklopují. Místo nehybně fixovaného ohniska je to vír. Působením takové proměny se pravděpodobně změnila celá struktura života. Přijmout, udržet a pokud možno vydobýt, reprodukovat a předávat. A tak stále dál bez oddechu a bez konce ... to je reprodukční řetězec živočišné říše a její zákon o zachování rodu. Jakmile se však objevuje reflexe, všechno vypadá jinak. Svobodným a důmyslným úsilím za sebou jdoucích intelektů se cosi nevratně střádá. Vzniká „*myslící vrstva*“, která vzklíčila koncem třetihor a od té doby se šíří nad světem rostlin a živočichů. Vně biosféry a nad biosférou se tvoří *noosféra* (stadium kosmogenezе duchovna, pojem užívaný pro sféru interakce rozumu a přírody, kdy rozumová činnost člověka zasahuje do vývoje přírody). (8) Přes naprostou bezvýznamnost anatomické změny začíná polidštěním nový věk. Země *mění kůži*, ba ještě více, *dostává duši*. Zasazen do skutečností ve svých pravých rozměrech je tedy *historický krok reflexe* daleko závažnější než jakýkoli zoologický předěl, např. vznik savců. Všechno cenné, aktivní a progresivní, co bylo na počátku obsaženo v útržku vesmíru, z něhož vzešel náš svět, je nyní soustředěno v koruně noosféry. Neznatelně proběhla obrovská událost – *člověk vstoupil do světa bez hluku.*

#### Změna vědomí

#### Evoluce vědomí

Skok reflexe se musel udát najednou. Zkusme si to představit: už v druhohorách (*mezozoikum*) či přesněji v geologickém období planety Země, v časovém rozmezí desítek milionů let, kterému říkáme období křídly, nebo ještě přesněji řečeno v takzvané svrchní křídě, někde v poslední třetině tohoto období, se objevuje první rod primátů (*Purrgatorius*). To ještě naši planetu ovládali dinosauři. V eocénu se Evropa odděluje od Ameriky a primáti se vyvíjejí odděleně. Jdou miliony let. Čas, jehož trvání pochopit je mimo všechny *intelektuální* schopnosti člověka. A najednou je konec třetihor (*terciér*) a máme tu primáty (*Antropoidae*) a v nich čeled' (*Pongidae*), kteří jsou naprosto přirozenou součástí ve velkolepé rozmanitosti druhů. Dnes se ve zdecimované přírodě snažíme zoufale zachránit poslední zbytky *hominidů*: gorila (*Gorilla gorilla*), šimpanz (*Pan tryglodytes*) a orangutan (*Pongo pygmaeus*), kteří jsou dnes skutečně na samé hranici vyhynutí. Člověk tedy není ničím zvláštní v běhu času evoluce. Je jednotkou v mnohosti, jednotkou zcela přirozenou. (9)

Mnozí významní antropologové se domnívají, že stonek naší rasy se musel skládat z řady příbuzných, ale odlišných svazků. Podobně jako se v lidském intelektuálním prostředí, když dosáhlo jistého stupně připravenosti a napětí, může táž myšlenka objevit na různých místech najednou ve stejném časovém rozpětí, začal patrně i člověk v pliocenní „antropoidní vrstvě“ v různých oblastech zároveň. To skutečně odpovídá obecnému mechanismu života vůbec. Jde o jakousi extenzivní mutaci celého zoologického zárodečného listu druhu. Velká řada bodů polidštění je rozseta po celé délce subtropického pásma



Země. Ať ovšem tápeme jakkoli, víme, že člověk se zrodil v přímé linii souhrnného úsilí života. To je nejvyšší důstojnost a osová hodnota našeho druhu. Abychom zachytili vskutku kosmický dosah *fenoménu člověka*, museli bychom se vrátit až k prvním okamžikům vzniku vesmíru a Země. Odkrýt tajemství člověka, tajemství jeho původu a mystérium jeho zrodu znamená sledovat, co reflexe ze sebe už vydala. (10)

### a dále...

Člověk se svou schopností reflexe nebývalým tempem rozvíjel své intelektuální schopnosti, které se vývojem probouzely a doslova otevíraly člověku neobyčejné možnosti. Schopnost reflexe urychlila vývoj jeho intelektu natolik, že začal příliš brzy pronikat do „*mysteria naturae*“. Dostal se do uzavřeného kruhu intelektuálních možností rozumového poznání, začal rozdělovat poznávaný svět na oddělené prvky a tyto prvky neustále dělil. Tím se odklonil od poznání, které vidí svět jako jednotu v Řádu a z něj vyplývající zákon Harmonie. Tento Řád se skládá z mnoha prvků, které nemohou existovat samy o sobě, protože jsou nerozdělitelně propojeny velmi složitým systémem souvztažných závislostí, které teprve dávají vnímanému celistvost jednoty mnohosti. Svět byl chápán jako obraz skládající se z mnohovrstevnatého, ale jediného a jedinečného fenoménu života, který byl stvořen a řízen. Člověk se odklonil od tohoto zdánlivě složitého, ale velmi přirozeného způsobu vnímání a chápání světa a sebe v něm. Jasně a zřetelně si uvědomoval, že ví. To ho fascinovalo a zde bychom mohli pravděpodobně hledat jednu se základních *příčin jeho sejití z cesty*. Chtivost zaměněná za touhu a rozum za intuici. Soustředil intelektuální pozornost na jednotlivosti a dal jim přednost před *systémem obraznosti celku*. Přirozeně vyvinutý svět je jednotou mnohosti druhů. Jeden pro druhého a jeden závislý na druhém, přičemž jedinec neztrácí svou neopakovatelnost a identitu, ale naopak. Rozvíjí svou jedinečnost obohacováním se mnohostí – tedy jinými jedinečnostmi. Všichni ovlivňují všechny. Je to koloběh závislostí. Je to *jednota mnohosti*. Čím větší mnohost, tím větší závislost, ale tím bohatší celek, tím větší *důležitost jednotlivosti*, tím větší identita jediného, bez něhož je celek nemyslitelný, protože na sebe váže příliš mnoho vztahů.



Jestliže si uvědomíme, že ve své podstatě systém *Chaosu (mnohost jednot)* pomalu zaměňuje a nahrazuje systém *Řádu (jednota mnohosti)*, tak to není právě optimistická představa budoucnosti života. Moderní liberálnědemokratická společnost právě svým liberalismem vytváří půdu pro tento rozklad. Výchova individua k egoismu v chápání své individuální svobody v rámci demokracie a pluralitní společnosti je pravděpodobně vedena nešťastným směrem a do slepé uličky. Výsledky jsou poměrně katastrofální. Směr rozvoje totiž nespěje k obohacování jednoty mnohostmi, ale právě naopak, k rozpadu, k mnohosti individuálních jednot. Já mám přednost před vším ostatním. Každý sám za sebe a pro sebe. Nejsme ochotni obohacovat sebe mnohostí jednoty a vracet se obohacení zpět a opět se obohacovat atd. Svoboda jednotlivce je povýšena nade vše, je nedotknutelná. Z tohoto děsivého kruhu v podstatě není úniku. Na druhé straně totiž čeká totalita, která je absurdní zrudností. Ta z jednoty mnohosti dělá jednotu jednoty. Svět se nezadržitelně rozpadá – společensky, politicky, nábožensky, národnostně, etnicky. Výsledkem je ztráta dějin, ztráta morálního kodexu, zlo, nenávisť, intolerance, xenofobie a duchovní zhroucení. Zákonem prvního systému – *jednota mnohosti* – je harmonie, kdežto zákonem druhého systému – *mnohost jednot* – je chaos, tedy záměna Harmonie–Řádu na Chaos–Rozpad.

Změna hodnot

Slepá ulička

Člověk zřejmě stojí před největším úkolem svých dějin – návratem do jednoty mnohosti. Tedy jiná „třetí civilizační cesta“?

Člověk se vyvíjel miliony let, ale jeho psychická a duchovní zkušenost byla za tu dobu zcela odlišná než zkušenost, kterou získal v období posledních cca 800 let. Člověk se dostává do koloběhu závislostí, které spoutávají jeho přirozený způsob života. Začíná být závislý na systému uměle vytvořeného světa, který mezi něj a přirozené životní prostředí i přirozený životní styl staví hradbu. Tato „hradba“ pak způsobuje i ztrátu orientace v hodnotovém systému. Je to hustý a prakticky nepřetržitý proud *negativních informací*, které si člověk sám vytváří i sám aplikuje do svého životního stylu. Jak člověk zdůrazňuje negativní zkušenost a ta začíná převažovat a do velké míry i určovat způsob jednání a myšlení, tak se stále více odklání od přirozeného stavu bytí. Uzavřený kruh se pak zdánlivě nedá přerušit. Existuje však i druhý proud, proud *pozitivních informací* a skutečností.

Člověk se dostává pod tlak protikladných emocí a není schopen se orientovat v hodnotovém systému, který je z jedné strany pro něj cizí, ale zároveň svou vznešenou pozitivností velmi přitažlivý. Odvrácení se od přirozeného stavu bytí, kterým je zakoušení Boha jako *tajemství pravdy*, bylo příliš dlouhé a příliš *intenzivní*. Pro člověka to v tomto stadiu vývoje znamená, že přestává vnímat nezákladnější přirozené projevy bytí. Jsou to právě ty projevy, které jej charakterizují jako živou *duchovní bytost*.



#### Poznámky:

- (1) „Či snad nevíte, že vaše tělo je chrámem Ducha svatého, který ve vás přebývá a jež máte od Boha? Nepatříte sami sobě! Bylo za vás zapláceno výkupné. Proto svým tělem oslavujte Boha.“ *1 Kor 6,19–20*.
- (2) MYSTAGOGIE: V listě Kolosanům je *mystagogie* charakterizována takto: „Pavel se stal služebníkem církve (*diakonos tes ekklesias*), aby zvěstoval *tajemství*, které po věky a po celá pokolení bylo *skryto* (*to mysterion to apokekrymmenon*). Obsahem tohoto mysteria je Kristus.“ *Kol 1,25–27*.  
Kunetka, František. *Svatosti, dary slova, které se stalo Tělem. (Dogmaticko-liturgická studie)*. Olomouc, Matice cyrilometodějská 1990, str. 11.
- (3) Encyklopedie antiky. Praha, Academia 1973, str. 255.
- (4) Než bylo moře a země a nebe, jež nad vším se klene,  
příroda na celém světě jen jedinou podobu měla,  
jejíž jméno byl *chaos*: změť surová, bez ladu skladu,  
nic než beztvará hmota, shluk zárodků v hromadě jedné,  
nestejnorodých to prvků, jež k sobě jen náhodou lnuly.  
Nebylo doposud Slunce, jež světu by dávalo světlo,  
nebylo Luny, jež mohla by růst a nabývat růžky,  
ve vzduchu rozlitém vůkol se nevznášela ani Země  
vyvážená svou tíhou a po dlouhém okraji pevnin  
bohyně mořských vod svá ramena neprostřela.  
Byla tam sice země a moře a vzduch tam byl také,  
země však nestála pevně a vody nemohly plynout,  
vzduch pak postrádal světla. Nic nemělo stálého tvaru,  
všechno si překážkou bylo, vždyť v tomto tělese jednom  
zima se svářila s teplem a s vlhkem se svářilo sucho,  
lehounké z těžkými věcmi a s tvrdými válčily měkké.

(Přeložil Ivan Bureš)

Publius Ovidius Naso. *Proměny*. Praha, Svoboda 1974, str. 15

- (5) „Ježíš mu odpověděl: ‚Já jsem cesta, pravda a život. Nikdo nepřichází k Otci, než skrze mne. Až poznáte mne, poznáte i mého Otce.‘“ *Jan 14,6*.  
 „Také mi řekl: ‚Stalo se! Já jsem alfa i omega, začátek i konec. Tomu, kdo žízni, dám pít z pramene živé vody zadarmo.‘“ *Zj 21,6*.
- (6) „Přihlásil se hlas Abi-Zerův: ‚Jaké slovo máme pro mlčení? Pro ticho? Z jakého jinovětského kořene člověk vyrůstá? Není to slovo *duma*? A není složeno z týchž písmen jako *dome*, což znamená podobat se? Hebrejská řeč zná znaky jen pro souhlásky. Slovo *duma* i *dome* se píše *d-m-h*, tedy stejně. Slovo *Adam* se píše *A-d-m* (‚a‘ je tu -němá- souhláska alef, nikoli samohláska ‚a‘, která se vyslovuje, ale nepíše), přičemž se ‚a‘ též užívá k vyjádření první osoby slovesné. A nenazývá Bůh člověka *Adam*, což značí ‚podobám se‘? Totéž slovo však značí i jiný pojem ‚mlčím, jsem zticha‘. V tichu je člověk ‚podobestvím Božím‘. V tom asi spočívá tajemství člověka. Tam je doma, tam je u Boha.‘“  
 Weinreb, Friedrich. *Znamení života. Hebrejská abeceda podle židovské tradice*. Praha, Česká křesťanská akademie 1994, str. 13.
- (7) Souzenelle, Annick de. *Symbolismus lidského těla*. Praha, Unitaria 1994.  
 Zmíněná studie přináší velmi zajímavý pohled na problematiku člověka jako mystického archetypu tajemství stvoření podle obrazu Božího a smyslu života, který je zakódován v mystice *hebrejské abecedy*. Tudíž je hlubinnou podstatou vysloveného i psaného slova jako znaku a archetypu stvoření.  
 V tomto smyslu by stálo za to se důkladně a hluboce zamyslet nad samotným významem pojmu *ARCHA*. Bylo to plavidlo? V případě Noa Písmo svaté o *lodi* (korábu) píše zcela jednoznačně, a dokonce popisuje jeho stavbu a použitý materiál. Ale co Mojžíš a *Archa úmluvy*? Víme velmi dobře, že autoři Bible používali jazyk podobeství. Pojem *Archa* tedy může znamenat „obraz-symbol“ jakéhosi prvopočátečního *ideálního bytí*, které člověk ztratil po prvním selhání. Bůh jej však zachoval jako *nezrušitelnou nabídku (smlouvu)* v podobě „*buňky, zárodku*“, obsahujícím snad něco jako „*genetický kód*“ života, který měl přežít Jeho hněv a trest „*všech potop*“ z neustálého selhávání člověka a obnovit život na Zemi: *vznášeje se jako Duch Boží vprostřed vod* (viz *Gn 1,2* a *Gn 6–8*).  
 Samo řecké slovo *ARCHÉ* znamená: *počátek, princip, pralátka...* (pozn. V. S.).
- (8) Teilhard de Chardin, Pierre. *Vesmír a lidstvo*. Praha, Vyšehrad 1990, str. 139.
- (9) Viz Špinar, Zdeněk V. – Currie, Philip J. *Velcí dinosauři*. Praha, Aventinum 1994.
- (10) Celá tato část první kapitoly čerpá z knihy Pierra Teilharda de Chardina „*Vesmír a lidstvo*“. Jsou doslova citovány fráze, výrazy, vědecké formulace i celé odstavce a myšlenky, které autor prokládá svými úvahami a postřehy. Jedná se zejména o kapitoly „*Myšlení*“ (str. 139–194), „*Pokračování života*“ (str. 199–265).

## Úkoly:

### Kýč a jeho projev

#### 1. Zamysli se nad problematikou kýče v současném životě.

(Estetický vliv reklamy na kvalitu prostředí i lidského vědomí, film jako reklama?)

#### 2. Film jako akční téma – zábava, nebo vnitřní souvislosti?

##### Filmy:

**Varianta A: vyber libovolnou dvojici a porovnej.**

**Souboj Titánů** (Louis Leterrier, VB–USA 2010)

**Pán prstenů I. Společenstvo prstenu** (Peter Jackson, Nový Zéland–USA 2001)



**Proti všem** (Otakar Vávra, ČSR 1957)

**Spanilá jízda** (Oldřich Daněk, ČSSR 1963)

**Tmavomodrý svět** (Jan Svěrák, ČR 2002)

**Nebeští jezdci** (Jindřich Polák, ČSSR 1968)

**Zamysli se nad problematikou podstaty uměleckého díla ve vztahu ke smyslu lidského bytí.**

(Člověk a duchovní souvislosti jeho vnitřního vztahu k vlastnímu bytí – viz Teilhard de Chardin, Pierre: *Vesmír a lidstvo*. Praha, Vyšehrad 1990)

**Filmy:**

**Jeskyně zapomenutých snů** (Werner Herzog, Kanada–USA–Německo 2010)

**Ájurvéda** (Pan Nalin, Německo 2001)



**Doporučená literatura:**

ALTRICHTER, Michal. „Duchovní“ a „duševní“. *Příspěvek z pohledu teologie narativní*. Velehrad, Refugium Velehrad–Roma 2003.

CZECH, Jan. *Nostalgie umění*. Praha, Pražská scéna 1996.

KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Praha, Torst 2000.

LEWIS-WILLIAMS, David. *Mysl v jeskyni*. Praha, Academia 2007.

SUCHÁNEK, Vladimír. *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu*. Olomouc, Nakladatelství Univerzity Palackého 2002.

TEILHARD DE CHARDIN, Pierre. *Vesmír a lidstvo*. Praha, Vyšehrad 1990.



## Kapitola 2

V této kapitole se seznámíme se základními výchozími body, které vedly uvnitř procesu evoluce člověka k pokusům o uchopení estetického obrazu světa, a tím k estetickému myšlení a následně k umělecké tvorbě.

Ukážeme si dvě možné cesty tohoto poznání a vysvětlíme jejich možnou či nemožnou pravděpodobnost.

Tato kapitola je vstupní bránou k pochopení cesty člověka k tvůrčímu uměleckému vyjádření se jako duchovnímu prožitku vycházejícímu z jeho vztahů s vesmírem jako hybnou životní silou. Jejím základním cílem je otevření otázek uvnitř uměleckého díla, které se v oboru věd o umění obyčejně nekladou.

Studium této kapitoly vyžaduje nejzákladnější orientaci v současné obecné problematice umění.



### Několik základních otázek...

**Motto:**

Kdo sází stromy, i když ví, že nebude nikdy sedět v jejich stínu, přinejmenším pochopil smysl života.

*Rabíndranáth Thákur*

Člověk si uvědomuje sám sebe v souvislostech a vztazích k okolnímu světu a, jak už víme, reflektuje tuto novou skutečnost sám v sobě. Začíná uvažovat o otázkách, které vznikají hluboko v jeho nitru a ze kterých je zmaten, protože jsou nové, vzrušující, a netuší, jak k nim přistoupit. Neví, co prožívá za pocity, neví, zda vůbec něco takového existuje a jestli je to možné ovládnout, ohmatat, uvidět. Člověk se začíná střetávat se skutečností navýsost filozofickou a zejména estetickou. Takto si to ovšem pojmenuje až o mnoho stovek tisíc let později. Náš člověk, člověk na samém prahu sebereflexe, na samém počátku abstraktního myšlení, si neklade otázky přesně formulované a definované, on je teprve v údobí, kdy je pudově cítí a reflexivně zařazuje do systému poznaného a tradičního světa, se kterým má už zkušenost. A nemá to vůbec jednoduché. Představme si člověka prehistorického období, který má starosti sám se sebou a zejména s tím, aby vůbec přežil. Uprostřed divočiny, uprostřed světa, který sice jako živočich velice důvěrně zná, protože je jeho součástí, ale který je nemilosrdný k slabosti a neopatrnosti. My máme o této divočině samozřejmě jen velmi nejasnou a pouze teoretickou představu. Už víme, že člověk není ničím výjimečným, je pouze jedním z existujících živočišných druhů. Ještě neuspěl dát okolnímu světu na vědomí, že *On* je zde, že *On* bude tím *Hospodářem* jenž se bude snažit pochopit stvořený svět, jeho chod, jeho koncepci a systém, jeho souvislosti a vzájemnou, dá se říci, absolutní souvztažnost všeho se vším. *On* ještě neví, že toto všechno čeká právě na něj. *On* ještě neví, že *On* teprve pozvolna přichází. *On* o sobě, zatím, neví vůbec nic. Z druhé strany se začíná objevovat rostoucí množství otázek, které vyvolávají zmatek v nitru a nepokoj rodícího se ducha. Díky své reflexi začíná velmi brzy chápat, že se před ním vynořuje něco, čeho si dokáže všimnout *pouze on*, co vidí *pouze on*, co vnímá *pouze on*. *Ale neví proč!*

Rozvoj  
vnímání

Člověk postupně rozvíjel schopnost reflexivního poznání světa, a jak křivkou vývoje postupoval na úroveň vyššího a vyššího rozumového *zhodnocení vlastního bytí*, začal intenzivně pociťovat nevyhnutelnost sdělení, vyjádření, vyjevení toho *něčeho*, co se shromažďovalo v jeho vědomí a soustřeďovalo v jeho podvědomí. Ti lidé, kteří se v tomto stavu vědomí nacházeli, byli pravděpodobně velmi osamělí a velmi výjimeční ve smyslu *jiní*. Neschopnost *sdělení a komunikace v tomto vyšším řádu* jejich osamělost ještě prohlubovalo. Přitom poznání, které takový člověk měl, bylo samo o sobě natolik silné a natolik jej intenzivně prožíval, že nesdělít jej bylo nemožné. Toto nesdělení pociťoval jako přímé ohrožení svého života, jako něco, co nemohl neudělat, protože se to rovnalo smrti – *on se musel sdělit!*

Způsob sdělení, chápáno racionálně, lze rozdělit na tři základní typy, a tím se dostáváme k úvahám o prioritách. Jaké výrazové prostředky mohly být pravděpodobně nejranější:

- a) pohybově-zvukové (*nonverbální*),
- b) výtvarné (*nonverbální*),
- c) verbální.

Hledání  
výrazu

Co se člověk snažil vyjádřit? Své hluboce niterné prožívání, své nejintimnější, nejsubtilnější duchovní účastenství? Můžeme jen spekulovat, vztahovalo ke světu duchovních prožitků jeho nitra. K prožitkům, které intelekt a následná reflexe zpracovávají až „*ex post*“, tedy až poté, co je definoval a zařadil emocionální systém. Vztahují se ke skutečnostem, které jsou bez použití filozofických pojmů dodnes prakticky nesdělitelné (*bytí, jsoucnost, život, smrt, zrození, rozkoš, radost, poznání...*). Toto všechno jsou výrazy samozřejmě velmi moderní a formulovalo je až pozdní a poměrně vyspělé filozofické myšlení, mající za sebou značně dlouhou cestu vývoje. Těžko říci, jak si prehistorický člověk tyto skutečnosti sám definoval, uvědomoval-li si je vůbec. Z největší pravděpodobnosti v tomto systému myšlení neuvažoval, neuvažoval ani v žádném trochu podobném systému. V tomto raném stadiu zřejmě člověk ještě spíše spoléhal na emoce a pudy. Reagoval spontánně a reflexe přicházela později, jako druhotná a zejména dlouhodobější reakce. Z toho by vyplývalo, že myšlení, jako projev inteligence, se od samého počátku velmi razantně odděluje od projevů emocionálních, které se řadí spíše do pudové oblasti. Přidržíme-li se tohoto uvažování, musíme dále konstatovat, že od okamžiku, kdy člověk začíná myslet, a tím následně i jednat pod vlivem a tlakem reflexe, si začíná velmi brzy uvědomovat jasný rozdíl mezi prožitkem poznání rozumového, promyšleného a čistě racionálního a, na straně druhé, poznáním emocionálním, které je mu tradičně bližší, a tím i srozumitelnější. Uvažovat nad tím, jak sám proces myšlení probíhal, to by byla čistá konstrukce.

## Slovo

Prehistorický člověk pravděpodobně používal jednak v myšlení a jednak při sdělování něco, co moderní jazyk už nezná, totiž skřekových citoslovců, tzn. neartikulovaných zvukových vyjádření, které jsou ovšem *pevnou součástí výrazových prostředků* jazyka. Jsou tudíž neměnné. Sdělení skřekem nemůže být pokaždé výtvozem toho, kdo jej vydává, protože by tím bylo zamezeno možnosti předání informace. Člověk však má zcela ojedinělou a výjimečnou možnost ovládnout se pomocí volných intelektuálních schopností. Dostat pod kontrolu vůle své emoce, pocity a pudy. Tím i ovládnout jednu z nejzákladnějších a vývojově biologicky snad zcela nejstarších esenciálních struktur, na kterých je založeno vřazení člověka do vývojového řetězce života. Stačí připomenout, že se rozmnožujeme na základě sexuálního pudu, jíme a pijeme na základě vnímaných pudů hladu a žízně, nekonáme nevědomě sebevražednou činnost na základě pudu sebezáchovy atd.

Člověk pomocí nonverbálních výrazových a komunikačních prostředků definoval svůj pocit vycházející z jeho počínající reflexe o něčem, co nebylo reálně hmotnou součástí existujícího světa jeho zkušeností, světa, který tak důvěrně znal či mohl pochopit skrze nabyté poznání. Byl to prožitek, který sdělovala i ostatní žijící stvoření kolem něj (vyjící vlci, tančící kozorožci, hrající si delfini, zpívající ptáci, zpívající velryby... atd.). Člověk díky reflexi věděl, co to znamená, co vyjadřují, sdělují. Zvířata nikoliv. Člověk tedy vycházel z jakéhosi *prearchetypu*, ze kterého pudově vycházela i celá příroda. To znamená, že prehistorický člověk nacházel potvrzení svých vědomých pocitů v konání živočichů, se kterými byl evolučně a fyziologicky spjat od samého prvopočátku bytí.

Rytmus, tanec, výkřiky, skřeky, volání či později zpěv – to jsou umělecké výrazové prostředky v moderním smyslu jejich určení. Jsou námi takto definovány. Vyjadřovaná skutečnost patřila nejpravděpodobněji do oblasti nadpřirozena, tedy měla výrazně transcendentní charakter. Byla to vyjádřená forma emoce, která je nezávislá na smyslech a nabyté zkušenosti, ale umožňující poznání na zcela odlišné úrovni a zcela odlišným způsobem. Immanuel Kant tvrdí, že transcendence je skutečnost zcela nedostupná vědomému teoretickému poznání. Můžeme tedy říci, že:

UMĚNÍ A TRANSCENDENTNO JSOU NEODDĚLITELNĚ SPJATY OD PRVOPOČÁTKU VÝVOJE LIDSKÉHO JEDINCE I SPOLEČENSTVÍ.

Protože umělecký výraz spolu s uměleckými prostředky vznikl jako důsledek snahy člověka toto poznání transcendentna vyjádřit. Samozřejmě, že k definování a určení těchto skutečností jako *uměleckých výrazových prostředků* došlo až v moderní době, ale nezáleží přece na době a způsobu definování, ale na skutečné podstatě definovaného. Teorie, které se zabývají v současné době otázkami geneze umění a jinými aspekty uměnovědy a neberou tento základní fakt na vědomí, ignorují podstatu a smysl uměleckého díla a uměleckého konání. Lze sice namítnout, že vše se vyvíjí a že právě umělecká tvorba se v průběhu vývoje lidské civilizace stala lidským konáním, které je inspirováno nej-různějšími podněty a má velmi široký okruh zájmů. Podle mého názoru se jedná tak trochu o matení pojmů, které je v současnosti dost obvyklé. Jestliže jsou prvotní formy, o kterých mluvíme, uměním, potom většina současných forem, jež se vyjadřují ke zcela jiným skutečnostem, nemá s uměním nic společného. Jsou pouze informací o reflexích lidského intelektu volně na téma reálně existujícího světa předávaných uměleckými vyjadřovacími prostředky. Přistoupíme-li totiž na takto chápanou podstatu uměleckého díla, pak umění není nic jiného než pouze dobře ovládnuté řemeslo. Čím větší a dokonalejší zvládnutí řemesla ve všech jeho aspektech a finesách, tím větší umělec.

Ale je přece známo, že velmi hluboké a nesmírně citlivé a závažné umělecké dílo může být řemeslně velmi slabé, nedokonalé až diletantské (*insitní umění, dětská kresba atd.*). Z druhé strany ovšem existuje zcela oprávněná námitka: jsou ony prvotní formy sdělení skutečně uměním, nebo se jedná o něco zcela jiného? Samo přesvědčení, že umělecké dílo je vše, co je vyjádřeno pomocí precizně zvládnutých uměleckých vyjadřovacích prostředků, popírá samo sebe. Zřetelně z něj totiž vystupuje snaha o přeřazení řemesla do jiných kategorií, než kam patří svým posláním. Tudíž je zde skryté vědomí toho, že umění je v souboru lidských konání něčím zcela výjimečným. Odtud snaha tuto výjimečnost zařadit jinam a k něčemu naprosto neodpovídajícímu. Další otázkou v systému komunikace a vyjadřování vědomí a prožití transcendentna je výtvarný projev. Ten je natolik specifickým komunikačním a výrazovým prostředkem, že se mu budeme věnovat v průběhu jednotlivých kapitol, v návaznosti na specifčnost témat. Výtvarný projev je zcela mimořádnou událostí v životě člověka. Natolik mimořádnou, že si této unikátnosti velmi brzy všímá i sám člověk a *podepisuje se rukou tvořící*, rukou s pohyblivými prsty, tedy specifickým způsobem *reagující* součástí jeho *myslící* bytosti. Negativní stín lidské

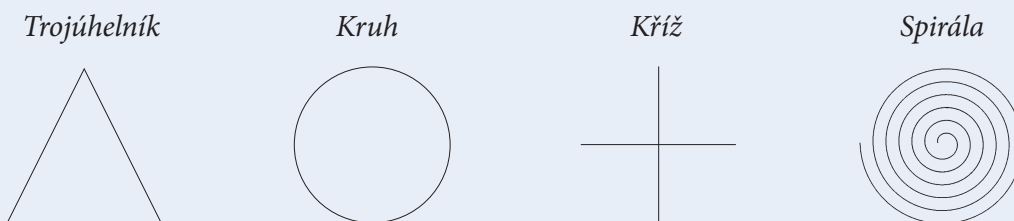


ruky na skalách a v jeskyních je výkřikem poznání – ano, jsem to JÁ. Je ojedinělým důkazem o vskutku probíhajícím přerodu tvora v lidskou bytost pomocí reflexe. Obraz ruky je *podpisem transcendentní reflexe*.



*Symbols*

Z tohoto úhlu pohledu je potom možná zavádějící a zbytečné ptát se, pomocí jakého procesu myšlení člověk objevil, formuloval, vyjádřil a zařadil znaky typu:



Tyto jednoduché grafické znaky mají už mimořádně pokročilý a abstraktně symbolický výtvarný řád a zcela estetický charakter pro sdělovanou filozofickou rovinu pojmu.

Odborná etologická literatura nazývá tato významová sdělení *neverbálními symboly*. Vznik výše označených základních symbolů se pokládá za jednu z rozhodujících událostí ve vývoji komunikačního systému člověka. Symboly *neverbální* na rozdíl od *verbálních* jsou motivovány. Mají přirozený vztah k tomu, co představují, ke značenému. (1)

*Jsoucno* objeované, pocívané a definované jako estetická kategorie. *Jsoucno* jako skutečnost, která působí sama o sobě skrze vnímané *Krásno* a následně v člověku vytváří emocionální stav dosud nepoznané *vznešenosti, vytržení, ponoření, bolesti, radosti, smutku a očištění*. Člověk tento velmi specifický a subjektivní prožitek z bytí vyjadřuje právě tak specifickými a naprosto *neúčelnými a k ničemu jinému nepoužitelnými* výrazovými prostředky.

*Důkazy* Toto všechno lze pokládat přinejmenším za *nepřímé důkazy* toho, že prvotní reflexe člověka byla s velkou pravděpodobností *skutečně transcendentního charakteru*, což konsekvantně znamená, že první pokusy o definice transcendentna byly historicky natolik rané, že byly provedeny pomocí výrazových prostředků, které nyní nazýváme *umělecké* (estetické). Filozofie musela přijít až mnohem později. Filozofie totiž mohla vzniknout až při využití výborně rozvinutého a výrazově bohatého *verbálního* komunikačního systému. To znamená, že člověk je schopen filozoficky myslet pouze za předpokladu dokonale zvládnuté schopnosti reflexivně myslet a mimořádně přesně verbálně formulovat.

## Láska – paměť

Máme co dělat s duchovním stavem, při kterém dochází ke ztotožnění se s tím, co je objektem lásky. Toto ztotožnění není rozumové (i když určitá role rozumu zůstává vždy) ani emocionální (i když emoce jsou na první pohled primární). Je to něco, co do nás vchází, determinuje nás a zároveň z nás vychází a determinuje to, co do nás vchází. Toto „něco“ nemá destrukční charakter a vliv. Je to výhradně a absolutně pozitivní. Toto *dobro* nedefinujeme subjektivně podle sebe, ale je samo definováno objektivní existencí etických a mravních kodexů, které jsou základem stvořeného řádu a daného zákona. Je definováno všeobecně platným kodexem svobody jako principu dobra, které je jedním z mnoha projevů lásky. Dobro bez lásky nemůže existovat, tak jako dobro nemůže být omezováno kategoriemi – subjektivní, objektivní, všeobecný, obecný, osobní... V tomto

smyslu platí vše souvztažně. To znamená, že ani láska bez dobra není láskou, protože dobro je projevem lásky. Jestliže dobro není projevem lásky, pak není dobrem, ale falší a přetvářkou, tedy zlem. V bolesti není smysl lidského života. *V tom je jeho úkol, aby smyslu bylo dosaženo.* Ostatně o tom vypovídají i kategorie a jevy Lásky: *Otevřenost, Očekávání, Blízkost, Přítomnost, Setkání, Sebesdílení, Účast, Milosrdenství, Společenství, Jednota, Plnost.*

Láska

Vracíme se na počátek naší cesty za *společenstvím mnohosti v jednotě*. Bez lásky se ona *jednota mnohosti* hroutí na *mnohost jednot* v sobectví. Uzavírá se tím kruh velikého smyslu bytí, které je vyjadřováno ve všech podstatách samo sebou a definováno ex post činností tvora, který stojí na jeho samém vrcholu – člověka. Člověk je pomocí reflexe jako jediný tvor v současné době nám známém vesmíru schopen tuto skutečnost vědomě zaregistrovat, pojmenovat, najít odpovídající výrazové prostředky a sdělit. A právě v uměleckém díle je toto sdělení skrze paměť lásky sice nejintuitivnější, ale ze své podstaty emocionálně nejpravdivější.

**UKÁZKY:** *uchopení jsoucna a bytí pomocí estetických (literárních) výrazových prostředků.*

**TÉMA:** „STVOŘENÍ SVĚTA“

### GILGAMESĚ

Za onoho dne, onoho dávného dne,  
za oné noci, oné vzdálené noci,  
onoho roku, onoho dávného roku,  
kdy vše potřebné s nádherou vzešlo,  
onoho dne, kdy vše potřebné krásně stvořeno bylo,  
když ve svatyních země chléb byl ochutnáván,  
když v pecích země chléb byl pečen,  
když nebe se od země vzdálilo,  
když od nebe země se oddělila  
a lidstvo jménem nazváno bylo. (2)

### RG'VĚDA

*Vesmírný žár*  
Zplodil on zákon a pravdu,  
vzplanuvší oheň Všehomíra  
z něj i noc zjevila se  
i vzdouvání oceánů.

Z vlnění oceánu  
vznikl koloběh roku  
rok pak dny rozdělil a noci  
vládce všeho co mihotá se v světě.  
Strújce Luny i Slunce  
stvořil je po sobě  
stvořil pak nebe i zem  
i to stvořil co jest pod nebem  
světlo pak nakonec. (3)





**ANTICKÁ MYTOLOGIE**

Na počátku byla Noc. Bohyně Noc, jménem Nyx, před níž se i sám Zeus skláněl v pokorné bázni. A oplodněna větrem, Pranoc, vložila své stříbrné vejce do obrovského klínu temnoty. Tak to udělala Nyx, dcera prvotního Chaosu, jenž byl počátkem všeho, protože byl jím. Dcera jeho, jež sama byla nocí, protože Noc byla ona, byla Pranoc. Z tohoto vejce povstal syn vanoucího větru, bůh se zlatými křídly. Jméno jeho je Eros, bůh lásky.

To je však jen jedno jméno, nejmilejší ze všech jmen, která tento bůh nosil. A tak tento bůh mnoha jmen, z vejce právě narozený, Matkou Nocí a klínem temnoty zplazený, činy započal. Ukazoval a přiváděl všechno na světlo, co dosud leželo skryté ve stříbrném vejci. A to byl celý svět. Nahoře dutý prostor – Nebe, dole – jiný. Obě ve vejci a Eros je na světlo přivedl a spolu smíchal, a oni spolu byl svět, tak spolu zplodili sourozence – Okeána, boha nekonečných a nesmírně hlubokých vod, a Téthys. (4)

**BIBLE**

Na počátku stvořil Bůh nebe a zemi. Země byla pustá a prázdná a nad propastnou tůňou byla tma. Ale nad vodami vznášel se Duch Boží. I řekl Bůh: „Buď světlo!“ A bylo světlo. Viděl, že světlo je dobré a oddělil světlo od tmy. Světlo nazval Bůh dnem a tmou nazval nocí. Byl večer a bylo jitro, den první. *Gn 1,1–5.*

**KALEVALA**

Tu již cítí paní vody,  
paní vody, panna vzduchu,  
jako by ji plamen páčil,  
jako by jí žehly žáry,  
jako by jí v údy vnikal,  
oheň, žily roztavoval.  
Otrásl se její tělo,  
koleno jí sebou škublo,  
do vody se vejce svrhla,  
v mořské vody překotila,  
rozbila se vejce v kusy,  
na kousíčky roztránila.

Vejce v kalu nezanikla,  
drobné kousky v mořských vlnách,  
dobré věci z nich se staly,  
překrásně se proměnily,  
dolní půle skořepiny  
změnila se v zemi dole,  
horní půle skořepiny,  
nahore se nebem stala,  
z horní bílky poloviny  
třpytivá se stala luna,  
světlé skvrny skořepiny  
hvězdami jsou na obloze,  
tmavé skvrny skořepiny  
v oblaka se proměnily. (5)

**OLONCHO***Jakutský hrdinský epos*

Daleko, za dálným horizontem  
 pradávných, nepamětných let,  
 za mlhou nepoznanou a bez paměti  
 nevyřčených nešťastných let.  
 V oněch časech  
 stvořena a postavena  
 byla Matka-Země počáteční.  
 Vzpíná se hromem bouřkovým  
 supí zlostí, vztekem, plane ohněm  
 pradávné lože Země –  
 strašlivé moře Sjung  
 s pevným dnem.  
 Oblaky zahalené ze všech míst,  
 vřící vodou slanou,  
 nepropustným mlhy okovem zakryté...  
 ...se skřípotem a v svistu  
 vznáší se rudý písek  
 nad kontinentem země,  
 ohňovými květy prorůstá jarem  
 žlutohlinité země  
 s přepásáním pásem zlatým.  
 Obdařena štědrostí zlatou,  
 hladceširoká, v přejasně barvě,  
 s vycházejícím-planoucím sluncem svým  
 vzlétajícím nad zemí,  
 se stromy upouštějícími listy,  
 padajícími zmíraje,  
 s šumem ubíhajících vod,  
 ubývajících, umíraje, vysychaje,  
 rozdávaným bohatstvím plná,  
 znovurodicím bohatstvím plná,  
 bouřemi rachocena –  
 zrodila se ona,  
 zjevila se ona –  
 v těch časech bez paměti v nás,  
 Matka-Země počáteční... (6)

**O NESMRTELNOSTI BOŽÍ***Trpasličí kmeny, rovníková Afrika*

Bůh je, bůh byl, bůh bude!  
 Duchové nahoře, lidé dole, bůh sám pro sebe.  
 Bůh je praotec.

Po noci den,  
po stromu jiný strom,  
po mraku jiný mrak,  
po mě jiný člověk.  
Ale bůh je tu vždy,  
bůh neumírá,  
on je pánem smrti. (7)

### O LIDSKÉ POMÍJEJÍCNOTI

*Dinkové, východní Afrika*

Když bůh v šedém pravěku tvořil věci,  
stvořil slunce;  
a ono přichází, zajde, a přece se vrací.  
Stvořil měsíc;  
a on přichází, zajde, a přece se vrací.  
Stvořil člověka;  
a on přichází, zajde, a již se nevrací. (8)



### Poznámky:

- (1) Drvota, Stanislav. *Od zvířete k člověku*. Praha, Panorama 1979, str. 272–281.
- (2) *Epos o Gilgamešovi*. (Samostatná báseň: Gilgameš a dub). (přel. prof. dr. Lubor Matouš) Praha, Mladá fronta 1971, str. 91.
- (3) *Da uslyšat menja zemlja i nebo*. (Iz vedijskoj poezii). (ukáz. přel. V. S.) Moskva, Chudožestvennaja literatura 1984, str. 127.
- (4) Altrichter, Michal. *Výběr textů k teodiceji*. (skripta) Olomouc, Matice cyrilometodějská 1993, str. 23–24.
- (5) *Kalevala*. (Finsko-karelský hrdinský epos). (přel. Josef Holeček) Praha, Odeon 1980, str. 11–15.
- (6) *Njurgun Bootur Stremiteľnyj*. (Jakutskij geroičeskij epos (ukáz. přel. V. S.) Oloncho). Jakutsk, Jakutskoje knižnoje izdatělstvo 1975, str. 8.
- (7) Bonn, Hanuš. *Daleký hlas*. Výbor z poesie primitivních národů. Praha, Václav Petr 1938, str. 56.
- (8) *Ibid.*, str. 80.



### Úkoly:

**1. Zamysli se nad problematikou paměti v uměleckém díle.**  
(Estetická pravda jako obraz paměti?)

#### **Film:**

**Jeskyňě zapomenutých snů** (Werner Herzog, Kanada–Německo–Francie 2010)

**2. Film jako téma paměti a reálného vjemu skutečnosti?**

#### **Filmy:**

**Skafandr a motýl** (Julian Schnabel, Francie–USA 2007)

**Pán prstenů III. Návrat krále** (Peter Jackson, Nový Zéland–USA 2003)



**Vtip** (Mike Nichols (VB–USA 2001)  
**V Bruggách** (Martin McDonagh, VB–USA 2008)

**Blade Runner** (Ridley Scott, USA 1982)  
**Dvanáct opic** (Terry Gilliam, USA 1995)

### Literatura:

*Bible jeruzalémská. Kniha Genesis.* Kostelní Vydří, Karmelitánské nakladatelství, 2009.  
 BONN, Hanuš. *Daleký hlas. Výbor z poesie primitivních národů.* Praha, Václav Petr 1938.  
*Cesty k pramenům. Biblická archeologie a literární kritika.* Praha, Vyšehrad 1971.  
 DRVOTA, Stanislav. *Od zvířete k člověku.* Praha, Panorama 1979.  
 ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu. Archetypy a opakování.* Praha, Oikoymenh 1993.  
 ELIADE, Mircea. *Dějiny náboženského myšlení I. Od doby kamenné po eleusinská mystéria.* Praha, Oikoymenh 1995.  
 KALEVALA. *Finsko-karelský epos.* (přel. Josef Holeček). Praha, Odeon 1980.  
 KÉKI, Béla. *5000 let písma.* Praha, Mladá fronta 1984.  
 SEGERT, Stanislav. *Synové světla a synové tmy. Svědectví nejstarších biblických rukopisů.* Praha, Orbis 1970.  
 TRESMONTANT, Claude. *Dějiny vesmíru a smysl stvoření.* Praha, ERM 1993.



## Kapitola 3

### Motto:

„Maluješ-li strom, musíš cítit jak roste“.

Su-Š'



V této kapitole budeme pokračovat v odkrývání procesů lidského podvědomí, které vedly v procesu evoluce člověka k poznání estetického obrazu světa, a tím k estetickému myšlení a následně k umělecké tvorbě.

Ukážeme si i možnosti počátků těchto procesů a výraznou roli paměti v jeho vědomí.

V této kapitole otevřeme i ukázky z literárních děl, které umožní bližší vhled do problematiky uměleckého vyjádření souvislostí, které otevírají myšlení mimo každodenní realitu.

Budeme se zabírat ne zcela uchopitelnou cestou k tvůrčímu uměleckému vyjádření se jako duchovnímu prožitku vycházejícímu ze vztahů člověka s vesmírem jako hybnou životní silou. Jejím základním cílem je otevření otázek uvnitř uměleckého díla, které se v oboru věd o umění obvykle nekladou.

Studium této kapitoly vyžaduje nejzákladnější orientaci v literatuře a výtvarném umění.

### Geneze uměleckého výrazu a obsahu

Tato jedna z nejzákladnějších otázek dějin umění pravděpodobně zůstane bez odpovědi. Tak jako neznáme konce všech věcí, zůstanou zřejmě nepoznány i jejich počátky.

Umění jako  
znak

### Prameny umělecké tvorby (umělecké dílo jako znak)

Všeobecně se předpokládá, že umělecké projevy mají své počátky v onom úseku dějin, kdy se z primátů stával člověk. Tedy v době, kdy si tento tvor poprvé začal uvědomovat zcela zřetelně sám sebe.

Je to souhrn vývojových procesů, které nejsme schopni přesně historicky definovat jak v souvislostech, tak časově ani místně. Když paleontologie, antropologie i archeologie narazí na skutečnost, která by se mohla týkat dané problematiky, zůstává většinou bezradná co do určení účelu nálezů a tyto *prenatální projevy* kultury a reflexe sama zařazuje jako projevy, které se týkají kategorií *duchovních* a kultovních (*liturgický předmět nebo zobrazení mytické, rituální, náboženské*). Je třeba mít na zřeteli, že moderní vědecké obory ani nemohou v jiných kategoriích uvažovat. Touto klasifikací tak jasně dokazují přímou souvislost mezi *vznikem člověka a vznikem artefaktu svědčícím o jeho nejranějším prožívání bytí jako duchovního stavu*. A to už se přímo týká celé postihnutele šíře uměleckých projevů a typové rozmanitosti i výrazové bohatosti různých druhů používaných „sdělovacích“ prostředků.

Člověk koná to, co *vidí jako obrazy* v paměti vzpomínek (*anamnésis*). Obraz Stvoření je mu vzorem pro akt napodobení stvoření. Člověk bloudí v labyrintu zrcadlové síně svého vědomí, narazí do neznámých odrazů, aniž poznává vlastní život, ale neustále

hledá nejvěrnější vyjádření své touhy, bolesti, radosti, utrpení. Proč? Jde o to správně a přesně zformulovat tuto prazákladní otázku a odpovědět si na ni. Umělecká tvorba je ve své podstatě a nehlubším prazákladu touto neustále opakovanou otázkou i odpovědí v jediném obraze. Ale jde v umění skutečně o to nalézt odpověď? Co když tou odpovědí, kterou zdánlivě všichni hledáme, je právě samo *umělecké dílo*? Co když skutečně je v *obraze uměleckého díla* skryta ona otázka i její řešení?

## Úsvit uměleckých dějin (hierofanie)

Jak to tedy vlastně všechno začalo. Nejtěžší odpověď je vždy na nejprostěji položenou otázku. Námí skoro zcela pragmaticky pojmávaný život prehistorického člověka se neslučuje s představou, že vykonával jakési *zdánlivě nesmyslné činnosti*, které neměly žádný prospěšný účinek pro ulehčení nebo obohacení jeho bytí. Pravděpodobně tento život, z jejich hlediska, až tak dokonale pragmatický nebyl, a tato *ne-přirozená* a svým způsobem *ne-účelná* činnost byla tudíž chápána jako nezbytná a pro život tohoto člověka naprosto nepostradatelná a nutná. Tím se ale dostáváme do trochu jiného rozměru. Člověk dospívá do stadia, kdy s tím *Něčím*, co ho obklopuje, potřebuje komunikovat jinak, na jiné úrovni než sebezáchovně a povýtce zcela intuitivně. Tedy postupně se v jeho vědomí potřeba takové komunikace vyjasňuje a přechází do stadia duchovní potřeby.

Vrátíme-li se zpátky k *věrohodným počátkům* tohoto procesu, zjistíme, že *žádného počátku není*. To je ona *druhá možnost*. Člověk nic neobjevoval, o nic specifického se nesnažil a zejména *nic složitě nevymýšlel*. Bylo to zde *vždy*. Všude kolem něj. V radosti *tančících kozorožců* na strmých skalách i ve stesku *vlka vyjícího* na úplněk. *Ve zpěvu ptáků* a svatebních *rituálech živočichů*. To by však znamenalo, že člověk nedospěl v průběhu svého vývoje k uměleckému výrazu postupně, ale že jej *měl v sobě* od *samého prvopočátku* svých dějin jako *přirozenou součást* své bytosti. Mám na mysli *pouze nonverbální* výrazové prostředky, kterými skutečně *bohatě disponuje* i živočišná říše. Tyto projevy můžeme pozorovat *i na dětech* od nejranějšího věku, právě tak jako *jsou v hravosti* mláďat. Zvuky jako pískot, výkřik, skřek, zvolání nebo rytmické hlasové projevy, tedy i zpěv, jsou *naprosto přirozenou* výrazovou polohou, kterou člověk prostě vlastní, protože je, jak již víme, zcela přirozenou součástí existujícího světa. A náš svět má tyto zcela specifické vyjadřovací prostředky k vyjevování stavů a skutečností, jež se vymykají běžnému sdělení, v sobě zakódované od svého počátku. Těmito vyjadřovacími prostředky jsou *zvuk* a *pohyb*.

*Zvuk* je pravděpodobně nehlubinnější, a tím i *nejduchovnější složkou* samé podstaty života jako fenoménu existence. Proto jsou všechny vyjadřovací polohy týkající se *zvuku* (*volání, zpěvové citoslovce, skřeky a hlásky*), spolu s gestem těla, nejranější skupinou *čistých* výrazových prostředků umění (*s reflexí nesouvisejících*). Jsou emocionální a pudovou reakcí na *prožitok chvění* a účinkují mimo intelekt. Touto *sdělovací reakcí* disponují *všechna stvoření*, včetně člověka. (Stačí si připomenout rituální svatební tance či soubojové nebo teritoriální chování zcela jasně vnímané jako rytmizovaná gesta, znakové pohyby a specifické zvukové projevy u všech známých tříd živočichů. V poslední době se uvažuje, ovšem čistě hypoteticky, o příbuzném jevu i u flóry.)

A právě *zde* je *bezesporu skutečný počátek* předlouhé cesty k *vědomému použití* těchto prazákladních prostředků sdělení emoce, ve kterém už reflexe hrála velmi důležitou roli. Uvědomíme-li si toto všechno, musíme se zamyslet nad skutečností, kde tedy člověk vzal čas na hlubokou reflexi, která přinesla určité poznání, jež dále vedlo lidskou bytost k nepřekonatelné touze toto poznání *pojmenovat, definovat, vyjádřit a sdělit*. Ovšem

Počátek umění

Počátek

Zvuk

Sdělení

nyňí jde už o neskonale složitější výrazovou strukturu, která z těchto prvotních základů samozřejmě vycházela.

Stalo se to asi velmi brzy po získání schopnosti reflexe, díky které člověk poznal cosi, co do té chvíle nemohl bez ní pochopit. Do evolučně zažitého, přírodně pudově-emocionálního rituálu se dostalo něco *ne-přirozeného*. Tedy jdoucího *mimo* proces vývoje. Toto poznání muselo pravděpodobně vzniknout ve vědomí člověka pouze díky reflexi a v mimořádně krátkém časovém intervalu, aby mělo takovou působnost. Jinak by se stalo samozřejmě evoluční součástí lidské přirozenosti. A v tom je celý problém. Umělecké vyjádření bylo, je a bude zcela mimořádnou, i když přirozenou událostí. Aby se takto mimořádnou událostí stalo, muselo dojít v této komunikaci k něčemu, co zřetelně stálo *mimo zažitý řád pudových rituálů* a co charakterizovalo dosud nepoznané, ale přirozené skutečnosti právě jako *mimo-řádné*.

#### Postižení

I tehdy se rodili ti, kteří byli *jiní*, kteří byli nějakým způsobem vyčleněni z normální pospolitosti. *Tělesně* či *duševně* *poznámenaní*, *ale i extrémně senzitivní*, a tudíž chovající se *jinak* i vypadající *jinak* a svým způsobem neschopni vykonávat běžnou a normálně prospěšnou činnost pro kmen či tlupu. Protože byli takto vyčleněni, byli *ne-normální*, také jejich běžný život byl odlišný, *ne-normální* vzhledem k životu ostatních. U těchto lidí je všeobecně dokázána mimořádně zvýšená senzibilita na jevy či skutečnosti, které normální zdravý člověk vnímá pouze okrajově. Komunikují emocionálně a poznání zřejmě přijímají také emocionálně a stejně jej i sdělují. Projevuje se u nich zvýšený sklon k pokoře i posedlosti. K zarputilosti, ale i duchovní otevřenosti a dětské spontánnosti. Právě jejich vůlí nekontrolovatelné reakce na vnější podněty se mohly stát příčinou toho, že tyto *jiní* lidé byli, možná, prvními křičícími tanečníky u ohňů („šamany“), ne ze své vůle zasvěcenými, kteří na sobě nesli znaky onoho jiného světa. Oni byli v určitém smyslu fatálně tamtím světem dopředu označeni. Posvátným znamením byla jejich odlišnost anatomická či duševní. A protože každý člověk se snaží těm druhým sdělit svůj poznatek z osobního poznání, sdělovali jej i tyto *jiní*, *poznámenaní*. Ale svým způsobem, svými schopnostmi, svými vyjadřovacími prostředky. Emocionálně velmi silně působili na ostatní tím více, že vztah ostatních k nim byl díky jejich poznačenosti také emocionálně jiný. Oni byli *mimořádní*, a tedy i když sdělovali již poznané a pomocí obecně zažitých výrazových prostředků, toto sdělení bylo *emocionálně jiné*. Proto bylo přijímáno jako zcela odlišné: *mimo-řádné*. Můžeme se o tom i dnes přesvědčit u přírodních národů žijících původním způsobem života, kteří tyto jednotlivce stále považují za *poznačené nadpřirozenem* a za ty, kteří podávají svědectví o tušeném *jiném* světě, protože jsou fyzicky i mentálně odlišní, *jiní*. Z těchto důvodů je jim prokazována úcta a jsou *považováni za nedotknutelné*. Jak si dále řekneme, takový člověk byl vlastně *znakem nadpřirozena*, které se mu, nehodnému, takto projevovalo. Tudíž cokoli takový člověk sám označil libovolným dalším znakem, vytvořil *svým dotekem* pečeť tohoto *nadpřirozena*. Označené bylo pak vyděleno a sloužilo dále jako *posvátný* symbol. Spojovacím článkem všech právě popisovaných pravděpodobností je zmíněná vysoká míra přirozené emocionality v komunikačním systému *všech* prvotních lidí. *Všichni* do zajista *cítily* ono *chvění tajemna* a pociťovali dotyk *posvátné radostné bázně*. Ale pravděpodobně ti *vyvolení poznámenaní* toto chvění prožívali intenzivněji a zřejmě i daleko emocionálně intenzivnější bylo i jejich sdělení.

#### Duchovní vztah

Duchovní vnitřní komunikace mezi člověkem a *Tím* je onou tvůrčí činností, která posléze dala vzniknout umění. Každý jedinec zapojený do této komunikace byl odlišný a měl vrozené předpoklady k něčemu svému, specifickému, jinému než ti ostatní. Prostě tuto duchovní vnitřní komunikaci každý prožívá zcela individuálně a jedinečně. Byl tedy přinucen tuto činnost přizpůsobit svým zadaným, vrozeným předpokladům, aniž o tom nějak hlouběji uvažoval nebo byl schopen uvažovat. Až po dlouhém vývoji tvůrčí činnosti

začalo toto konání nabývat na základech a mohlo se ve svém dalším vývoji opřít o takto získanou tradici. Člověk koncentroval dosažené zkušenosti, a tudíž se dostal do fáze zdokonalování vlastní činnosti, dá se říci řemesla, a nikoliv podstaty. Někdo modeluje z hlíny, jiný maluje na kameny, stěny či stropy jeskyní, další kreslí barevnými hlinkami na tělo, zase jiný se odívá do bizarních a podivuhodných hábitů a masek.

Ale někdy museli být ti zcela první, kdo se začali kolébat do *jinými nepostižitelného a neslyšitelného rytmu*. A možná při tom vyli jako vlci nebo křičeli jako jestřábi. Rozhodně asi vyluzovali nějaký melodii podobný zvuk a jejich tělo se chvělo nebo houpalo. *A toto sdělení našlo odezvu*. Najednou to všichni znali, bylo jim to tak blízké a známé a vycházelo to z hloubi jejich ještě pudové přirozenosti. Začali se také houpat a kolébat a tleskat a výt a křičet. A s tím vším do těchto rytmů pravděpodobně začaly první taneční pohyby a první skupinové taneční projevy.

Aby nedošlo k omylu, mám na mysli vědomou činnost, nikoli pudovou či přirozenou, která je součástí fenomenu života. Pocity tajemna mají zajisté i živočichové a je velmi pravděpodobné, že duchovní komunikace mezi živou bytostí a *Tím* probíhala od samého prapočátku života, protože je v něm založena. Člověk si to pouze díky reflexi uvědomil.

Prvním vyjádřením rytmu člověkem bylo asi dupání nohou do země a rytmizované skřeky. Možná i tleskání nebo plácání dlaněmi do stehů. V tom samém časovém rozpětí snad i první bicí, klacek na kmen. Výroba různých *bicích* nástrojů jako koordinovaná činnost přišla pravděpodobně později. Melodický zpěv buď paralelně, nebo následoval téměř vzápětí. A to už byl pouze krůček k složitěji komponovaným tancům rituálního charakteru, které v sobě obsahují i výrazné prvky pantomimy a herectví. Základním rytmem byl zřejmě *tep lidského srdce*. Byl nositelem života, výrazem temperamentu i *tajemstvím dechu (ducha)*. Do dnešních dnů je většina rituálních a slavnostních tanců u domorodých národů *doprovázena jen bubnováním, které napodobuje či doslova kopíruje tep srdce. Tak jako se v průběhu tance zvyšuje rychlost tepu, tak se také zvyšuje rychlost rytmu bubnování*. Těžko to celé nazvat evolucí uměleckých výrazových prostředků, když pravděpodobně vycházel z rituálních úkonů, které vlastnil od počátků svého bytí. Člověk jedná podle *archetypu*, jehož znakem je on sám. Člověk začíná podvědomě cítit velmi intenzivní potřebu být osobně součástí tajemství, které ho obklopuje, které je i uvnitř něho samého a kterému nerozumí. On o něm však ví, protože ho prožívá. Můžeme však jen dedukovat, že snad právě proto vzniká tanec, jako zpočátku nevědomý a zcela spontánní a *pravděpodobně zakódovaný* výraz emoce z mystické radosti, a ten se pak dál rozvíjí v plně dramatický tvůrčí čin. Že právě proto se objevují první umělecké projevy, výtvarné znaky na zbraních, kamenech, skalách, oděvech, užitečných věcech denní potřeby, ozdoby těla, znaková malba tváří (malba i tetování). To člověk skutečně pozná až díky reflexi, že právě tento a žádný jiný způsob vyjádření onoho tajemného přetlaku je osvobozující a zároveň i sdělující. Toto sdělení se ukázalo i mimořádně přesné ve smyslu pochopení sdělovaného. Čin obsahující tuto myšlenku se časem mění přes pantomimu v divadlo. Člověk tak vytváří svým projevem a svou činností zcela specifické znaky.

Cokoli je takto oznámkováno, nabývá jiného smyslu, dostává jiný význam a stává se zcela jedinečným a určitým bodem kontaktu s tajemstvím. Proto je takové dílo uměním. Protože pro vyjevování takto specifikované činnosti jsou umělecké výrazové prostředky samozřejmé a jediné možné. Cožpak náboženské liturgické obřady nejsou z formálního pohledu divadelní představení? Nebo mytologické, mystické a zasvěcovací (iniciační), liturgické a svátostné texty včetně bohoslužebných, modlitebních a svatých kanonických knih nejsou vynikající literaturou nebo poezií? Zcela mimořádným *svědectvím* o tomto tajemství *umění-znaku* jsou památky tzv. megalitických a jim příbuzných kultur. (1)

První umělci

První sdělení

Znak



Umělecká činnost je tedy jakýkoli lidský projev nebo konání, které zanechávají *znak* či *symbol tajemství* prožívaného skrze duchovní stav, jehož nejpřesnějším významem je *adorace*. Člověk tak chce vyjádřit či přesněji řečeno sdělit jinak nesdělitelný a nedefinovatelný pocit své, nazvěme to *pokory*, před tajemstvím svého bytí a radosti z bytí vůbec. Zároveň se tímto snaží sdělit, že přijetí stavu *pokory*, která mu dává možnost dotyku s tajemstvím, je přijetím skutečnosti dávající přítomnosti vznešenost velkolepého tajemství bytí ve věčnosti. Tedy – Já smrtelný a pomíjivý se dotýkám hlubokého tajemství nesmrtelnosti a nepomíjejícího, a mám tedy živý prožitek dokonalé svobody. Když to celé trochu zjednodušíme, abychom dostali jasnější představu, lze říci, že:



UMĚLECKÉ DÍLO JE ZNAKEM ČI SYMBOLEM, KTERÝ ZPROSTŘEDKOVÁVÁ POCIT TVOŘÍCÍHO ČLOVĚKA Z JÍM PROŽÍVANÉHO TAJEMSTVÍ BYTÍ. TEDY SVÝM ZPŮSOBEM SYMBOLIZUJE BOD KONTAKTU S TÍMTO TAJEMSTVÍM. PROTOŽE JE-LI JEHO ZNAKEM ČI SYMBOLEM, JE SOUČÁSTÍ TOHOTO TAJEMSTVÍ, A TUDÍŽ JEJ I OBSAHUJE. JE PRVKEM ADORACE NEJVYŠŠÍHO PRINCIPU BYTÍ.

## Pramen – prostředník – svědectví

*Kdo je umělec?*

Kým je tedy umělec, moderní dobou poměrně neoprávněně nazývaný tvůrce. Je to mimořádně nadaný člověk, který vyjadřuje něco, co k němu promlouvá, co jím prochází, co prociťuje, aniž plně chápe hlubinu tohoto prožitku. Spíše to pouze tuší. Je tedy svým způsobem podivuhodným nástrojem. Je zde něco, co jím prochází, a protože právě tento člověk je *průchozí*, tedy *nadaný*, a tím i *otevřený* tomuto vlivu, je *schopný* se vyjadřovat adekvátně v hlubokosti a širokosti tohoto působení. Takto vzniká tajemná realita, které jsme si zvykli říkat znak či symbol. Zde se nabízí otázka, zda může být umělecké dílo realistickým odrazem bytí. Myslím si, že realismus jako odpozorovaná denní skutečnost, tudíž víceméně odraz této skutečnosti, je také jakýmsi znakem, či dokonce symbolem ve smyslu jednoho stylu formálního zpracování. Samozřejmě, že umělecké dílo používá skutečnost, tedy realie života, bez kterých se neobejde. Jsou obecně vzato jediným výrazovým prostředkem, který má umělec k dispozici – prostředí, věci, objekty, lidé a jejich vzájemné vztahy. Proto umělec není tvůrce v tom pravém slova smyslu. Ke své tvorbě, tedy ke svému sdělení, se potřebuje orientovat pomocí světa již stvořeného, vytvořeného. Jeho tvorba z těchto *realistických výrazových prostředků* vychází potom dále k vyššímu zobecnění až k vytvoření onoho znaku či symbolu, o kterém jsem mluvil.

## Hierofanie

*Hierofanie*

Protože umělec veškeré nám známé realie života dává do zcela nových souvislostí a obohacuje je naprosto novým obsahem a dává jim *vlastnickou značku* toho *vyššího*, tím tu věc, skutečnost, vztah či událost mění na věc, vztah a skutečnost naprosto jinou, na *hierofanii*. Ta jako *posvátný znak* vytváří onen bod kontaktu s tajemstvím bytí. A v tomto jediném případě a okamžiku (*při tvorbě hierofanie*) je umělec spolutvůrcem. (2)

A zde už se blížíme k oné poodhalené roušce, kterou se nám sice zcela odhrnout nepodaří nikdy, ale přesto určité náznaky postřehnutelné jsou. Umělec vytvoří znak, symbol, kterým obdaří *libovolnou realii* a ta v tomto okamžiku přijme účast na nejvyšším tajemství bytí. Proto oštěp označený značkou je lepší, kvalitnější a lépe a dokonaleji zasáhne cíl. Proto postavička z hlíny dělá místo, kde se nachází, místem posvátným,

místem duchovně důvěryhodnějším. Proto se tyto věci totemizovaly a postupem doby adorovaly do sebe sama natolik, že se staly symbolem tajemství. Tudíž ztratily své původní (*druhotné*) určení a staly se znakem pro obraz toho *Něčeho*. Z této totemizované věci, místa, osoby se stal bod dotyku, *kontaktu*, s vyšším řádem bytí, jehož jsou všichni a všechno ostatní skrze tento bod dotyku účastni. Tuto účast si uvědomují, až ji pochopí a vykonají jako duchovní prožitek podstaty svého vědomí. To znamená, že ví-li člověk, co označená věc, místo a osoba označuje, bude-li chtít a otevře-li se svou vlastní účastí, pozná i to, co zprostředkuje, tedy o čem a jak a proč podává svědectví.

UMĚLEC JE TEDY VYVOLENÝM (SCHOPNÝM, OTEVŘENÝM, POKORNÝM) ČLOVĚKEM, KTERÝ JE SCHOPEN UČINIT, VYKONAT, VYTVOŘIT ČI VYSLOVIT ZNAK-SYMBOL TAJEMSTVÍ BYTÍ. TOMUTO ZNAKU-SYMBOLU ŘÍKÁME UMĚLECKÉ DÍLO.

Tím se také částečně vyjasňuje, čím ve své podstatě a principu umělecké dílo je a k jak úžasnému a globálnímu zmatení pojmů dochází v poslední době.

Umělec tedy, a s ním i umělecké dílo, nemá za úkol pouze poučit, vzdělat, seberealizovat se, předkládat své názory a koncepce či bavit. Umělecké dílo a umělec jsou totiž prostředníky, jsou svědky, kteří podávají svědectví o neskonale hlubším a vyšším principu života, než by člověk byl schopen vydat jen sám ze sebe. Toto svědectví (*umělecké dílo*) vzniká však jako druhotná skutečnost, jejímž prvotním smyslem je *uctívání tajemství bytí*. (3)



## Geneze uměleckého výrazu a obsahu (II.)

### Motto:

„Všechno viditelné spočívá na neviditelném, slyšitelné na neslyšitelném, hmatatelné na nehmatatelném, snad i myslitelné na nemyslitelném.“

*Novalis*

(*Friedrich Leopold von Hardenberg*)

V úvodu této kapitoly je nutná malá rekapitulace, protože se dospělo k místu, kdy všechny dosažené vývody budou zařazovány do konkrétních souvislostí. Z předchozích kapitol se sice může na první pohled *zdát všechno ujasněné a určené*, ale pro otevření následujících problémů je *bezpodmínečně nutné* pochopit, alespoň v obrysech, o co při takto definované umělecké tvorbě jde, a dále, že přijatý úhel pohledu není uměle vykonstruovaná teoretická nebo akademická koncepce tvůrčích vztahů, která je analyzována pouze na základě velmi abstraktních a hypotetických předpokladů a domněnek.

### Tvorba jako vyjevování řádu

1. Umělecká tvorba je činností a snahou o podání svědectví o skutečnosti, která člověka *duchovně* přesahuje (*Bůh*). Ať chceme, či nikoli, jde v procesu umělecké tvorby o vyjádření velmi hluboce subjektivních pocitů, mimořádně složitě postižitelných, které k člověku pronikají nebo v něm vznikají při setkáních s tajemstvím bytí. Tak tomu bylo od samého počátku člověka.
2. Umělecké dílo je tak *čistě subjektivním, nezprostředkovaným* svědectvím a znakem o *duchovní podstatě* tajemství života. Tím je jedním z možných směrů *poznání*. Toto dílo jako výsledek tvorby je i oslavou *duchovního principu tvoření (Boha)* jako



*Řád tvorby*

nejvyšší *možné* hodnoty, *jež počala* bytí, jsoucno a všechny další skutečnosti, které *zásadně* orientují život člověka.

3. Z toho všeho pak následně vyplývá: umělecké dílo je znakem tajemství bytí a symbolem příslušnosti k němu a účastnosti v něm.

Právě tak je to i s umělcem a *jeho ústy* – schopnostmi osobně se vyjádřit, osobně se sdělit. Skrze ústa umělce mluví též onen Nejvyšší řád. Vzpomeňme na prolog filmu Andreje Tarkovského **Zrcadlo** – je potřeba se oddat vyšší moci, která mě zná, ví o mně všechno a chce mi pomoci tím, že se mi sdělí, to znamená, že mi dá poznat krásu a bolest pravdy. Je proti člověku nekonečně lepší, laskavější, moudřejší a nekonečně mě milující. Poddat se jí, nechat na sebe působit, poslechnout ji a tato nejvyšší moc mi otevře jazyk a uši, rozum i srdce a vyvede z temnot labyrintu mého zakomplexovaného Já a zmatek v hlavě se vyčistí, nesmyslné blábolení a koktání intelektuální pýchy se zpřehlední a já konečně začnu mluvit! *Já! Svým jazykem, svou vůlí, svým chtěním, svým intelektem.*

Já, protože budu definovat skutečnost procházející *Mnou*, kterou *Já* cítím, *Já* prožívám, *Já* poznávám, *Já* vyjevuji, pomocí *svých* schopností, *svých* možností, *svého* talentu a skrze intelektuální identifikaci *své* osobnosti.

*Ovšem toto mé JÁ je naprosto a bezvýhradně v moci nejvyšší Lásky, tedy v moci Boží, a tím i v nejvyšší možné osobní i absolutní svobodě.*

## Bůh jako nejvyšší řád

### Řád světa

Můžeme prohledat ty nejhlubší kouty deštných pralesů a nejztracenější pustiny osamělých pouští a nenajdeme místa, kde by žil člověk a neměl ve své tradici pradávnu mytologii, pohádky, filozofické systémy, kosmogonické teorie vlastního vzniku a s tím související náboženství. Ve všech těchto způsobech lidského myšlení se jako základní nosná složka vyskytuje religiózní podstata světa, ať už je vyjádřena jakýmkoli způsobem či jakoukoli formou. Každý národ má své bohy nebo svého Boha. Každý národ svůj vznik spojuje s určitou formou stvoření, tedy *božského stvoření*, to znamená *aktu stvoření* jako něčeho, co žádnému tvorů, žádné bytosti ani žádné věci či skutečnosti už jednou Bohem stvořené není více dostupné. Tato duchovní skutečnost je těm nejprimitivnějším národům zcela jasná, protože na rozdíl od nás, ne-primitivních lidí 20. století velmi jasně a naprosto jednoznačně rozlišují čtyři základní věci: stvoření – tvoření a zázraky – kouzlení.

### Ab origine

„Pozorujeme-li chování archaického člověka v celku, zjistíme toto: ani předměty vnějšího světa, ani lidské úkony samy o sobě nemají žádnou autonomní vnitřní hodnotu. Předměty nebo úkony nabývají hodnoty, a tím se stávají reálnými, jestliže se tím nebo oním způsobem podílejí na realitě, která je přesahuje. Archaický člověk neuznává v dílčích projevech svého vědomého jednání žádný úkon, který dříve nepředvedl nebo nezažil někdo, kdo nebyl člověkem. Dělá to, co *již dělal* před ním někdo jiný. Jeho život je nepřetržitým opakováním gest zavedených jinými. Toto vědomé opakování určitých paradigmatických gest je projevem původní ontologie. Nezpracovaný produkt přírody či předmět upravený člověkem získává svou *realitu*, svou *totožnost* jedině potud, pokud se podílí na transcendentní realitě. Gesto nabývá smyslu, *reality* jedině a výlučně tehdy, když



reprodukuje prvotní úkon. Skupiny faktů vybraných z různých kultur nám pomohou lépe se obeznámit se strukturou této archaické ontologie. *Shrnu je do několika větších oddílů:*

1. Fakta, která ukazují, že v očích archaického člověka je realita funkcí nápodoby nebeského archetypu.
2. Fakta, která ukazují, že realita uděluje účast na „symbolice Středu“: města, chrámy, domy se stávají reálnými tím, že jsou připodobňovány ke „středu světa“.
3. Konečně rituály a signifikantní profánní úkony, které nabývají jim připisovaného smyslu a tento smysl zhmotňují jen proto, že záměrně opakují určité akty, stanovené *ab origine* bohy, heroji nebo předky. (4)

Jedním se základních úkonů, které se této klasifikaci trochu vymykají, protože nemají ani druhotně profánní charakter, ale jsou původu čistě a pouze duchovního, je modlitba. Z druhé strany se samozřejmě jedná o archetypický úkon a čin, který má každý člověk v sobě zakořeněný snad od samého počátku svého vědomí.

A do třetice lze otevřít stránky nejvyššího duchovního vyznání, jaké zachoval doznívající středověk v díle toho, kdo modlitbu pozvedl a prohloubil „*do prožitku in spiro*“, jaký je pro nás dnes těžko představitelný – sv. Jan od Kříže:

„Tento plamen lásky je Duch jejího Snoubence, to je Duch svatý. Duše už ho pocítuje v sobě nejen jako oheň, který ji strávil a přetvořil v lahodnou lásku, nýbrž, jak jsem řekl, i jako oheň, který nadto v ní hoří a šlehá plamenem. A ten plamen pokaždé, když zaplápolá, zaleje duši blažeností a osvěží ji silou Božího života. Činnost Ducha svatého v duši, přetvořené už v lásku, záleží totiž v tom, že vnitřní úkony, které v ní působí, jsou plápolání, to je vzplanutí lásky, s nimiž se vůle duše spojí a pak miluje nanejvýš vznešeně, neboť se sjednotí s plamenem v jednu lásku.“ (5)

Téma prožívání religiozity je v evropském kontextu natolik rozsáhlé, že půjdeme pouze po určitých prvcích, které lze označit za znakové, a tím se budeme pohybovat v určitém, úzce vymezeném, geografickém prostoru, který jsme tímto schopni alespoň částečně znakově obsáhnout. Je to velmi prosté schéma, na základě kterého si ozřejmíme určité vztahové skutečnosti vážící se k prožívání duchovní podstaty světa tak, jak ji postupně v sobě přijímal a odkrýval člověk a vyjevoval ve své tvorbě.

*Duchovní  
podstata*

## Analýza: Zahrada pozemských rozkoší

(Není jiného Nebe, není jiného Slunce, není jiné Země, není jiného Moře)

Hieronymus Bosch a jeho nejslavnější dílo **Zahrada pozemských rozkoší** je učebnicovým příkladem všeho toho, co bylo řečeno výše. Problém tkví v neřešitelném rozporu existujícího světa a poznatelného světa. Člověk jako tvor, který nemůže existovat mimo zadané podmínky, protože je jejich součástí, vědomě koná proti své predestinaci a pokouší se předefinovat svět v rozporu s vlastním vědomím. Ví, že sám je viditelným obrazem podstaty existujícího světa. Přesto opouští cestu, která vede k završení podobenství, jež je cílem jeho existence, protože odmítá uskutečnit podstatu svého obrazu. Paradigmatem člověka přestal být Člověk. Proto nesměruje k svobodě bytí, i když právě svoboda bytí mu tuto vzpouru umožňuje.

Tento rozpor lidské existence Bosch zobrazuje skrze spiritualitu pohybu, prostoru a času. Jedná se o zobrazení pohybu bytí ve dvou spirálách spirituálního spění,



odzdola nahoru a odshora dolů, které svou protisměrností vyjadřují protichůdnost lidské seberealizace. Člověk sám sebe determinuje dvěma vzájemně protikladnými tendencemi utváření světa ve vlastním vědomí. První je přiznání přirozeného řádu zadaného od prvopočátků bytí. Druhou je přímé odmítnutí tohoto přirozeného řádu a vykročení do protipohybu. Zatímco přirozený řád a s ním i celý stvořený svět (tedy i člověk) směřuje v duchovní vývojové spirále nahoru ke vzkříšení, tak člověk sám o sobě se snaží protivit tomuto řádu a směřuje v degradační spirále dolů, k odmítnutí podobnosti, kterým sám je. Bosch tyto spirály komponuje zcela zřetelně na levém (vzestupná) a pravém (sestupná) oltářním křídle. Střední panel je střetem těchto dvou spění v bytí člověka, smyslovém a duchovním.

### Archa jako Oltář

Hieronymus  
Bosch

Základním a zcela do sebe uzavřeným časoprostorem je svět v preexistenčním stavu bytí. Je to svět, který existuje pouze jako reálná idea lásky. Bosch tento svět zobrazil na vnějších stranách zavřeného oltáře. Je to alchymické vejce. Je to tajemství, jehož forma (nikoliv idea) ještě není zjevena. Nachází se uvnitř Božské lásky jako myšlený stav bytí. Teprve v okamžiku, kdy je forma tohoto tajemství zjevena, se začne jevit. V celé plnosti. Bosch představuje tento „děj“ bez času. Nebylo a je. Je a nebude. Nahoře na deskách je nápis: „*Ipse dixit et facta sunt, ipse mandavit et creata sunt. – Co on řekl, to se stalo, jak přikázal, tak vše stojí.*“ (Žl 33,9)

Úmysl lásky

Je to svět v „úmyslu lásky“. Nápis není ve vztahu k obrazu světa na vnějších křídlech zavřeného oltáře, ale ve vztahu k absolutní jednotě mnohosti světa. Do úmyslu Boha spadají celé dějiny spásy (stvoření, bytí, zánik, vzkříšení, život věčný). Ve vztahu k nápisu je celý oltář, všechno, co je na něm zobrazeno, i jak je to zobrazeno. Nikoliv pouze vnější strana zavřených křídel. Tam je svět jako Archa. Uvnitř této Archy je teprve budoucí jsoucí plovoucí na vlnách stvořených vod, jež jsou dole, zatímco vody věčnosti jsou nahoře.

Vcházíme do časoprostoru přímé účastnosti na uměleckém obraze vypovídajícím o tajemství bytí v celé jeho šíři. Počátek i konec bytí jsou ve stejné časové rovině jako jeho trvání. Není minulosti, přítomnosti ani budoucnosti. Smysl má pouze věčnost. Není jiného Nebe, jiného Slunce, jiné Země, jiného Moře. Všechno, co je, je zde a nyní. To není determinovanost světa a předurčení lidského bytí. To je úmysl Boží lásky. To je úplná dokonanost myšlenky jako celku. A to je Boschův obraz. Tak má existovat a vypadat umělecké dílo.

### Zavřený oltářní triptych

Obraz jako  
sdělení

Demiurg a Opus (Stvořitel a Dílo) viděné jako jednota mnohosti Boží lásky, tedy jako jedno jediné jedinečné.

- a) Věčnost – pomíjivost: *čas*.
- b) Nekonečnost – konečnost: *prostor*.
- c) Stvoření, bytí, zánik, vzkříšení a život věčný: *dějiny spásy*.
- d) Nepřetržitá transsubstanciace jednoho v druhé: *mysl „Jest“ láska*.

Obraz světa jako viděné jevení v podobě znaku. Právě skutečnost, která je zobrazená na vnějších stranách zavřených oltářních křídel, lze s jistotou označit za výchozí klíč k pochopení podstaty celého oltářního obrazu. Každý počátek má svůj konec a každý konec má svůj počátek. Je velmi spekulativní analyzovat skutečnosti, které jsou na obraze, jako konkrétní hmotné předměty, navíc jim ještě přisuzovat příslušnost organickou či anorganickou. Bosch je záměrně ponechává ve formě naprosto abstraktní a do velké míry amorfní. „Zreálnování“ je spíše snahou připodobnit zobrazené současné smyslové zkušenosti tak, aby to pochopilo i naše vědomí. Umělec však zobrazuje něco zcela jiného – „myšlenku na podobu lásky u Boha“. Dotýká se tajemství bytí. Nevyslovuje jej, básnický obraz je vždy podobenství:

- a) Obraz světa jako znak viděný emocionálně-duchovně je základním ikonografickým znakem, který buď zůstane v této prvotní fundamentální podobě, a pak je s největší pravděpodobností nejvíce podoben původní umělcově inspiraci, nebo je rozpracován do mnohem složitější formy, která sama o sobě už do velké míry vyjadřuje i subjektivní komentář samého umělce.
- b) Obraz světa jako hmotně-spirituální koncepce pravdy, jež v sobě obsahuje i „návod“. Jak myslet v klíči estetického zobrazování světa je na tomto oltářním obraze přítomno od samého počátku. Jednak v citaci z Písma a jednak v samotné koncepci malby. Zavřený oltář – tajemství bytí (uzavřenost, zakázanost, skrytost, tajemství, věčnost jako Archa Hospodinova). Otevřený oltář – zjevení bytí (odkrytost času, stvoření prostoru a času a konání svobodné vůle člověka).

*Obraz jako  
koncepce*

### Otevřený oltářní triptych

Obraz znázorňuje počáteční „svatost“ člověka stvořeného k obrazu Božímu (má tedy dynamický charakter), která by se měla završit podobenstvím s Bohem. Zcela nezastupitelnou roli zde má lidská vůle, která je jednak zcela svobodná, ale od svého počátku má v sobě zadaný obraz Slova, které je vnímáno jako absolutní svoboda. Kontemplací archetypálního obrazu smyslu bytí člověk sám na sobě završuje své podobenství. V tomto smyslu je tedy člověk jako osoba predestinován.

### Predestinace člověka

- A) Přirozená predestinace (jednota mnohosti: konání podle obrazu podobenství Slova).
- B) Umělá predestinace:
  - 1) Udržování přirozených animálních smyslů a pudů ve službě duchovního vědomí sebe jako obrazu Slova.
  - 2) Směrování k potřebám společnosti.
    - 2a) Tvorba spotřební bytosti s ponecháním relativní, ale tržně řízené svobody intelektuálního autonomního myšlení. (Liberálnědemokratická společnost.)
    - 2b) Směrování k úplnému ovládnutí jak konání, tak i myšlení. Vytvoření duchovně závislé neautonomní bytosti bez větší schopnosti myslet v relacích autonomie vlastní osobnosti. (Totalitní společnost.)
    - 2c) Idea a tvorba kyborga. Vytvoření absolutně závislé bytosti bez vlastní osobnosti, vůle, vědomí a emoce. (Digitální kybernetická společnost.)

*Člověk a jeho  
mysl*

Proměna možná: **B2a)** na **B2b)** a **B2c)**, a naopak z: **B2c)** zpátky teoreticky možné, ale komplikované. Proměna se nikdy nemůže uskutečnit ze systému: **B2)** do **B1)**, natož do **A)**.

Bosch zde představuje obojí predestinaci:

*Levé křídlo* – ráj, člověk je ustanoven hospodářem světa, který je krásný, dokonalý a neměnný. Stvořením ženy se člověk stává úplnou bytostí (završeným obrazem, Imago Dei).

*Centrální panel* – člověk konající podle své svobodné vůle. Snažící se kontemplančně slova v sobě přiblížit k vlastnímu podobnosti podle své svobodné vůle. Bosch ukazuje člověka, který tvorbou nerozvíjí a neobohacuje jedinou stvořenou obraz, ale vytváří nový.

*Pravé křídlo* – do takto přetvořeného světa se člověk propadá jako do pekla bez jediné ctnosti, bez jediné naděje, bez víry v cokoli, ale zejména bez lásky k čemukoli, ani k sobě sama. Protože takový svět je výsledkem pýchy, nikoliv lásky.

### Obraz světa jako mýtus – trojičnost světa

Člověk vyvržený z ráje hledá cestu zpět. Bloudí v temnotách světa a odtud zase zpět ke světlu, ale obnovený, očištěný, znovuzrozený. Na této cestě musí přestat pokušení, které se rodí z vlastní pýchy. Zavrhnout všechny lži, všechny klam a veškerou povrchnost. Zemřít a znovu povstat. Život, smrt a vzkříšení. Základní mýtus lidského života a jeho smyslu. Vrátit se do obnovené podstaty lidství. Toto všechno se odehrává pevně zasazeno do klíče, který vychází ze „Středu světa“.

**1a. vrstva** – Jsoucnost: stvořené Universum – ráj (zahradu Eden).

4 řeky. **STŘED** – Strom poznání dobrého a zlého.

**1b. vrstva** – Bytí: stvoření Člověka jako muže + ženy = jediné bytosti k obrazu a podobnosti Božímu. Selhání – pád a hledání smyslu (Boha). **STŘED** – Strom poznání dobrého a zlého.

**2. vrstva** – Cesta: Země zaslíbená (Kanán), 3 řeky (Jordán, Eufrat, Tigris), čtvrtá řeka (Láska-Bůh) je ztracená lidským pádem. **STŘED** – Šalomounův chrám s Archou úmluvy.

**3. vrstva** – Naděje kříže: počátek vzkříšení (Golgota) 3 řeky – rány Kristovy, pádem ztracená čtvrtá řeka (Bůh) se objevuje znovu jako Láska. **STŘED** – Kříž s obětovaným Kristem.

### DEFINITIVNÍ STŘED – Nová Země a Nové Nebe

V duchovním slova smyslu – kříž s obětovaným Kristem na Golgotě stojí ve stejném „časoprostorovém bodu“ jako strom poznání dobrého a zlého ve středu ráje, jako Šalomounův chrám i jako Nová Země a Nové Nebe. Je to obraz jediného „věrohodného stromu života“, tedy Boha jako lásky.

Láska = Život = Kříž = Smrt = Láska. Je to zcela uzavřený systém bytí, který je obrazem věčnosti, jež je lidskými smysly nepostižitelná. Kdybychom si propojili středy výše jmenovaných středů, zjistíme, že je pouze jediný – srdce Kristovo. Proto věčnost jako nepomíjitelná skutečnost je uzavřená v člověku, který je skutečností pomíjitelnou. Všechno, co se týká lidské podstaty, z věčnosti vychází. Odtud pramení i základní konflikt člověka vůči Bohu. O této koncepci hovoří i otevřená křídla Boschova oltáře. Je to kolize dvou koncepcí života – Moudrosti (láska) a Pomatenosti (pýcha):

**Levé křídlo – Stvoření (Svítání)**

Energie stvoření, ve které se odehrává veškeré bytí, je vertikální směrem nahoru. Všechno, co jest, je soustředěno do tohoto směru. Zároveň je to chápáno jako směr, který je jediným přirozeným usilováním veškerého bytí. Člověka nevyjímaje. On je stvořen k obrazu a podobě Boha, dokonalý a úplný, jako muž a žena je stvořen.

**Centrální panel – Zbloudění (Stmívání)**

Archetyp cesty jako bloudění mimo časoprostor Moudrosti (lásky). Časoprostor bytí (jest) není pochopen jako Ráj (věčná blaženost mystické extáze lásky), ale jako zahrada pozemských rozkoší (pomíjivá smyslnost rozkoše těla). Dva vertikální směry energie – jeden směřuje nahoru (energie stvoření) a druhý dolů (energie nicoty), jeden v druhém. Směřování je jiné než obraz. Hmota je zbavena své duchovní podstaty a její bytí se realizuje jako mrtvá váha. Lidské pomatené poznání odděluje extázi duchovní od extáze smyslové. Člověk není schopen poznat, že bloudí v uzavřeném kruhu své pomatené mysli.

**Pravé křídlo – Pád pomatenců (Zatmění)**

Vertikální energie směřuje dolů. Je to opak desky levé. Stvoření Boží je nahrazeno tvořením člověka. To je v plamenech zániku, protože se jedná o pomíjivost. Na levém křídle je člověk stvořen k obrazu a podobenství s Bohem, který zde drží ženu za ruku, jako tu, skrze kterou se Bůh vtělí v podobě člověka. Toto je plnost lidského podobenství s Bohem. Na pravém křídle je plnost lidského odmítnutí Božství. Kompozice je stejná jako na levé desce, ale ve svém smyslu zrcadlově převrácená. Všechno, co jest, není ani velmi dobré, ani věčné, ale zruďné a pomíjivé. Člověk se nepřibližuje do podoby se Slovem, ale je od něj nekonečně vzdálen. Je to dokonaná plnost slibu daná v ráji Zlým člověku: „...budete jako bohové.“ Jsou to otevřené hlubiny zruďnosti lidské pýchy.

**Peklo podle lidského tvoření aneb slavnosti „kyborgů“**

Vidíme zde množství bytostí, které byly typické pro invenci tohoto umělce. Nejrůznější kreatury, skřeti, netvoři, ale zejména podivuhodně zruďní kříženci živých tvorů s věcmi nebo mezi sebou. Takové bytosti se u něj vyskytují pouze ve vztahu k peklu, pádu člověka při posledním soudu. Je to obraz zvrácenosti nebo lépe řečeno fatální pomýlenosti lidské duše a srdce. Je to zkažená pravda o životě. Dokázal Hieronymus Bosch při své genialitě vidět „až tak daleko“? Skrývá tento obraz pouze toto, nebo je v něm i něco jiného? O jeho životě nevíme ani dnes skoro nic, a to málo, co se z jeho tvorby zachovalo, je dílem zcela unikátním, ojedinělým a navýsost tajemným.

Poslední výzkumy na poli digitálních technologií, genetického inženýrství, elektronické eugeniky a bioprotetiky směřují do oblastí vytvoření kyborga (bytosti umělé) a naznačují možný vývoj moderní civilizace. Jako jej Bůh stvořil k obrazu a podobenství svému, tak i člověk chce dokázat totéž. Věčné téma stvoření umělé bytosti prochází napříč celou světovou mytologií. Jako by Boschovy obrazy zaplněné „zruďčkami“, které nejsou ničím jiným než geniální vizí kultury umělých bytostí – golemů, homunkulů, kyborgů, neomylně předpovídaly pekelnou budoucnost společnosti zaměřené jen na hmotnou potřebu těla. Člověk už nevládne vlastnímu výtvaru, genetickým a bioprotektickým mutanti jej znásilňují, mučí, čtvrtí, požírají a vyměšují jako rozkládající se výkaly.

*Stvoření  
vs. tvoření*

*Kyborg*



Je to výsledek pýchy tvořit dokonaleji než Bůh. Člověk chce mít všechno lepší: zrak, sluch, hmat i mozek. Chce se stát zrůdou mimořádných tělesných a intelektuálních schopností. Jako by přestal chápat, že není a nikdy nemůže být schopen správného vztahového propojení jím vytvořeného světa, který se tak nutně musí zhroutit sám do sebe v plamenech zániku.

Zde se ideově oltář znovu uzavírá a ocitáme se na počátku, který se však musí chápat (po poznání, kterým jsme v průběhu cesty oltářem – obětí světa, prošli) jako počátek nový: „*Ipsa dixit et facta sunt, ipse mandavit et creata sunt. – Co on řekl, to se stalo, jak přikázal, tak vše stojí.*“ (6) Není jiného Nebe, není jiného Slunce, není jiné Země, není jiného Moře.

Hieronymus Bosch takovou vizí končí. Vytvořil dramaturgicky i dramaticky absolutní dílo o dějinách spásy, tedy o dějinách bytí stvořeného světa, jehož základním prvkem je pohyb jako tok duchovní energie a jehož základní ideou je jediné téma, téma smyslu celého lidského života – pochopení sebe sama jako *Imago Dei*.



### Poznámky:

- (1) Monumentální díla *megalitických civilizací* jsou roztroušena po všech kontinentech naší planety. Přes Evropu, Střední východ, Indii, Indonésii, Tichomoří až po Ameriku a Afriku. Můžeme srovnávat Stonehenge s gigantickými terasami v Baalbeku nebo pyramidy v Egyptě a v Americe s pyramidálními stavbami v Thajsku nebo Kambodži. Můžeme směle diskutovat o mimořádně podobě tajemné kultury *Dlouhouchých* na Velikonočním ostrově a jejich sochách Moai s obrazy *Dlouhouchých* na ostrově Bali. Na obou ostrovech také velmi dobře znají i pojem *Pupek světa*. Nebo ještě jeden příklad. Kamenný býk na oltáři v Polynésii a tentýž kamenný býk na oltáři v tureckém Čatal Hüyükü. Všechny megalitické civilizace jsou si velmi podobné, až příliš podobné. A jejich umění, které jako kamenný symbol-znak vzlétá vzhůru, tam, kam míří pohled očí megalitických soch a obrazů, *někam* závratně daleko za obzor, nebo ještě přesněji, jednoznačně do *kosmogonických* výšin časoprostoru svého *zrození*. Zmateně a s trochou tajuplného mrazení tušíme v gigantických stavbách ono prvotní *chvění*, které naznačuje, k čemu to všechno asi sloužilo a proč bylo vynaloženo tolik umu a práce na *zdánlivě zcela nesmyslné a zbytečné* výtvoře. Naše útržkovité znalosti vědí cosi o zasvěcovacích mystériích pro vyvolené spojených se znalostmi ezoterickými a astronomickými tak hlubokými, přesnými a moderními, že jim odmítáme uvěřit. Věděli dávno před Ptolemaiem, že Země je kulatá, věděli i to, že je oběžnicí Slunce. Věděli o chvění vesmíru (*hudbě sfér*) dávno před Pythagorem. Co dnes víme o *dolmenech*, starověkých svatyních, kde se při mystických obřadech člověk pravděpodobně *tonizoval* tokem duchovních energií, které dokázal vyhledat a využívat? Co víme o *telurických prouděch* a jejich síle, které se přičítá *duchovní potenciál*? V podstatě nevíme nic. Toto všechno napojovalo a sjednocovalo s mystériem Universa a oni toto svaté mystérium nejenom chápali, ale především s ním komunikovali. Druidové, keltští žreci, skrze tento mystický systém věděli, že se narodí Bůh z Panny (*Virginii pariturae*). Že tuto znalost měly i jiné národy než Izraelité, dokazuje samo Písmo svaté (*Mt 2,1–2*). Nechápeme. *Přitom je nutné vědět, že lidé megalitické civilizace všechny tyto výtvoře netvořili jako umělecká díla. Tak je, i když jen částečně, vnímáme až my. Oni se zřejmě snažili o předání síly a hlubiny duchovního poznání, a umění zde bylo už jen logickým druhotným výsledným efektem.* Protože co je v duchu, je v pravdě, a krása je pravdou lásky, která je prapodstatou tvorby. A přesto stačí přeskočit několik tisíciletí, aby nám řešení *zřetelně tušeného tajemství* jasně naznačila *gotika*. Všimněme si základního tvaru a směřování *menhiru, pyramidy, kambodžského chrámu a gotické katedrály*. Překvapí nás reálné tušení toho, že *gotika* byla zřejmě tím *posledním megalitickým duchovním vzepětím Evropy*.



A nejen v umělecké tvorbě. Baroko si to ostře a jasně uvědomovalo, proto se snažilo na *gotiku* vědomě navázat, ale vyšlo z toho pouze zoufalé a křečovitě gesto. Monumentální i fatální jak v myšlence, tak svou připoutaností k zemi. Majestátní a vznešeně tragická snaha znovu se pokusit o návrat do onoho *kosmického pohybu*, do vertikálního *kosmogonického proudění transcendentna*. Veškeré úsilí a snažení vedlo pouze k soustředěnějšímu pohledu na sebe sama a ke křečovitému gestu těla, které se marně pokoušelo ve spirále napodobit gotické esovité prohnutí, které ono kosmické proudění neukazovalo, ale *bylo jím*. *Gotické* umění je totiž *menhir, pyramida, dolmen*. Je to *čistý znak*. To, co přišlo poté, bylo stále více a více *pouze lidské já*. Přesto, že baroko bylo duchovní reakcí na renesanci a manýrismus. Tedy jakousi výjimkou ve vývoji a směřování společnosti. Ve smyslu ostatních uměleckých slohů *gotika nemá* ani výtvarné umění ani architekturu. Je to stejné jako u *megalitických kultur*. Umění je zde *druhotným přirozeným důsledkem prvotní snahy – přiblížit hlubinnou účastí člověka k Bohu. Adorací*. V tomto smyslu lze říci, že *gotika znovu sjednocuje umění a vědu do jedinečného kompozitního tvůrčího systému, který je velmi podobný systému megalitických kultur*. Proto gotická katedrála nemůže mít strop, protože její vertikála není omezena architektonickým výpočtem, ale končí ve spirituálních dimenzích času a prostoru, které ji zpětně klasifikují směrem dolů jako *tok duchovního světla*.

Baroko však strop v chrámech má, protože *vědomě* staví a buduje architekturu. Dopředu plánuje estetický celek, který má sice jako prvotní ideu liturgický duchovní prostor materializovaný do časoprostorové kompozice hmoty architektonického celku, ale právě proto se tento prostor emocionálně i spirituálně nahoře uzavírá a vytváří strop. Baroko je kompozičně uzavřené, gotika má kompozici v časoprostoru otevřenou. A v této době se objevuje jeden z největších a nejmonumentálnějších uměleckých činů člověka celé moderní doby. Barokní stropní freska, která se snaží tento *uzavřený prostor otevřít do spirituálních dimenzí gotiky*. Mohutné vzepětí lidského génia však narazilo na hranici trojdimenzionálního prostoru ve vertikále světla. Barokní freska marně rozevírá falešnou iluzi reálna náruč pro světelné proudění spirituálního pohybu. Zůstává, tak jako v sochařství, nedokončené vzednutí vlny, která prohrála zápas o zduchovení hmoty. Byl to omyl v procesu, který ovšem zcela vyplýval z ducha doby a ctil metafyzické chápání smyslu života jak v jeho filozofickém a teologickém aspektu, tak v projevech prostého denního spění.

Když *Michelangelo Buonarroti* ukázal úžasem ochromenému světu svou fresku *Genesis* na stropě Sixtinské kaple, netušil, že zadal kompoziční normativ stropu jako *duchovní klenby* pro epochu budoucí. Když *El Greco* rozzářil oči svých portrétů světlem duchovní vertikály, nevěděl, že zachytil ono *gotické proudění transcendentna* ve výtvarném umění snad naposledy. V *megalitu* či *gotice* byla hmota prodchnutá duchem *počátkem komunikace*. U *renesance* a *baroka* tomu bylo naopak, hmota prodchnutá duchem byla koncem, *intelektuálním výsledkem komunikace*. *Michelangelo* se dokázal *vrátit* k duchovnosti *Bohem stvořené hmoty* ve svém posledním geniálním díle, *Pietě Rondanini*. Proto na nás působí v kontextu tradičně chápaného vztahu *formy* a *obsahu* své doby jako dílo *nedokončené*. Její zpracování *hmotnosti materiálu* totiž *není uzavřené*, protože *Michelangelo* zde úplně opouští formu jako výraz zobrazující reálnou *podobu zobrazované skutečnosti* a zcela se soustřeďuje na pochopení *obsahu* jako *duchovní skutečnosti*, kterou vyjevuje skrze hmotu. *Netvoří hmotný model ideje, ale modeluje hmotu do obrazu ideje*. „*Mimoděk*“ se tak v jeho tvorbě objevila gotická transcendentní *spirála*, protože tvoří „*adoračním myšlením gotiky*“. O to se však pokoušel už na náhrobku pro *Giuliana de 'Medici* v kompozici *Den*, ale teprve v posledním díle, *Pietě Rondanini*, se to vyjevilo beze zbytku. Dále je to výrazná nepodobnost *megalitu* a *gotiky* na cokoli jiného v průběhu rozvoje lidské civilizace. U všech stylů a dob lze bez větších problémů rozpoznat a definovat přechodové prvky a *znaky* evoluční tendence. U *megalitu* a *gotiky* nic podobného popsaným přechodovým prvkům není. „*Najednou se našlo*“ množství hotových a vyučených mistrů dokonale

obeznámených s profesí, ideou i estetikou stylu. Jako by tyto kultury „přes noc přišly a přes noc odešly“. Jako by nepatřily do vývojového řádu naší civilizace. Zcela mimořádným poznatkem je tušení, že *gotika* vycházela z naprosto odlišných principů poznání a *ideí* tvorby. Dalším společným aspektem *megalitu* a *gotiky* byla jejich výjimečná schopnost vibrace, chvění, rezonance. *Dolmeny* byly dokonce stavěny jako *vibrační časoprostory*, které se zřejmě rozeznávaly zpěvem při mystériích a iniciačních rituálech a toto *chvění* bylo mimořádně důležitou složkou celého obřadu. Víc o tom už nevíme. *Gotická katedrála* je svým způsobem dokonalým hudebním nástrojem, který lze rozezpívat a rozechvít zpěvem až do mystických tónů. Ty lidský zpěv doplňují, obohacují a komunikují s ním vytvářejíce *harmonii mystického „mystagogického společenství radosti“ ve chvále Boha*.

Původní *gotická katedrála* měla pouze dvě věže v průčelí bez vertikálních špiček. Tyto věže jen málo převyšovaly celou stavbu a občas jednu věž v centrálním křížení katedrály. Uvnitř bylo *bludiště* a součástí katedrály byla i studna či *posvátný pramen*. Celá stavba se spíše než kostelu v jeho klasické románské podobě symbolicky podobala *truhle-schránce*, která ukrývá *velmi vzácný obsah – eucharistii jako nejintimnější společenství s Bohem*. V této souvislosti se hovoří o *Arše úmluvy*. Je *gotická katedrála* materiálním, tvarovým i ideovým symbolem *Archy úmluvy*? Uvědomíme-li si, co *Archa úmluvy* znamená a do jak širokých a hlubokých *archetypálních souvislostí* zavádí, překvapí to. Ne náhodou se vnitřní prostor křesťanské katedrály nazývá *lodí*. A ne náhodou je právě slovo *loď, lodí* etymologicky zařazováno jako výraz *praevropský*. Takových *souvislostí* je celá řada. (Pozn. V. S.)

- (2) Hierofanie – věc, skutečnost, pojem, která už „neukazuje“ sebe sama, ale je tím, co se projevuje skrze ni. Člověk ji použil v povýšeném významu, ale v jejím obrazu.

„Posvátný kámen, posvátný strom nejsou uctívány jako takové; jsou uctívány pouze proto, že jsou to hierofanie, že ukazují cosi, co již není ani kámen, ani strom, nýbrž posvátno; *das ganz Andere*. Nelze dosti zdůraznit paradox, který představuje každá, i ta nejelementárnější hierofanie. Tím, že zjevuje posvátno, může se jakýkoli předmět stát *čímisi* jiným, aniž přitom přestane být sám sebou, neboť i nadále sdílí kosmické prostředí, které jej obklopuje. Posvátný kámen zůstává *kamenem*; zdánlivě (lépe z profánního hlediska) se ničím neodlišuje od ostatních kamenů. Avšak pro ty, jimž se kámen odhaluje jako posvátný, se jeho bezprostřední skutečnost proměňuje naopak ve skutečnost nadpřirozenou. Jinými slovy, těm, kdo mají náboženskou zkušenost, se může celá Příroda odhalit jako kosmická posvátnost. Kosmos se ve svém celku může stát hierofanií.“ Eliade, Mircea. *Posvátné a profánní*. Praha, Česká křesťanská akademie 1994, str. 11.

Řecky: *hieros* znamená posvátný:  
*hieroglyf* – posvátné písmo  
*hierarchie* – posvátná moc  
*hieratický* – posvátný  
*hierofantický* – mystický... atd.

(pozn. V. S.)

- (3) „Když jsem připravoval nákresy pro okna synagogy, hleděly na mne oči dávných předků. Linie a barvy plynuly jako slzy z mých očí a já si postupně uvědomoval, že cesta života je krátká, ale ústí do věčnosti. To poznání klíčilo v mé duši už tehdy, když jsem ilustroval Bibli, a cele ovládá mou práci, kterou bych rád nazval náboženským uměním. Což o něm po všechna ta léta nevydává svědectví můj štětec? Umění je pro mne duchovní stav!“ *Marc Chagall*.
- (4) Eliade, Mircea. *Mýtus o věčném návratu. Archetypy a opakování*. Praha, Oikoymenh 1993, str. 9–10.
- (5) Cummins, Norbert. *Osvobození k radosti. Úvod do nauky sv. Jana od Kříže*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství 1994, str. 155.
- (6) Ž 33, 9.

## Úkoly:

1. Otázka k zamyšlení – tvůrčí proces = profese nebo poslání?

2. Srovnej obraz tvůrčího procesu v různých druzích umění.

### Filmy (varianta A):

**Amadeus** (Miloš Forman, USA 1984)

**Americká noc** (François Truffaut, Francie 1972)

**Dívka s perlou** (Peter Weber, USA 2004)

**Vincent** (Paul Cox, Austrálie 1987)

**Všechna jitra světa** (Alain Corneau, Francie 1991)

### Filmy (varianta B):

**Caravaggio** (Derek Jarman, VB 1986)

**Mlýn a kříž** (Lech Majewski, Švédsko–Polsko 2011)

### Filmy (varianta C):

Vyber si dva libovolné filmy a srovnej tvůrčí procesy v nich popsání.

## Literatura:

*Vincent van Gogh – dopisy přátelům*. Praha, Odeon 1977.

LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů. Od Cézanna po Dalího*. Praha, Odeon 1989.

QUIGNARD, Pascal. *Všechna jitra světa*. Praha, Odeon 1998.

## Odborná literatura:

BAZIN, André. *Co je film?* Praha 1967.

BRESSON, Robert. *Poznámky o kinematografu*. Praha, Dauphin 1998.

LEWIS-WILLIAMS, David. *Mysl v jeskyni*. Praha, Academia 2007.

LHOTE, Henri. *Objevy v Tasíli*. Praha, Mladá fronta 1962.

TARKOVSKIJ, Andrej Arsenjevič. *Kráska je symbolem pravdy*. Kamera obscura, Příbram 2011.

## Doporučená literatura:

BERĎAJEV, Nikolaj Alexandrovič. *Sebepoznání*. Praha, Nadace Arbor vitae 1996.

BERĎAJEV, Nikolaj Alexandrovič. *Smysl dějin. Pokus o filosofii člověka a jeho osudu*. Praha, Oikoymenh 1995.

BERNARD, Jan. *Co je divadlo*. Praha, SPN 1983.

DANTE, Alighieri. *Božská komedie. Peklo. Očistec. Ráj*. Praha, J. Otto 1928, 1929, 1930.

ELIADE, Mircea. *Dějiny náboženského myšlení I. Od doby kamenné po eleusinská mystéria*. Praha, Oikoymenh 1995.

ELIADE, Mircea. *Dějiny náboženského myšlení II. Od Gautamy Buddha k triumfu křesťanství*. Praha, Oikoymenh 1996.

ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu. Archetypy a opakování*. Praha, Oikoymenh 1993.



- ELIADE, Mircea. *Posvátné a profánní*. Praha, Česká křesťanská akademie 1994.
- FONTANA, David. *Tajemný jazyk symbolů. Názorný klíč k symbolům a jejich významům*. Praha–Litomyšl, Paseka 1994.
- FULCANELLI. *Tajemství katedrál a esoterický výklad hermetických symbolů Velkého Díla*. Praha, Trigon 1992.
- HALEVI, Z'ev ben Shimon. *Vesmír v kabale*. Praha, Volvox Globator 1994.
- CHARPENTIER, Louis. *Mysterium katedrály v Chartres*. Praha, Půdorys 1995.
- JELÍNEK, Jan. *Velký obrazový atlas pravěkého člověka*. Praha, Artia 1977.
- JUSTOŇ, Zdeněk. *Hudba přírodních národů*. Liberec–Praha, Dauphin + MAŘA 1996.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Myšlení přírodních národů*. Liberec, Dauphin 1996.
- LOMBARDIOVÁ, Frances G. – LOMBARDI, Gerald Scott. *Nekonečný kruh. Výklad etiky amerických Indiánů*. Košice, Knižná dielňa Timotej 1996.
- MAZÁK, Vratislav. *Jak vznikl člověk. Sága rodu Homo*. Praha, Práce 1977.
- NEHER, André. *Studna exilu. Myšlenkový svět Jehudy ben Becalel – rabi Löwa, pražského MaHaRaLa (1512–1609)*. Praha, Sefer 1993.
- SOLOVJOV, Vladimír. *Duchovní základy života*. Velehrad–Roma, Refugium 1996.
- SOUZENELLE, Annick de. *Symbolismus lidského těla*. Praha, Unitaria 1994.
- TRESMONTANT, Claude. *Dějiny vesmíru a smysl stvoření*. Praha, ERM 1993.
- WATTS, Alan W. *Mýtus a rituál v křesťanství*. Brno–Praha, Nakl. Tomáše Janečka + Pragma 1995.

## Kapitola 4

V této kapitole se seznámíme se základními způsoby lidské komunikace jak na bázi vědomého použití smyslů a způsobů kontaktů, tak i na úrovni nevědomé, instinktivní a zejména emocionální.

Ukážeme si možné cesty takové komunikace a vysvětlíme jejich možnou či nemožnou pravděpodobnost.

Tato kapitola je pokusem k ověření si cesty člověka k pramenům tvůrčího uměleckého vyjádření se jako výsostně duchovního a především intuitivního prožitku vycházejícího z jeho podvědomí. Jejím základním cílem je otevření otázek uvnitř uměleckého díla, které se v oboru věd o umění obyčejně nekladou.

Studium této kapitoly vyžaduje nejzákladnější orientaci v současné obecné problematice umění.



### Obrazné vidění světa a emocionální poznání

**Motto:**

Kosatců modří  
uvážu k nohám  
slaměné sandály

*Mistr Bašó*

Nejstarším systémem komunikace lidských jedinců byl zřejmě zvuk a pohyb. Byly to přirozeně existující způsoby dorozumění, běžné v celé živočišné říši. Gesto, pohyb provedený celým tělem nebo jeho součástí, také grimasa a mimika tváře. To doprovázel zvuk vydávaný pomocí těchto pohybů (tleskání dlaněmi, dupání, údery do stehů, do hrudi, údery předmětem do dlaní, do jiného předmětu atd.) a zvuk vydávaný zvukovým orgánem (hlas). U člověka se hlasové vyjadřování začalo velmi rychle přetvářet od systému informačních a sdělovacích signálů až k primitivní artikulaci. Potom, daleko později, k artikulaci složitější, až vznikla mimořádně složitá artikulovaná sestava zvuků, skřeků, imitovaných výkřiků, do kterých už byl zapojen kromě hlasivek i jazyk a rty. To byl zřejmě předstupeň k lidské řeči, která sice na straně jedné umožnila člověku mimořádně jemnou vzájemnou informaci, komunikaci a popis vlastních potřeb, pocitů a sdělení, ale zároveň na straně druhé způsobila i opak: vytváří někdy až nepřekonatelnou hráz lidskému dorozumění.

Lidská řeč se totiž skládá ze slov, která mají určitý obsah, mají tedy definovační a určující charakter. Proto jsou slova svým způsobem *jména*. Tato *jména* nemají obsah významově určitý, který lze vysvětlit a vyjevit naprosto jednoznačně, protože se snaží jednoduše, výstižně a pomocí schématu pojmenovat podstatu toho, co nazývají. Mnohoznačnost každého slova je onou nepatrnou, ale významnou překážkou k úplnému a vyčerpávajícímu sdělení a pochopení sdělované informace. Člověk se postupem času odnaučil používat slova přesně, to znamená právě v jejich mnohoznačnosti. Ztratil i schopnost uvažovat o jejich plnohodnotném významu, tedy o skutečné podstatě informace, kterou sdělují či dostávám.

*Obraz a znak*

## Krása

Příklad:

Pojem **KRÁSA** – estetický pojem

- filozofický pojem,
- teologický pojem,
- emocionální pojem,
- předmětný pojem,
- didaktický pojem.

Krásný člověk, krásná žena, krásné počasí, krásné dítě, krásný byt, krásná louka, krásný tvar, krásné pohyby, krásná barva, krásné oči, krásný hlas, krásné světlo...

Problém tkví zřejmě v tom, že těmito pojmy člověk definuje či pojmenovává nikoli zcela určitou skutečnost, které se tato definice týká, ale spíše se pokouší svůj subjektivní, jakýsi osobní pocit, který v něm ta určitá skutečnost vyvolala, co možná nejpřesněji pojmenovat. Tedy: říkáme-li *krásná žena*, definujeme nebo pojmenováváme svůj subjektivní pocit z dojmu, který v nás ona žena vyvolala. Otázka zní: co jsem měl přesně na mysli, řekl-li jsem (např.): *krásná žena* – fyzickou krásu:

- působení jejího intelektu,
- charakterové vlastnosti,
- společenské vystupování,
- pocit sympatie,
- celkový estetický dojem,
- celkový dojem vůbec.



Co obdivuje a miluje Gustav von Aschenbach ve filmu podle novely T. Manna *Smrt v Benátkách*? A co ho vlastně zabíjí? Miluje právě to, co jej oslovuje a uvádí jeho vědomí, emoce i celou podstatu jeho bytosti jako celku do stavu vytržení a plného prožití vznešenosti Lásky sdělující se v Kráse. On miluje své zotročení Krásou a umírá, protože na takovou vznešenost nebyl připraven. Ale jakou krásou je zotročen a jaká vznešenost jej zabíjí? Anděl v podobě (obrazu) dospívajícího chlapce Tadzio je ona nepostižitelná krása? Ano i ne. Tadziova krása jako komplexní pojem, který je zcela nedefinovatelný (kromě obrazného symbolu) totiž není jeho osobní krásou. Tadzio je pouze odraznou plochou, na které se krása vyjevuje. On je pouze poslem, svědčícím o Kráse jako principu, který vyjevuje Lásku jako vnitřní podstatu stvořeného světa. Je osobním důkazem, který z této lásky vyvěrá, protože je její vyjevenou pravdou. Krása je pravda Lásky. A toto, plaché a nedefinovatelné, vejde do nás a tam osloví zevnitř našeho srdce a tímto oslovením nás otevře, aby pomocí Krásy do nás vstoupilo něco absolutního ve své plnosti. Bůh?

## Subjektivnost

Potíž je v subjektivitě lidského vnímání a chápání, které je zcela osobní a neopakovatelné. Proto každý z nás jako subjekt vnímá odlišně a naprosto osobitě a do určité míry i zkonkretizovaně. Proto dochází k nedorozumění, nepochopení a omylům. Tadzio totiž může být pro někoho krásný, pro druhého ošklivý, pro čtvrtého nevkusný... ovšem *pojmenovat* pojem – jakou vlastně informaci o sobě podává skutečně, objektivně, je pravděpodobně nemožné. Otázka, která je základní, jaký je *v pravdě*, zůstane nezodpovězena.

Toto matení pojmů si člověk snaží nahradit snahou o jasnější definování sdělované informace a používá poměrně složitá slovní spojení nebo znak či symbol. U slova to může být výraz propojený do obrazu či obraz ve slově, jako je například kryptogram, ideogram, anagram nebo akrostychon. Tyto kódované znaky, kupodivu, ve své zkratce nebo právě pro svou zkratku vyjevovaly definici své informace a její význam daleko hlouběji



a přesněji, než když se stejná skutečnost vyjádřila pro ni obvyklým a ustáleným pojmem. Snad pro symbol sám nebo proto, že když člověk zná či otevře skrytý význam symbolu, propadne se do souvztažností jeho hlubin. A v tom je veliká síla symbolu či znaku. Určitou, a jistě nezanedbatelnou roli zde hraje ono *tajemno*, které samo o sobě emocionálně prohlubuje, a tím poznatelně odkrývá i sám kořen pojmu *utajeného* v symbolu.

### Emocionální poznání a obrazné vidění světa

Když tedy porozumíme uměleckému (*poetickému*) obrazu jako činu emotivního poznání, máme možnost dobře pochopit charakter estetického prožitku, který je nebo bývá součástí okamžiku tohoto poznání. Estetický prožitek, vzrušení nebo zážitek určité a zcela zvláštní radosti, která vzniká při pronikání a odhalování smyslu básnického obrazu, je v úzké souvislosti s účastností v poznání. A aktivní účastnost je velmi důležitou součástí estetického prožitku poznání. Je to jedna z nejpodstatnějších schopností básnického obrazu; totiž vyvolat účastenství vnímatele na procesu emotivního poznání. Emoce, které vznikají, nelze ovšem jednoduše určit nebo definovat jako něco pocitově obvyklého. Jako obvyklou radost, obvyklý pocit z poznání nebo známá radost z poznání, protože se seznamujeme s pro nás zcela neznámými skutečnostmi a máme radost z toho, že jsme je poznali. Situace je trochu komplikovanější. Např. Arnold Hauser tento problém vysvětluje spíše jako dlouhodobý proces než jako okamžitý prožitek. Říká, že umělecké dílo je výzva, je nedostupná výšina, kterou nevysvětlujeme, k němuž se nepřibližujeme přímo, ale s kterou se vypořádáváme podle vlastních cílů a dáváme jim svůj subjektivní smysl, který je smyslem pro nás. Kroužíme kolem uměleckého díla a každá generace se na něj dívá novými očima a teprve z nahromadění různých výkladů postupně vykrystalizuje plný smysl, který má umělecké dílo pro pozdější generace. (1)



V chápání tohoto jevu jsou ovšem veliké rozdíly:

- a) Emotivním poznáním nezískáme teoretické znalosti, informace, definice, popisy, nezjistíme vztahy a intervztahy.
- b) Princip emotivního poznání je skutečným protikladem poznání intelektuálního, protože se pohybujeme ve sféře pocitů a emocí. To, co nám bylo po emotivní stránce neznámé, stává se známým a nabývá nového emocionálního určení a vyvolává zcela nové pocity, které dříve dané skutečnosti nepatřily.

Emoce

Proto můžeme, po určitém zjednodušení, říci, že *básnické obrazy* jsou činem, který poskytuje radost ze spolutvorby právě básnického obrazu. Tento prožitek u empirického či rozumového poznání není možný, protože způsob poznání je naprosto odlišný. (2) Do jisté míry to však vede k tomu, že *básnický obraz* nebývá přijímán jako plnohodnotný tvůrčí čin, ale v určitém smyslu jako stále se opakující klišé, které je sice rozumově pochopeno, protože je zažité, ale právě ona „zažitost“ ho *degraduje*. Tíživ kritici (právě A. Hauser) ale jedním dechem tvrdí, že výsledkem snahy o novost ve znaku, novost v básnickém obraze je tvůrčí spontánnost, která se stává nesdělitelnou, nekomunikativní, a tudíž nepochopitelnou.

Hauser píše doslova: „Individuální a iracionální prožitek je nutno racionalizovat a konvencionalizovat, aby mohl vyjít z ryze osobní sféry a zachovat si alespoň něco ze svého smyslu ve světě mezilidských vztahů... Nesmíme si však představovat proces dorozumívání se tak, že konvenční formy dodatečně doplňují spontánní jádro děl a že mu dávají

vnější rámec, ale spíše tak, že každé jednotlivé dílo a každá část jednoho díla je už výsledkem střetnutí mezi originalitou a konvencí, mezi principem nového a převzatého.“ (3) Tento názor, právě tak jako jiný, je přísně vymezeným názorem, který v procesu tvorby nepočítá se spoluúčastí emocionálního prožitku, a tím nepočítá s možností spontaneity i u poznání. Tak jsme se dostali k problému, který je v mnoha ohledech zásadní a v mnoha okrajový; totiž k předání informace, kterou umělecké dílo obsahuje, myšlenky, kterou chce umělec vyjádřit. Vyjasníme si problematiku emocionálního poznání.

#### Básnický obraz

„U literárního obrazu máme co činit s takovouto situací: slovo jako by se zříkalo svého pravého obsahu, přesněji řečeno svého významu, aby zachytilo a sdělilo nový obsah. To, že slovo ztratí vlastní obsah a je použito aby tlumočilo obsah jiný, je nejpatrnější u metafory, ale není tomu tak jenom u ní. Tyto výrazy, metafory a metaforická přirovnání budeme mít na mysli ve smyslu *básnický obraz*. Zvláště je musíme zkoumat, chceme-li objasnit souvztažnost emotivních a poznávacích prvků.“ (4)

V básnickém obraze, a jaký jiný je v uměleckém filmu, dochází k pohybu od známého k neznámému. Je to pohyb, který se uskutečňuje uvnitř nás samých, uvnitř naší účastnosti. „Podstata básnického obrazu spočívá v tom, jak od předmětu, jež známe v jednom vztahu, přecházíme k předmětu, který v témže vztahu neznáme.“ (5) Při emotivním užití básnické obrazy vyvolávají určité postoje a nevztahují se k objektům, to znamená, že nepřinášejí zprávu. V některých případech však sdělení přece jen existuje. Příkladem nad jiné je právě poezie a v ní básnický obraz. Právě poezie je ve své tvorbě navýsost zaměřena na naše emoce a díky této zvláštní schopnosti nám poezie tyto emoce poskytuje. Sděluje nám tedy něco, co nelze vědeckým způsobem ani vyjádřit, ani definovat. „Při analýze těchto případů oprávněně používáme termín *emotivní poznání*, jestliže za prvé: zde se něco, co je pro nás emotivně neznámé, stává emotivně známým, tj. získává určité emotivní zabarvení, jež básník navozuje. Je zde tudíž přítomno to, co je charakteristické pro každý poznávací proces a co v něm přítomno být musí: po určitých stránkách neznámé objekty se právě po těchto stránkách stávají srozumitelnými, přístupnými. Za druhé: v básnickém obraze existuje pohyb, přechod, který je rovněž charakteristický pro poznávací proces v nejširším slova smyslu. Právě zde probíhá přechod od známého k neznámému. Emotivně známé předměty jsou použity k tomu, aby se staly pochopitelnými ty předměty, které neznáme.“ (6)

#### Emotivní poznání

A právě emotivní moment hraje v básnickém jazyce, tedy i v poetické struktuře filmu, nezaměnitelnou a nenahraditelnou poznávací roli. Emotivní jazyk spolu se schopností básnického obrazu předat poznání touto cestou vytváří komplex vjemů, které jsou nenahraditelné a které ve svém konečném působení vytvářejí celek jediného vjemu čistě emocionálního. Ten pak má schopnost vyvolat v divákovi pocit zcela konkrétního poznání skutečnosti, jež mu byla do té chvíle sice známá, ale mimo dané souvislosti, tedy skrytá pro jeho neznalost. Vzniká tu psychologicky silný efekt pocitu proniknutí do hloubky problému, myšlenky nebo situace. Tento poznávací proces je stejně vlastní uměleckému dílu jako systém vědeckého poznání vědě. Je ničím nezaměnitelný a ničím neredukovatelný ve smyslu konvenční úpravy.

„Jestliže se básnický obraz liší od věty popisující jednotlivé akty našeho emotivního života, lze se domnívat, že v něm neexistuje onen dualismus realizovaného faktu a jeho popisu, jež je charakteristický pro popisné věty. Popisná věta má co činit s faktem již uskutečněným, realizovaným bez její pomoci, a její funkce spočívá v popisu tohoto faktu. Jak jsme viděli v básnickém obraze je situace jiná. Tam nejde o popis již uskutečněného faktu. Když vnímáme básnický obraz, nezabýváme se záznamem nějakých faktů, nýbrž uskutečňujeme akt, ve kterém se přesouvá emotivní hodnocení na subjekt básnického obrazu. Právě proto, že básnický obraz není popisem ukončeného faktu, ale je realizací

určitého aktu, vzniká při jeho vnímání onen pocit bezprostřední účasti, jímž je zpravidla doprovázen.“ (7)

Jako velmi vhodný příklad může v tomto ohledu sloužit hudba. Hudba jako dokonale čisté nepředmětné umění promlouvá a působí pouze jazykem emocí a pocitů. Není to ovšem sebevyjádření umělcových pocitů. Hudba odráží, vytváří a předkládá emoce vůbec. Richard Wagner říká, že: „...hudba nevyjadřuje vášně, lásku nebo touhu nějakého jednotlivce nebo jeho rozpoložení při nějaké příležitosti. Vyjadřuje lásku, vášně nebo touhu samu o sobě, a to vše v bezmezné rozmanitosti motivací, jež... je nedostupná jakémukoli jinému jazyku. – Hudbu ve struktuře emocionálního poznání už nemůžeme chápat jako sebevyjádření umělcových pocitů, nýbrž jako zobrazení lidských citů vůbec. Ovšem při jedné podmínce – musí mít s nimi totožnou strukturu, totožnou logickou formu. Podle W. Köhlera se ve vnitřních procesech emocionálních nebo intelektuálních projevují vývojová schémata, jimž lze dát názvy zpravidla používané pouze hudbou: crescendo, diminuendo, accelerando, ritardando, andante. Má-li jazyk hudby strukturu velmi shodnou se strukturou emocí, je nasnadě, že se může stát jejich obrazem, protože jsou zde zachovány podmínky zobrazování. Popsat toto však diskurzivním jazykem nelze.“ (8)

Tolik jazyk vědy. V podstatě jde o to, že básnický obraz je svým způsobem symbol, a to velmi osobitý symbol, proto emotivní poznání je založeno na sdělování pomocí sémiotické struktury poznání, která má širší pole působnosti než jazyk. Tudíž celé umění ve své úplnosti je v určitém slova smyslu symbolismem, sice trochu neobvyklým, ale nepopíratelným.

Někde v těchto končinách začíná být diskurzivní jazyk skutečně nemohoucí, protože poznáváme skrze princip **empatie**.

#### Poznámky:

- (1) Hauser, Arnold. *Filosofie dějin umění*. Praha, Odeon 1975, str. 7.
- (2) Begiašvili, Arčil Fjodorovič. *Filozofie a poezie*. Praha, Mladá fronta 1979, str. 45–46.
- (3) Hauser, Arnold. *Filosofie dějin umění*. Praha, Odeon 1975. str. 266–267.
- (4) Begiašvili, Arčil Fjodorovič. *Filozofie a poezie*. Praha, Mladá fronta 1979, str. 9.
- (5) Ibid., str. 11.
- (6) Ibid., str. 17.
- (7) Ibid., str. 18.
- (8) Ibid., str. 60–62.

#### Úkoly:

1. **Otázka k zamyšlení – emocionální poznání = intuice = je součástí tvůrčího procesu?**

2. **Srovnej možný obraz takového tvůrčího procesu v různých druzích umění. Námetý:**

*Josef Lada – Joan Miró – Josef Šíma – Mark Rothko*

*Andrej Tarkovskij – Terrence Malick – Akira Kurosawa – František Vlácil*

#### Literatura:

BEGIAŠVILI, Arčil Fjodorovič. *Filozofie a poezie. Filozofické problémy básnického jazyka*. Praha, Mladá fronta 1979.

HAUSER, Arnold. *Filosofie dějin umění*. Praha, Odeon 1975.

Hudba  
a emoce



- SOUZENELLE, Annick de. *Symbolismus lidského těla*. Praha, Unitaria 1994.
- WEINREB, Friedrich. *Symbolika biblického jazyka*. Praha, Herrmann & synové 1995.
- WEINREB, Friedrich. *Znamení života. Hebrejská abeceda podle židovské tradice*. Praha, Česká křesťanská akademie 1994.

## Kapitola 5

V této kapitole se seznámíme se základními principy vnímání univerza jako systému, ve kterém nejenom existujeme, ale i ze kterého jsme vyšli.

Ukážeme si možné cesty poznání uměleckého díla jako globálního celku v globálních vztazích a vysvětlíme jejich možnou či nepravděpodobnou souvislost.

Co je to vesmír a jaké souvislosti má vesmír a umělecké dílo? Pokusíme se otevřít jemné vztahy lidských emocí a lidského intelektuálního poznání.

Studium této kapitoly vyžaduje nejzákladnější orientaci v současné obecné problematice vesmíru a jeho základních principů vzniku, existence a vlivu na lidskou tvorbu.



### Antropický princip (věda a umělecké dílo)

**Motto:**

Otče, existuje Bůh?

Milý synu, mě by stačilo mít jistotu, že existujeme my dva.

*Gabriel García Márquez*

Vytváří se umělecké dílo pro člověka? Zajisté, ale pro jakého? Má sdělovat nějaké myšlenky způsobem, který by byl přitažlivý a srozumitelný pro každého, a je to vůbec možné?

*Vědecké myšlení*

Toto jsou běžné otázky v běžných uměnovědných sporech a nikdy nekončících diskuzích o smyslu a poslání uměleckého díla. Ve svém základním smyslu není umělecké dílo schopné komunikovat s davem, protože není určeno pro masovou konzumaci. *Není určeno pro konzumaci vůbec.* Umělecké dílo je zcela neschopné, pokud se mu sám člověk neotevře a nestane se účastníkem jeho struktury, nějak člověka ovlivnit.

Umělecké dílo může zasáhnout svým poselstvím či svědectvím pouze připraveného jednotlivce či připravené malé společnosti. Připravený, to znamená otevřený, vzdělaný, pokorný a účastný. A to všechno v komplexním celku znamená spoluvytvářející.

Umělecké dílo nebojuje o diváka, ale nachází své jednotlivce či skupinky jinak. Už samou svou podstatou, že vzniklo jinak, že je *druhotným výsledkem konání směřovaného jako svědectví v pravdě.* Masy nepotřebuje, protože nevzniklo pro spotřebu, ale *protože vzniknout muselo.* Bylo v plánu. Umělecké dílo vyjadřuje *jiné cíle, jiná poslání, jiné souvislosti*, a tím se nachází ve *zcela odlišných rozměrech* než masová zábava. Můžeme s určitou nadsázkou říci, že umělecké dílo by mělo působit jako velmi specifický *katalyzátor* uvědomění si hlubinných souvislostí smyslu a cíle života.

Současný člověk žije, pracuje a existuje pouze sám pro sebe. Je odpovědný sám sobě. Není povinován nikomu. Do této situace jej staví převažující liberální zaměření lidské společnosti, které mu nedovoluje žít a konat ku prospěchu obecných hodnot života tak, aby nebyl zároveň existenčně vázán na komerční vztahy. Kromě velmi úzkého a specifického koridoru charitativních a humanitárních služeb. Na druhé straně je totalitní společnost, která je zruďností. Pouze cca 0,5 % obyvatelstva se *profesionálně* zabývá otázkami *trvale udržitelného rozvoje života*, a to je málo. 90 % lidstva žije pro to, aby zabezpečilo sebe a svou rodinu trochu více než základními prostředky pro život ve fyziologickém slova smyslu, a vytváří svou práci a svým životem prostředky a hodnoty sloužící ostatním k těmto cílům. Vzniká skutečně vážná otázka – je současná koncepce společnosti

*Role člověka*

smysluplná? Z materialistické orientace na spotřební smysl života – *ano*. Ve smyslu života jako globálního všezahrnujícího fenoménu bytí – *ne*.

Pokud však chceme mluvit o *naději* jako o pozitivním vztahu člověka k vlastní budoucnosti, která přesahuje čas fyzického bytí, musíme začít *vztahem člověka k vesmíru*. Tento vztah, kromě toho, že je založen na základní otázce lidského života vůbec, na otázce **kdo jsem a odkud jsem**, je původcem neustále se oživující *lidské touhy po překročení hranice času*. Hvězdné nebe nad hlavou je pro člověka *obrazem věčnosti ve smyslu neexistence času*. *Tam je moje minulost, přítomnost a jistě i budoucnost*. Ale v jakém smyslu? A je *naděje* to, co tuším?

„*Nemáme v úmyslu odhodit výsledky, ke kterým došly během staletí filosofie a aristotelská logika, jsme však toho názoru, že je dnes příhodný okamžik, abychom se osvobodili od absolutizování jistých metod, např. tzv. metody historicko-kritické... budeme se zabývat těmi intuicemi, které inspiruje umělecké tvorba i teologie.*“ (1)

Řekli jsme si, že umělecké dílo má své kořeny a svůj prapůvod ve snaze vyjádřit pocit duchovního prožitku z emocionálního poznání existence nadpřirozené skutečnosti – že jsme součástí bezvýhradné souvztažnosti plánu stvoření a spění k věčnosti. Ale pojďme ještě trochu dál. Až ke vzniku Vesmíru, tedy ke vzniku toho, z čeho jsme posléze vznikli i my sami. Jednou z posledních kosmogonických hypotéz je *teorie antropického vesmíru*.

Věda  
a poznání

Tato teorie (*založená na antropickém principu*) říká, že existující jsoucno je jakýsi vícerozměrný časoprostor, který zadal svým vznikem důvod k tomu, aby mohl být pozorován pozorovatelem, jehož vznik (*pozorovatele*) byl nějakým způsobem zakódován, zadán, už v samém „*úmyslu vzniku*“ vesmíru. Tomuto systému zakódování říká fyzika prvotní podmínky pro tvorbu hmoty a prostoročasu v okamžiku *Velkého Třesku* (*tzv. bod singularity*), což je *zatím* obecně uznávaná teorie vzniku námi vnímaného vesmíru (ponecháme stranou teorie tzv. paralelních vesmírů). Tuto poměrně dost zjednodušenou definici se pokusíme trochu zpřesnit a zařadit do kontextu našeho uvažování.

Člověk  
ve vesmíru

Jeden z vyznavačů a zastánců této *teorie antropického vesmíru*, americký fyzik Freeman Dyson, říká: „Necítím se ve Vesmíru cizincem. Čím více jej zkoumám a studuji detaily jeho architektury, tím více nalézám důkazů proto, že Vesmír v určitém smyslu věděl, že přicházíme. V zákonech jaderné fyziky jsou některé překvapující příklady číselných náhod, které se snad spikly, aby učinily vesmír obyvatelným. Velikost vazebných sil je právě dostatečná, aby překonala elektrický odpor mezi kladnými náboji běžných atomů, jako je kyslík nebo železo. Ale jaderné síly zase nejsou tak silné, aby vzájemně svázaly dva protony (vodíková jádra) ve vazebný systém, který by se mohl nazývat diprotonem, kdyby existoval. Jestliže by jaderné síly byly o trochu silnější, než jsou, pak by diprotony existovaly. Téměř všechny vodík vesmíru by se pak sloučil do diprotonů a těžkých jader. Vodík by pak byl vzácným prvkem a hvězdy jako Slunce, které žijí po dlouhý čas pomalým spalováním vodíku ve svých nitrech, by nemohly existovat. Na druhé straně, jestliže by jaderné síly byly podstatně slabší, než jsou, vodík by vůbec nemohl hořet a nebyly by také žádné těžké prvky. Vyžaduje-li vývoj života, jak se zdá, hvězdu jako je Slunce, dodávající stálou energii po miliardy let, musela se velikost jaderných sil udržet ve velmi úzkém rozmezí, aby život byl možným... Veškerá bohatá rozmanitost organické chemie závisí na jemné rovnováze mezi elektrickými a kvantově mechanickými silami. Tato rovnováha se udržuje pouze proto, že zákony fyziky mají ‚vylučovací princip‘, který brání dvěma elektronům zaujímat tentýž stav. Kdyby se zákony změnil tak, že by elektrony již nevylučovaly jeden druhého, nepřežilo by z naší základní chemie nic. V atomové fyzice je mnoho šťastných náhod. Bez nich by voda nebyla tekutinou, řetězce uhlíkových atomů by nemohly tvořit složité organické molekuly a vodíkové atomy by nemohly tvořit slabé můstky mezi molekulami. Jako vědec vychovaný způsoby myšlení a jazykem spíše století



dvacátého než osmnáctého netvrdím, že architektura vesmíru dokazuje Boží existenci. Tvrdím jen, že architektura vesmíru souhlasí s hypotézou, že základní roli v jeho životní činnosti hraje duch.“ (2)

Celá tato kosmogonická teorie rozpoutala vlnu polemik po celém světě a samozřejmě, že našla oddané přívržence i všechno negující odpůrce. Tak to má ve správném vědeckém sporu být. Jestliže totiž mají fyzik Dyson a biolog Gould pravdu, pak nás Vesmír „stvořil“, protože to bylo v něm zakódováno „*jako smysl jeho vzniku i evoluce*“. My jsme z této „*evoluce bytí*“ vzešli jako určený cíl (možná jen průběžný, ale v jistém smyslu dokonáný) a zpětně tuto evoluci vlastních dějin pozorujeme a z tohoto pozorování máme možnost poodhalit, nebo dokonce objevit tajemství podstaty vzniku a smyslu naší existence. A z toho odvozeně i tajemství smyslu existence celého Vesmíru, tedy smyslu **jest**. Takové poznávání je uzavřeným kruhem, ve kterém toto sdělení putuje neustále od jednoho subjektu k druhému a v průběhu tohoto koloběhu se bez přestání obohacuje, zpřesňuje, prohlubuje a stává se zřetelnějším a jasnějším, až se proměňuje v tušení. Dále do tohoto tajemství asi nepronikneme, ale už sama hlubina tohoto tušení podává úžasné uvědomění si kořenů bytí. Vrátime-li se zpátky ke smyslu a účelu uměleckého díla, zjistíme, že *podobnost není pouze náhodná*. Je zcela zřejmá, protože umělecké dílo musí být svou vnitřní, *tvůrčí* strukturou podobné vesmíru, a to ve smyslu procesu *úmyslu, vzniku i samé* podstaty bytí. **Jest-li** umělecké dílo, *tedy ona skutečnost u které bychom měli předpokládat stejný koncepční princip, jaký má vesmír*, musí mít už v úmyslu a procesu svého *úmyslu* zakódováno vědomí o tom, že dá vzniknout vlastnímu pozorovateli. Tento pozorovatel, vychází-li ze skutečnosti svého vzniku skrze umělecké dílo, pozorováním tohoto uměleckého díla, kterému je skrze tento proces účasten, odhalí určitý smysl, určitou hlubokou podstatu nebo částečnou pravdu o svém bytí. Tedy zpětně tím objeví i sám smysl existence uměleckého díla a dále, budeme-li v tomto nepřetržitém řetězci poznávání pokračovat, i smysl bytí vůbec. Tímto odhalením podá svědectví sobě a poté jako svědek *sám bude součástí svědectví*. Umělecké dílo tedy, *už tím, že je (mimo jiné)*, podává svědectví o tajemství bytí, které je jeho obsahem, tomu, kdo je schopen *mu být duchovně (tvořivě) účasten*. **Jest-li** tento svědek zakódován už v samém *úmyslu* vzniku i *procesu* vzniku uměleckého díla, dílo mu svým způsobem *musí dát* vzniknout nebo, řečeno poeticky, stvoří si jej.

Umělecké dílo je tedy jev, který vůbec nepatří do kategorií všeho spotřebního, sloužícího k seberealizaci či k osobnímu užití. Je to něco, co se vymyká všem našim představám vycházejícím z našeho bytí. I když skrze nás vzniklo, jeho *existenční podstata* je vně nás. Protože má jinou strukturu existence, má jiné zákony bytí a má jiná poslání (*pokud jsme je schopni postihnout*). Je součástí poznávacího řetězce o *bytí*, právě tak jako je součástí tohoto řetězce i pozorovatel, který z tohoto díla vyšel. Je tu tedy pro pozorovatele, který je zároveň účastníkem procesu tvorby, protože z této tvorby vzešel, a je tudíž její pokračující součástí, kterou je i samo umělecké dílo ve vztahu k vesmíru. Ten je v tomto smyslu *uměleckým dílem prvotním, tedy absolutním*. Člověk „*tvoří*“ až *zástupně, podle archetypu*. Je to nekonečná řada souvztažností a návazností. Pozorovateli (*už tím, že je vybrán*) z toho vyplývá povinnost své poznání sdělit, jinými slovy, *stát se svědkem* svého poznání. Tak se vlastně svědectví o bytí, prvotně koncipované v samém „*úmyslu vzniku*“ a zakódované do „*okamžiku vzniku*“ vesmíru, dostává skrze umělecké dílo (samozřejmě, že nejen skrze ně) až na relativní konec řetězce, kterým je pozorovatel vzešlý z tohoto díla. Ovšem pozorovatel, který už má své vlastní dějiny bytí, jednak společné s vesmírem, ale zejména bytostně autonomní dějiny vlastního já. Jedině tak je schopen vnímat vesmír jako skutečnost existující mimo něj a tak poznat nutnost svého návratu do jeho souvislostí. Od něj se vše vrací na počátek, hluboko do podvědomí pozorovatele, kde se

Poznání kosmu  
a umění

Vesmír  
a umění

Umění  
a konzum

Opakování  
kruhu

znovu obohacuje prohlubováním vědění a znovu vrací přes umělecké dílo do jeho vědomí. Tento kruh se opakuje tak dlouho, až dochází k poznání a následně k vydání svědectví o tomto poznání. Umělecké dílo je tedy svědectvím o bytí. Je-li tímto svědectvím, musí v sobě obsahovat tajemství bytí, které není poznatelné do konce. Toto tajemství je však určujícím faktorem pro roli uměleckého díla jako svědectví, které díky tomuto tajemství přináší. To v sobě obsahuje kód pro vznik pozorovatele, který dále toto svědectví o tajemství bytí vyjeví, sdělí, informuje o něm skrze své osobní svědectví. Vše právě řečené je nutno přijímat jako proces touhy poznat, protože umělecké dílo nepotřebuje ospravedlnění, tak jako ospravedlnění nepotřebuje nic z toho, co existuje. Jestliže cokoli existuje, má to smysl i bez našeho pochopení. V tom je věčný paradox touhy člověka poznat – rozpor mezi touhou vědět a činností, která podle našeho názoru k vědění vede. (Stejně jako vesmír je svědectvím o svém Tvůrci. Je-li tímto svědectvím, musí obsahovat i tajemství svého bytí, tj. tajemství svého Tvůrce. Ale zřejmě v sobě neobsahuje princip, podle kterého sám Tvůrce existuje jako tajemství. To znamená, že sám princip bytí pro nás zůstane navždy tajemstvím.) (3)

## Chvění

Zkusíme jít v této úvaze ještě dál. Všechno, jak stvořené jsoucno jako celek, tak i jednotlivě vše, co jej tvoří, má svou vibraci, své chvění a je neustále pod vlivem chvění *všeho kolem*, člověka nevyjímaje. Každá věc, každá jsoucí realita, každá elementární částice i veškeré duchovní skutečnosti – vše obsahuje chvění. Můžeme předpokládat, že určitý druh chvění byl i před počátkem všeho (fyzika tento hypoteticky předpokládaný jev nazývá vibrační vakua). Vznik vesmíru by tak byl zcela určitým systémem souvislostí, které jako koncepce bytí existují mimo všechny možnosti lidského myšlení. Podle koncepce křesťanství (na počátku bylo Slovo) bylo vyřčeno Slovo, a tak bylo vyjeveno (stvořeno) jméno (tedy esence, bytnost), a to, vysloveno, **stalo se** (*stalo se ke mně Slovo Hospodinovo*). Samotné tajemství podstaty slova, mimo jiné, je i ve způsobu jeho bytí, které se projevuje jako určitá poloha zvuku. A právě zvuk se šíří chvěním, vibrací, kmítočtem, tedy systémem, o kterém moderní věda předpokládá, že „byl přítomný při tvorbě světa“. Zde už je zřetelně cítit neschopnost člověka komplexně postihnout princip a systém bytí. Zůstaňme však u *chvění*. Dá se říci, že podstatou sdělení, podstatou procesu, na základě kterého probíhá sdělování *jakékoli* informace, je právě *chvění* či *vibrace*. Proto se můžeme oprávněně domnívat, že jak vesmír, tak i umělecké dílo touto vibrací je, tuto vibraci obsahuje a vysílá a že právě *vibrace*, *chvění* je komplexním komunikačním systémem univerza ve všech jeho polohách a aspektech, včetně takových jevů, jakým je např. *gravitace*. Celý existující vesmír je v tomto smyslu velmi složitě strukturovanou koncepcí chvění. Tzn., že vnímatel, v němž je obsažena stejná či mimořádně podobná vibrace, jakou obsahuje a vysílá dané umělecké dílo, je *naladěn na stejných frekvencích* nebo přinejmenším je pozitivně připraven tyto frekvence přijímat. Je to ten, kdo vlastní stejný kód, kdo byl od počátku ve stejné vibraci (*a to je každý, protože všichni jsme „děti tohoto vesmíru“*), ten zareaguje, emocionálně a zejména duchovně prožije stav poznání podle míry své otevřenosti (*stalo se ke mně Slovo Hospodinovo*) a vydá svědectví. Z toho všeho vyplývá, že umělecké dílo je unikátní syntéza kontinuálních souvztažností několika stavů, z nichž každý je sám o sobě svébytný, naprosto originální a nenapodobitelný. Tvůrce, který takové dílo vytváří, musí být otevřený duchu, mít onu vlastnost, která se lidskou řečí nazývá *dannost – talent – dar* (*schopnost takové poznání osmyslit a vyjádřit*), a to jej přirozeně nutí ke vzdělanosti. Chci vyjádřit své poznání co nejlépe, nejpřesněji a nejvěrněji. Proto musím poznat, jaké existují možnosti vyjádření toho, co cítím, prožívám a „*vidím*“. Jak a pomocí čeho jsem schopen se vyjádřit já sám. (4)

## Systém

To je jedna linie. O několika dalších jsme mluvili a jsou ještě i další. Všechny se pak navzájem metamorfují jedna v druhou a pomocí ojedinelých výrazových postupů

při sdělování se vytvoří naprosto nenapodobitelný, jedinečný a neopakovatelný systém souvislosti – *umělecké dílo*. Nyní se již ozřejmilo, že to není nic, co by mohlo být určeno k příležitostné i dlouhodobější masové spotřebě. Vzniklo to, protože to vzniknout muselo, předem to bylo zadáno ke vzniku. Kruh je uzavřen, jsme zpět na počátku našeho uvažování, u principu bytí existujícího vesmíru. Umělecké dílo, právě tak jako vesmír, *v sobě (pravděpodobně) neobsahuje princip, podle kterého existuje*. V těchto souvislostech se ovšem umělecké dílo stává skutečností, která je (jako vesmír) do konce nepostižitelná a nevysvětlitelná, protože je svébytným jevem, je specifickým fenoménem, jehož princip bytí existuje mimo námi postižitelný časoprostor. Je paradoxem, že my sami jsme se tímto principem řídili při tvorbě uměleckého díla.

Jako příklad bych uvedl světově proslulé geniální *výtvarné* dílo, ženský portrét, *Monu Lisu* od Leonarda da Vinciho. Je to vůbec výtvarné umění? Je to portrét, čeho? Ženy, jevu, bytosti, pojmu? Je to definice? Čeho? Je to tvář a tím více ženská tvář? Zkusíme si udělat takový malý pokus, při kterém musíme trochu zapojit vlastní vizuální paměť. Postupně si prohlédneme všechny portréty Leonarda da Vinciho a pozorně porovnejme tváře dominantních figur (*Mona Lisa, sv. Jan Křtitel, Léda, Panna Maria, sv. Anna* atd.) a zjistíme jednu překvapivou skutečnost. Všechny tváře jsou si velmi podobné. Dokonce tak podobné, až to svádí k myšlence, že se jedná o *zobrazení* jakéhosi *archetypu*, o kterém nic podrobnějšího nevíme. Jedná se o jednu jedinou podobu? Koho nebo čeho? Právě tak „*záhadami opředený*“ tajemný úsměv *Mony Lisu*. Povšimněme si výrazu rtů a úst u ostatních postav jeho tvorby. Tento úsměv je přítomný na každé z těchto tváří a liší se právě pouze odlišností charakteru a typu tváře. A vidíme vůbec správnou kompozici, vnímáme vytvořené ve správné perspektivě, když víme, že Leonardo da Vinci psal své zápisky a deníky převážně levou rukou zrcadlově obráceně, takže se dají číst pouze prosvětlením nebo jako odraz v zrcadle? Nemáme se na tento obraz i celou jeho tvorbu dívat přes odraz v zrcadle? Nebo spíše *skrze jakési „prosvětlení“*? A není tím jeho umělecká tvorba a vůbec celá umělecká tvorba jako taková – *duchovním zrcadlovým obrazem („pro-světlením“)* nějakého *originálu – archetypu*? *A není to jediný smysl uměleckého díla být takovým „světlením“?*



To, co víme, je, že je to znak, symbol, svědek, bod kontaktu s *něčím*. Proto veškeré korekce, snahy o úpravu, přizpůsobení nebo zesrozumitelnění ve smyslu *vědeckého myšlení* či pro hromadnou konzumaci za účelem návratnosti vložených finančních prostředků (děsivá ubohosti ekonomických důvodů) se rovná *programové* likvidaci poselství uměleckého díla. Např. zrušné přizpůsobení přirozeně bytostného životního stylu *masovému vkusu* a vytvoření umělého hybridu nazývaného folklór. Masová pódiová vystoupení na téma lidových zvyků, písní a tanců v podstatě tento přirozený umělecký projev (*svědectví o tajemství bytí*) zcela zlikvidovala. Jakoukoli uměle implantovanou redukcí umělecké dílo nenávratně zničíme. Hloubku nahrazujeme povrchností, symbol frázovitostí, vrozený smysl pro krásu umělou líbivostí, tajemství podbízivostí a náročnost tupým polopatismem. Pomalu z harmonie činíme chaos a z pravdy lež. Člověk tím, že existuje, je však ustanoven za přímého svědka tohoto principu, protože on jediný je „uschopněn“ vědomě navracet = tvořit sebe i svět k obrazu Božímu, tedy konat smysl světa. Aby tak činil, musí tento smysl pochopit jako SMYSL. Tedy vztáhnout všechno k sobě jako ke středu, protože ten, kdo *jest*, k obrazu Božímu vychází ze středu, aby vše obrátil ke středu. Chápeme-li samozřejmě střed ve smyslu židovsko-křesťanské tradice, tedy jako duchovní časoprostor, ve kterém se odehrává lidské svědectví o Bohu jako vždypřítomnému a zejména jedinému

*Bod kontaktu*

smyslu veškerenstva. Toto se může uskutečnit pouze *skrže člověka*, který pochopí, přijme, navrátí se, a *tím učiní sebe obrazem Božím, Imago dei. Tedy tím, čím jest.*



### Poznámky:

- (1) Rupnik, Marko Ivan. *Až se stanou umění & život duchovními*. Velehrad–Roma, Refugium 1997, str. 32–33.
- (2) Dyson, Freeman. Důkaz odvozený z plánu. (zprac. J. Grygar). In: *Technický magazín T 88*, č. 4, str. 49–53, nebo: Ravik, Slavomír: *Bůh žije. Přírodní zákony dosvědčují jeho existenci*. Praha, Pražská imaginace 1992.
- (3) Můžeme zanalyzovat umělecké dílo do nejmenších (*materiálně – výrazově – znakových*) detailů a princip jeho existence a účinkování nezjistíme, protože *tento aspekt* je mimo jeho námi vnímatelné bytí. Je zde hypotéza, že velmi podobné je to i s existujícím světem. V tomto smyslu člověk uskutečňuje *vědecké myšlení*. Snaží se *objevit, dokázat a poznat* (pomocí experimentálních pokusů) princip a koncepci *bytí* existující v námi postižitelném světě. Ten však tyto *základní aspekty své existence* v sobě (*pravděpodobně*) nemá, protože jsou asi totožné se *smyslem bytí*. A ten je *tajemstvím tvorby*. Takže *princip jeho existence není založen v jeho existenci samé*. V tomto předpokladu se „*zřejmě zmýlili*“ nejen alchymici. Z tohoto *názoru na princip existence hmoty* vychází i *vědecké myšlení moderní doby*. Omyl je tak aplikován nejen pouze v *materiálním významu*, ale i *duchovním*. (Pozn. V. S.)
- (4) Pojem „*vzdělanost*“ zde není myšlen konkrétně. V kontextu pro nás zažitém, jako je vzdělání akademické, se pohybují pouze umělci moderní doby. *Vzdělání* je označení pro souhrn daleko širších souvislostí zejména duchovního charakteru. Proto *vědoucí* jsou i ti, kdo nemají *akademické vzdělání* na vysokých *uměleckých školách* či univerzitách. Zcela *obyčejní* prostí lidé. Třeba *nevzdělaní* domorodci v Austrálii, kteří vytvořili na skalách v oblasti Kakadu jednu z největších uměleckých pokladnic lidstva. *Vzdělání* umělce je naprosto specifickým *systémem vědění*. Je vědění toho, co bylo a bylo to dobré. Je vědění a pamětí o prastarých tradicích, které *skrže intuici srdce* vytvářejí kontinuitu času paměti bytí, a tím udržují duchovní smysl našeho života. Má znalost řádu a jeho neporušitelnosti a zejména jasného vědomí, že i já sám jsem pouze částí mystéria bytí. Toto vědomí souvztažností je podřízeno pokoře před Jsoucím.

Porovnej: Bonn, Hanuš. *Daleký hlas. Výbor z poezie primitivních národů*. Praha, Václav Petr 1938; Drössler, Rudolf. *Když hvězdy byly ještě bohy. Slunce, Měsíc a hvězdy ve světle archeologie, umění a kultu*. Praha, Panorama 1980; *Jsme částí Země. Řeč náčelníka Seattlea k prezidentu Spojených států amerických v roce 1855*. Brno, Zvláštní vydání 1993; Taylor, Colin F., a kol. *Mýty a legendy Indiánů Severní Ameriky*. Praha, Volvox Globator 1995.



### Úkoly:

1. Otázka k zamyšlení – vznik vesmíru = vznik uměleckého díla? Souvislosti v obraze vesmíru jako artefaktu a uměleckého díla jako vesmíru.

2. Porovnej možný obraz takového tvůrčího procesu v různých druzích umění:

#### Filmy:

2001: Vesmírná odysea (Stanley Kubrick, VB 168)

Temná noc (Carlos Saura, Španělsko 1989)

#### Umělecko-náboženská esej:

Sv. Jan od Kříže: *Temná noc*. Nakl. Kostelní Vydří 1995.

### Literatura:

- BARROW, John D. *Teorie všeho. Hledání nejhlubšího vysvětlení*. Praha, Mladá fronta 1996.
- BARROW, John D. *Vesmír plný umění*. Brno, Jota 2000.
- Bible svatá aneb všechna svatá písma Starého i Nového zákona* (podle posledního vydání kralického z r. 1613). Praha, nákladem Biblické společnosti 1949.
- JAKEŠ, Petr. *Planeta Země. Orbis Pictus sv. 2*. Praha, Mladá fronta 1984.
- KOPAL, Zdeněk. *Zpráva o vesmíru*. Praha, Mladá fronta 1976.
- MRÁZEK, Jiří, a kol. *Kde začíná budoucnost*. Praha, Naše vojsko 1980.
- Kolektiv autorů. *Pozvánka do vesmíru*. Praha, Albatros 1985.
- RAVIK, Slavomír. *Bůh žije. Přírodní zákony dosvědčují jeho existenci*. Praha, Pražská imaginace 1992.
- Kolektiv autorů. *Vesmír. Orbis Pictus sv. 1*. Praha, Mladá fronta 1979.
- WEINBERG, Steven. *První tři minuty*. Praha, Mladá fronta 1983.
- Kolektiv autorů. *Život. Orbis Pictus sv. 3*. Praha, Mladá fronta 1987.





## Kapitola 6



Tato kapitola se zamýšlí nad vnitřními pochody lidského vědomí a podvědomí a otevírá další možné cesty k pochopení tvořivosti člověka a jeho možné inspirace k uměleckému vyjádření se jako duchovnímu prožitku. Jejím základním cílem je otevření otázek lidských vztahů k bytí obecně i k sobě samému, které se v oboru věd o umění obvykle nekladou.

Studium této kapitoly vyžaduje nejzákladnější orientaci v současné obecné problematice psychologie umění (viz doporučená literatura: DRVOTA, Stanislav. *Osobnost a tvorba*. Praha, Avicenum 1973).

### Nostalgie

#### Podvědomí

V předešlé kapitole jsme se alespoň trochu pokusili procítit onu zvláštní příchut' něčeho nám tak nekonečně vzdáleného a přece nekonečně blízkého, jako je naše paměť o příčinách svého vlastního bytí. Není to nic menšího než bouře v bezvětrí, než žár v mrazu, než zrození ve smrti a láska v nenávisti. Je to bolest a radost, ztrácení i nalézání. To všechno v jednom jediném, ale současně i odděleně. Není to nic jiného než stále to samé, to jediné. Zákon. Řád. Jednota mnohosti. Absolutní souhra, absolutní vzájemnost, absolutní souvztáhnost, absolutní kontinuita. Je to Řád Harmonie. Je to paměť, kde není pouze a jenom to zcela mé, ale je tam daleko více něčeho, co mi sice patří, protože z toho vycházím, ale nikdy jsem to reálně neprožil ve skutečnosti. Je tam to neustálé mihotání a stříbření se *déjà vu*. Obyčejná lidská paměť.

#### M. Proust o paměti

„Nejlepší upomínkou na člověka je právě to, co jsme pozapomněli (neboť to bylo nevýznamné a pozapomenuto si zachovalo pro nás všechnu svou sílu). Proto to nejlepší, co je v naší paměti, nalézá se mimo nás, v závanu vlahého vánku, v zatuchlém zápachu pokoje, ve vůni krbu, v němž byl poprvé zapálen oheň, všude tam, kde nalézáme část sebe samých, onu část, kterou naše vědomí opovrhlo, jež k ní nedospělo. Poslední zbytek minulosti, ten nejlepší, který nás dokáže znovu přimět k pláči. Když už se nám zdá, že všechny slzy jsou vyplakány. Zdá se nám, že už jsme v paměti probrali vše, přehráli všechny vlny minulosti a uklidnili jsme se, aniž čeho litujeme. Když v tom přijde nějaká drobná narážka, myšlenka, zazpívají dveře, zavoní dávno prožitým štěstím oheň v krbu, náš jazyk pocítí chuť babiččiných buchet, a už jsme v moci vzpomínek. Smutno bývá těm, kteří mají ostřejší citovou paměť, to, co odešlo, nedá se už vrátit. Ale musí být zároveň i šťastni: nic neztrácejí – ani smutek, ani radost, ani drobné prožitky, ani historické události, které vzrušily jejich ducha, ani vzácné lidi, s nimiž se setkali, ani originální myšlenky, které je napadly. Nikdo neřekne, že jsou bez citu, že jsou nevděční – vždyť nezapomínají na své strádání a snaží se je nezpůsobit jiným. Skřípot dveří a vůně krbu je vrhá zpět do minulosti a vede z ní cestičku do budoucnosti, a ať už bude rovná nebo kamenitá, zůstanou díky jí sami sebou.“ (1)

#### Mysterium naturae

Zkusme, alespoň nepatrně, nahlédnout přes práh něčeho, co pouze tušíme. A i když se nám podaří sice jen na okamžik, avšak přece jen, zahlédnout závratné hlubiny svého nitra, máme pocit padání a ztráty orientace. Když fyzik zkoumá struktury stavby atomů a celá geniální prostota se mu otevře, ztrácí pojem o tom, jestli pozoruje vesmír či elementární stavbu hmoty, ztrácí pojem o vztazích času a prostoru a začíná se pohybovat uvnitř hranic, které známe pouze pod teoretickým pojmem relativita. Co je nahoře a co dole? A je nahoře a dole? Jestli ano, kde se nacházíme my jako pozorovatelé – v centru? Kde



jsem Já, tam je střed!? Člověk se opět, i když poněkud váhavě, staví na nohy a rozkolísaně uplatňuje svou orientaci. Někde musí být nahoře a někde dole. Všechno musí někam patřit a mít své místo. Člověk s úžasem objevuje makrosvět a mikrosvět. Lze ještě dál, aby člověk zahlédl něco, co není možné definovat a ověřit si smysly? Může člověk ponořit své střízlivé vědomí do tajemství, které nepodléhá pragmatickému způsobu uvažování a kterému už v raných dobách středověku dali tak přiléhavý název: *mysterium naturae*?

Člověk je, samozřejmě od svého samého počátku, pozorovatelem vlastního žití. Je pozorovatelem sebe sama, jak se skrze zjištěné skutečnosti pokouší sám sebe vyjádřit. A jaké jsou vůbec základní okamžiky či úseky lidského života, které svým způsobem determinují tuto touhu vyjádřit se, sdělit se? Člověk neměl jediný důvod, ani reálný, ani iracionální, ani rozumový, ani mystický, aby tento krok vykonal. A on jej vykonal. On se sdělil. On překročil bariéru mezi sebou a dokonanou skutečností stvoření. Člověk jako by tento usměrňující proud neustále cítil, proto sice neztrácí základní orientaci, ale přesto se ocitá za okrajem roubení a padá do hlubokosti studny, která nemá dno, ale která táhne do výšin, kde všechny lidské zákony ztrácejí *zakotvenost* v malicherně povrchní uspořádanosti, jak si ji sestavil člověk. *Homo sapiens sapiens* se ocitá v jiném řádu. Prolnul se do sebe sama, aby spatřil sám sebe. Aby posléze za tímto okrajem a uvnitř hlubin utonul v zářivých temnotách svého vědomí. Aby se rozplynul v prostotě pravdy, kterou nepochopí nikdy zcela dokonale, protože on je její součástí, nikoli ona jeho. Jedním z těchto stavů lidské psychiky, který otevírá možnost emocionálně procítit skutečnost návratu do nejskrytějších hlubin lidské paměti, je *nostalgie*. Základní encyklopedickou definicí tohoto stavu lidského nitra je bolestná touha po něčem, o čem člověk ví, že je nenávratně ztraceno. Objekt této touhy byl dokonale krásný a neopakovatelný. Toužíme tento stav prožít znovu. Všechno, v čem existujeme právě teď, se při porovnání s touto touhou zdá nicotné a malicherné, život zbytečný a promarněný a nenasměrovaný tak, aby dal nějaký smysl či aby to neslo užitek ducha. Život se má uskutečňovat jinak a jinde. Hlubokostí nostalgie se pak toužíme navrátit do onoho stavu navždy. Zůstat tam, kam patříme od samého prvopočátku. Tento pocit je více či méně spojen s výrazně idealizovaným obrazem vlastního dětství. Aby to bylo zcela zřejmé, pokusíme se dětství v tomto smyslu pojmenovat. Co je dětství pro dospělého člověka, tápajícího životem a hledajícího základní smysl bytí? Mlhavý opar, který poodkrývá závoj vzpomínek, paměť vyjevuje velmi nekonkrétní záchvěvy vzdálených prožitků, situovaných do míst, která jsou nám citově blízká. Tento prožitek bývá vzpomínkou charakterizován vždy pozitivně, i když právě to konkrétní dětství bylo spojeno s trápením, bolestí, utrpením a strachem. Vzpomínka dospělého člověka na dětství nemusí být nostalgií a nemusí se jednat o osobně prožité skutečnosti. Jde spíše o stav, který vyvěrá nebo je nějakým způsobem propojen se stavem vlastního dospívání.

*Pubescence* je stadium ontogenetického vývoje, odehrávajícího se ve věku přibližně 11–17 let, kdy lidský jedinec pohlavně dozrává a dochází u něho také k velmi výrazným psychickým změnám. V duchovních souvislostech se jedná o základní zlom v životě člověka. Je to reálné a plné prožití *nostalgie* s velmi silnými prvky *melancholie*. Mimořádně náročné období, se kterým si dopívající většinou neví rady, a psychický zmatek, který se žene jeho nitrem jako uragán, v naprosté většině způsobí, že to podstatné, co se v tomto čase odehrává, zůstane bez povšimnutí a zapomenuto. Člověk velmi intenzivně prožívá dost těžko pochopitelný propad do jakéhosi prázdna. Brání se a jeho odpor se obrací proti jemu známému a zažitému životu dospělých, kteří svým egoistickým a vysloveně konzumním způsobem chápání života ničí vše dobré, pošpiňují a kompromitují vše čisté. Z druhé strany ale právě tento svět dospělých pubescenty mimořádně přitahuje a snaží se jej napodobit ve smyslu zrovnoprávnění. Dostávají se do poměrně beznadějného

Vnímání

Vzpomínka  
na ráj

Puberta

rozporu. Myslí si, že povrchním napodobením dospělých se jimi stali, ale přitom zůstali jiní, lepší než oni. Celý tento stav se tak degraduje jen na velmi osobitou provokaci, která se víceméně soustřeďuje na hlučné upozorňování na svou rovnoprávnost a také v mnoha případech přerůstá do silně agresivního chování. Proto i silná náklonnost k provokacím a nekonvenčností jakéhokoli druhu. Zde je, mimochodem, do určité míry původ vandalismu; agresivita jako protest proti světu, který nemá hodnotu, a zároveň je to vyjádření naprostého zmatku, protože nevím, co hodnotu má, a je mi to jedno. Jsem proti jakýmkoli hodnotám, proto je ničím. To je jedna strana problému.

#### Bludiště

Ta druhá je poměrně složitější. V této době je zřejmě člověk v určitých časových úsecích *propojován* do emocionálních vrstev nadvědomí a velmi intenzivně prožívá citový antagonismus, ve kterém se nachází. Pociťuje velmi silné tušení něčeho krásného, čistého, spravedlivého, ke kterému podvědomě tíhne a touží po tom jeho ještě živoucí dětství. Dotýká se podstaty bytí, zřetelně ji pociťuje a chápe. Vane jeho otevřeným duchovním nitrem jako bolestná touha po svobodě lásky. Ovšem on už v tomto okamžiku ví, že jeho život má opačný směr. To znamená ztrátu tohoto stavu. Suchý, tupý a vše ničící svět nic nechápe a nic neví. Všichni jsou zmámení a otupení mocí peněz, společenskými konvencemi, lhostejností a narůstajícími kompromisy. Stereotyp života použije na svou obranu vše, proto pohlcuje i ty poslední záchvěvy hlubokosti světa a jeho pravdy. Vždyť je přece všechno tak jasné, tak pochopitelné, jak to, že ti dospělí nic nechápou? Vždyť je to *vidět, slyšet i cítit*. Srdce buší do spánků, bezesné noci jsou probolené tichostí žalů, zármutků a tesknobolné radostné touhy.



„Bylo již pozdě, když se vracela babička s dětmi domů. „Babičko, neslyšíte nic?“ šeptala Barunka, zastavíc babičku uprostřed kvetoucího sadu, blíže stavení „jako by něco šumělo“. „Nic to není, větřík zahrává listím,“ odpověděla stařenka, doložíc „ten větřík dobře dělá“. – „Proč dobře.“ – „Protože stromy k sobě sklání. Říká se, když stromy ve květu se líbají a objímají, že bude hojná úroda.“ (2)

#### Prozření

V tomto období svého života člověk přímo fyziologicky prožívá pocit odporu proti zabředávání do špíny, která všechno čisté a prozářené zahlušuje, zamazává a jakoby dokonce navždy vypuzuje ze života. Svět je tak nekonečně bohatý, nádherný, čistý, průzračný a hluboký a já musím někam, kde není nic. Je namístě zdůraznit, že tyto pocity jsou velmi silně emocionální, ale konkrétně zcela nezřetelné a prakticky neuchopitelné. (3) Tato dost zásadní rozpolcenost touhy, která je složena ze dvou antagonistických prvků, jež se i přitahují i odpuzují, vede pravděpodobně v pozdějším věku k tomu, že „*zanícený čas kontaktu*“ je dost spolehlivě zapomenut a vynoří se až daleko později. A vynoří se jako pramen čisté vody v podobě vzpomínkových, do snového oparu zastřených obrazů vlastního dětství. Jako z temných hlubin se vynořují dávno zapomenuté pocity bolesti ze ztráty něčeho, co je velmi těžko definovatelné a uchopitelné reálnou představivostí lidského rozumu. A právě teď, v této chvíli, jako *stín ptáka*, který nás v údivu donutí zvednout hlavu, abychom dostali závrať z oblohy, na niž jsme dávno zapomněli. Rozechvění letem tvora, který má křídla a tolik něco připomíná. Co to jen, kde to jen, ale vždyť vím, přece andělé, čistí a plní světla zpívají a hrají na všechny zvony světa... a najednou je zde, přichází hluboký, těžký a věrohodný prožitek *bolestné touhy – nostalgie*.

#### Bolestná touha

Bolestná touha, velmi silně citově prožívaná, stesk po tom něčem, co nenávratně odešlo a co si člověk v podvědomí spojuje s dětstvím, svým osobním. I když ví, že to jeho nebylo šťastné. Ale tento pocit, který prožívá právě teď, je prožitkem dětství a je silnější než všechny zkušenosti a vědomosti. Proč? Pravděpodobně proto, že tato vzpomínka má své kořeny daleko hlouběji, než je naše osobní dětství. Je to vzpomínka na dětství

člověka. Je to vzpomínka na laskavost, přívětivost a bezvýhradnou láskyplnost něčeho, co jsme milovali a co milovalo nás. A toto Něco se nám vyjeví jako Krajina. Krajina snů, krajina vzpomínek dětství, krajina hřejivých pocitů, krajina jakési *milosti bytí*. *Krajina toužebného návratu*. *A touto krajinou je ztracený ráj*.

Touha po ztraceném ráji, který byl ideálním místem našeho života, který byl krajinou dětství člověka, který byl čistotou, který byl životem bez násilí, lží, podvodů, nenávisti a zla. Který byl zajisté také krajinou našeho selhání, krajinou, kde jsme podlehlí pokušení stát se vědoucími stejně jako Bůh. A bolný pocit nostalgie je všechno toto dohromady: i bolest nad sebou samým, protože jsem podlehl pokušení, i bolest nad spravedlivým trestem, který následoval, ale zejména bolest z vědomí toho, že tato krajina, tedy *ráj*, je pro nás nenávratně ztracen. Tento pocit u člověka naznačuje už velmi brzy po vyhnání z ráje i Písmo svaté (*Gn 4,21*). A člověk po této čistotě bytí podvědomě touží, hledá ji kolem sebe a hlavně v sobě samém a nalézá ji ve svědectví své bolesti. A dále zabředává do kompromisů a podvádí se svým životem i se životy jiných. A dále a dále se vzdaluje svému snu. To je nostalgie. Touha po návratu do absolutní čistoty bytí:

*Ztracený ráj*

- a) *bytí vnějšího* (svět krajiny ztraceného ráje – dětství člověka),
- b) *bytí vnitřního* (Já před selháním).

Z toho vyplývá ona závrť teskné bolesti. Z reálného vědomí skutečné nedosažitelnosti cíle této touhy. Když si uvědomíme, že každý z nás dostává ve svém životě *minimálně* dvakrát možnost korekce své cesty, korekce svého názoru, korekce svých cílů, že dostáváme dvakrát za život šanci porozumět svědectví, pochopit naléhavost zprávy, musíme si uvědomit, že záleží skutečně pouze na nás samých, jestli budeme schopni pochopit, že naději vstoupit na tuto cestu máme vždy. Ale rozhodnutí musíme udělat sami. V každý čas se najde množství lidí, kteří tuto nabídku přijmou a odevzdají dál ve svém svědectví. Záleží jen a jen na našem postoji a jeho vnitřním otevření a aktivitě. Umělec tento stav potřebuje ke své tvorbě (právě tak jako vše ostatní, o čem jsme už mluvili). Zapojuje nostalgii do systému procesu otvírání sebe sama tomu vyššímu. Právě tak i vnímatel, který nostalgii vnímá stejně. A navíc na ni reaguje při setkání s uměleckým dílem jako na jednu z vibrací, které jsou jeho. On také nemá mnoho možností při této komunikaci, protože v postoji k uměleckému dílu můžeme zaujmout pouze dvě osobní vnitřní pozice:

1. *Přítomnost*: vnitřní ospalost, očekávání, lhostejnost, neaktivnost. Vytvořit kolem sebe zeď. Čekání, nikoli chtění. Ten, kdo je přítomný uměleckému dílu, v podstatě nemá šanci něco pochopit, poznat, prožít. Je to fyzický stav – jsem sice na stejném místě a ve stejném čase jako umělecké dílo, ale zároveň jsem na jiné cestě, na jiném stupni duchovní aktivity.
2. *Účastnost*: je opakem přítomnosti. Je to duchovní stav aktivity, která je vyvolána naší otevřeností a způsobuje naše vstoupení do procesu tvorby uměleckého díla. Je to probuzení uměleckého díla v nás díky naší účastnosti v něm. Umělecké dílo se může uskutečnit pouze průnikem do naší duchovní aktivity, kterou ono samo probudilo tím, že zakódovaný duchovní stav uměleckého díla se *probudil* v nás díky aktivitě našeho duchovního stavu. Ten musí být na stejném stupni jako duchovní stav uměleckého díla. Samotný proces pochopení, uchopení a poznání už probíhá v nás, ve vnitřní rovině našeho duchovního stavu.

A jsme opět u stavu lidského nitra jako vědomé skutečnosti ztotožnění se s..., tedy schopnosti vzdáleně podobné *empatii*. Nazval bych je *účastnost* a *identifikace*. Nejsou to stavy zcela totožné, ale míra jejich shodnosti je neobyčejně veliká. Tak jako stav *empatie*

v sobě obsahuje oba jevy, jak *účastnost*, tak i *identifikaci*, tak i oba jevy v sobě obsahují jeden druhý.



#### Poznámky:

- (1) Proust, Marcel. *Hledání ztraceného času*. I–VI. Praha, Odeon 1978–1988.
- (2) Němcová, Božena. *Babička*. Praha, SNDK 1957, str. 142.
- (3) Tento stav umělecky zdařile a psychologicky citlivě popisuje Fráňa Šrámek v románech *Stříbrný vítr* a *Měsíc nad řekou*.



#### Úkoly:

##### 1. Otázka k zamyšlení – nostalgie a = vznik uměleckého díla?

**Film:** *Krysař* (Jiří Barta, ČSSR 1985)

**Literatura:** Nodar Dumbadze: *Zákon věčnosti*. Praha 1982

##### 2. Porovnej možný obraz takového tvůrčího procesu v různých druzích umění:

**Srovnej – nostalgie – filmy:**

a)

**Babička** (František Čáp 1940)

**Babička I–II** (Antonín Moskalyk 1971)

b)

**Měsíc nad řekou** (Václav Krška 1954)

**Stříbrný vítr** (Václav Krška 1953)

c)

**Romance pro křídlovku** (Otakar Vávra 1966)

**Zlatá reneta** (Otakar Vávra 1964)



#### Literatura:

ADCOCK, C. J. *Základy psychologie*. Praha, Orbis 1973.

BLAŽEK, Bohuslav – OLMROVÁ, Jiřina. *Krása a bolest. Úloha tvořivosti, umění a hry v životě trpících a postižených*. Praha, Panorama 1985.

DRVOTA, Stanislav. *Úzkost a strach*. Praha, Avicenum 1971.

DRVOTA, Stanislav. *Osobnost a tvorba*. Praha, Avicenum 1973.

MILLAROVÁ, Susanna. *Psychologie hry*. Praha, Panorama 1978.

NAKONEČNÝ, Milan. *Encyklopedie obecné psychologie*. Praha, Academia 2001.

REJDÁK, Zdeněk – DRBAL, Karel. *Perspektivy telepatie*. Praha, Melantrich 1970.

ŘÍČAN, Pavel. *Psychologie náboženství a spirituality*. Praha, Portál 2007.

## Závěr

První část studijní opory umožní studentům orientaci v základních analytických postupech jak z oblasti klasické analýzy filmu, tak v aplikaci myšlení a postupů na úrovni nejzákladnější orientace v duchovním myšlení. Dále budou schopni používat nejzákladnější terminologii vztahující se k analýze uměleckého filmu, včetně orientace v takto pojatém analytickém textu, a takový text vysvětlit a použít. Získaná schopnost dodá studentům teoretický základ k aplikaci obecnějších forem lidského myšlení (filozofie, estetika, spiritualita) tak, aby analyzované dílo otevřel do základních souvislostí lidského života. Po absolvování této výuky budou studenti schopni zhodnotit uměleckou tvorbu z hlediska duchovních souvislostí a paradigmat a uplatnit získané odborné kompetence i při formulaci dramaturgických koncepcí filmového díla.





## Seznam odborné literatury



- ADCOCK, C. J. *Základy psychologie*. Praha, Orbis 1973.
- ALTRICHTER, Michal. „Duchovní“ a „duševní“. *Příspěvek z pohledu teologie narativní*. Velehrad, Refugium Velehrad–Roma 2003.
- BARROW, John D. *Teorie všeho. Hledání nejhlubšího vysvětlení*. Praha, Mladá fronta 1996.
- BARROW, John D. *Vesmír plný umění*. Brno, Jota 2000.
- BAZIN, André. *Co je film?* Praha 1967.
- BEGIAŠVILI, Arčil Fjodorovič. *Filozofie a poezie. Filozofické problémy básnického jazyka*. Praha, Mladá fronta 1979.
- BERĎAJEV, Nikolaj Alexandrovič. *Sebezpoznaní*. Praha, Nadace Arbor vitae 1996.
- BERĎAJEV, Nikolaj Alexandrovič: *Smysl dějin. Pokus o filosofii člověka a jeho osudu*. Praha, Oikoymenh 1995.
- BERNARD, Jan. *Co je divadlo*. Praha, SPN 1983.
- Bible jeruzalémská. Kniha Genesis*. Kostelní Vydří, Karmelitánské nakladatelství, 2009.
- Bible svatá aneb všechna svatá písmena Starého i Nového zákona. Podle posledního vydání kralického z r. 1613*. Praha, nákladem Biblické společnosti 1949.
- BLAŽEK, Bohuslav – OLMROVÁ, Jiřina. *Krása a bolest. Úloha tvořivosti, umění a hry v životě trpících a postižených*. Praha, Panorama 1985.
- BONN, Hanuš. *Daleký hlas. Výbor z poesie primitivních národů*. Praha, Václav Petr 1938.
- BRESSON, Robert. *Poznámky o kinematografu*. Praha, Dauphin 1998.
- Cesty k pramenům. Biblická archeologie a literární kritika*. Praha, Vyšehrad 1971.
- CZECH, Jan. *Nostalgie umění*. Praha, Pražská scéna 1996.
- DANTE, Alighieri. *Božská komedie. Peklo. Očistec. Ráj*. Praha, J. Otto 1928, 1929, 1930.
- DRVOTA, Stanislav. *Od zvířete k člověku*. Praha, Panorama 1979.
- DRVOTA, Stanislav. *Osobnost a tvorba*. Praha, Avicenum 1973.
- DRVOTA, Stanislav. *Úzkost a strach*. Praha, Avicenum 1971.
- ELIADE, Mircea. *Dějiny náboženského myšlení I. Od doby kamenné po eleusinská mystéria*. Praha, Oikoymenh 1995.
- ELIADE, Mircea. *Dějiny náboženského myšlení II. Od Gautamy Buddha k triumfu křesťanství*. Praha, Oikoymenh 1996.
- ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu. Archetypy a opakování*. Praha, Oikoymenh 1993.
- ELIADE, Mircea. *Posvátné a profánní*. Praha, Česká křesťanská akademie 1994.
- FONTANA, David. *Tajemný jazyk symbolů. Názorný klíč k symbolům a jejich významům*. Praha–Litomyšl, Paseka 1994.
- FULCANELLI. *Tajemství katedrál a esoterický výklad hermetických symbolů Velkého Díla*. Praha, Trigon 1992.
- HALEVI, Z'ev ben Shimon. *Vesmír v kabale*. Praha, Volvox Globator 1994.
- HAUSER, Arnold. *Filosofie dějin umění*. Praha, Odeon 1975.
- CHARPENTIER, Louis. *Mysterium katedrály v Chartres*. Praha, Půdorys 1995.
- JAKEŠ, Petr. *Planeta Země. Orbis Pictus sv. 2*. Praha, Mladá fronta 1984.
- JELÍNEK, Jan. *Velký obrazový atlas pravěkého člověka*. Praha, Artia 1977.
- JUSTOŇ, Zdeněk. *Hudba přírodních národů*. Liberec–Praha, Dauphin + MAŤA 1996.
- KALEVALA. *Finsko-karelský epos*. (Přel. Josef Holeček). Praha, Odeon 1980.
- KÉKI, Béla. *5000 let písma*. Praha, Mladá fronta 1984.
- KOLEKTIV AUTORŮ. *Pozvánka do vesmíru*. Praha, Albatros 1985.



- KOLEKTIV AUTORŮ. *Vesmír. Orbis Pictus sv. 1.* Praha, Mladá fronta 1979.
- KOLEKTIV AUTORŮ. *Život. Orbis Pictus sv. 3.* Praha, Mladá fronta 1987.
- KOPAL, Zdeněk. *Zpráva o vesmíru.* Praha, Mladá fronta 1976.
- KULKA, Tomáš. *Umění a kýč.* Praha, Torst 2000.
- LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů. Od Cézanna po Dalího.* Praha, Odeon 1989.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Myšlení přírodních národů.* Liberec, Dauphin 1996.
- LEWIS-WILLIAMS, David. *Mysl v jeskyni.* Praha, Academia 2007.
- LHOTE, Henri. *Objevy v Tasíli.* Praha, Mladá fronta 1962.
- LOMBARDIOVÁ, Frances G. – LOMBARDI, Gerald Scott. *Nekonečný kruh. Výklad etiky amerických Indiánů.* Košice, Knižná dielňa Timotej 1996.
- MAZÁK, Vratislav. *Jak vznikl člověk. Sága rodu Homo.* Praha, Práce 1977.
- MILLAROVÁ, Susanna. *Psychologie hry.* Praha, Panorama 1978.
- MRÁZEK, Jiří, a kol. *Kde začíná budoucnost.* Praha, Naše vojsko 1980.
- NAKONEČNÝ, Milan. *Encyklopedie obecné psychologie.* Praha, Academia 2001.
- NEHER, André. *Studna exilu. Myšlenkový svět Jehudy ben Becalel – rabi Löwa, pražského MaHaRaLa (1512–1609).* Praha, Sefer 1993.
- NODAR, Dumbadze. *Zákon věčnosti.* Praha, Lidové nakladatelství 1982.
- QUIGNARD, Pascal. *Všechna jitra světa.* Praha, Odeon 1998.
- RAVIK, Slavomír. *Bůh žije. Přírodní zákony dosvědčují jeho existenci.* Praha, Pražská imaginace 1992.
- REJDÁK, Zdeněk – DRBAL, Karel. *Perspektivy telepatie.* Praha, Melantrich 1970.
- ŘÍČAN, Pavel. *Psychologie náboženství a spirituality.* Praha, Portál 2007.
- SEGERT, Stanislav. *Synové světla a synové tmy. Svědectví nejstarších biblických rukopisů.* Praha, Orbis 1970.
- SOLOVJOV, Vladimír. *Duchovní základy života.* Velehrad–Roma, Refugium 1996.
- SOUZENELLE, Annick de. *Symbolismus lidského těla.* Praha, Unitaria 1994.
- SUCHÁNEK, Vladimír. *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu.* Olomouc, Nakladatelství Univerzity Palackého 2002.
- TARKOVSKIJ, Andrej Arsenjevič. *Krása je symbolem pravdy.* Příbram, Kamera obscura 2011.
- TEILHARD de CHARDIN, Pierre. *Vesmír a lidstvo.* Praha, Vyšehrad 1990.
- TRESMONTANT, Claude. *Dějiny vesmíru a smysl stvoření.* Praha, ERM 1993.
- Vincent van Gogh – dopisy přátelům.* Praha, Odeon 1977.
- WATTS, Alan W. *Mýtus a rituál v křesťanství.* Brno–Praha, Nakl. Tomáše Janečka + Pragma 1995.
- WEINBERG, Steven. *První tři minuty.* Praha, Mladá fronta 1983.
- WEINREB, Friedrich. *Symbolika biblického jazyka.* Praha, Herrmann & synové 1995.
- WEINREB, Friedrich. *Znamení života. Hebrejská abeceda podle židovské tradice.* Praha, Herrmann & synové 1994.

doc. PhDr. Vladimír Suchánek, Ph.D.  
**Umělecké dílo jako mystagogie 1**

Určeno pro formu studia a studijní program (obor):  
Divadelní věda – Filmová věda, kombinované studium

Výkonný redaktor doc. Mgr. Jiří Špička, Ph.D.  
Odpovědná redaktorka Mgr. Lucie Loutocká  
Návrh sazby Mgr. Petr Jančík  
Technická redakce VUP  
Návrh obálky agentura TAH  
Úprava obálky Jiří Jurečka

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci  
Křížkovského 8, 771 47 Olomouc  
[www.vydavatelstvi.upol.cz](http://www.vydavatelstvi.upol.cz)  
[www.e-shop.upol.cz](http://www.e-shop.upol.cz)  
[vup@upol.cz](mailto:vup@upol.cz)

1. vydání

Olomouc 2013

Ediční řada – Studijní opory

ISBN 978-80-244-3668-5

Neprodejná publikace

VUP 2013/512