

**OPONETNSKÝ POSUDEK NA DIZERTAČNÍ PRÁCI**  
**Mgr. VERONIKY BLAŽEK IŇOVÉ**  
*Vztah Božího zjevení a lidské zkušenosti krásy jako výzva pro náboženskou edukaci*  
**předloženou k obhajobě**  
**na Teologické fakultě Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích**

**Základní charakteristika práce**

Cílem práce je na základě studia teoretické – převážně teologické, historické a religionistické literatury analyzovat vztah mezi krásnem (krásou uměleckého díla či krásou přírodní scenerie) a posvátnem. Tento teoretický základ následně slouží jako podklad pro empirickou „část“,<sup>1</sup> v níž autorka práce naplňuje kvalitativní výzkumný design, pomocí kterého zkoumá vztah krásy a posvátna ve dvou výzkumných liniích – zkoumá zkušenosti umělců v jedné linii a zkušenosti studentů gymnázií v linii druhé. Výsledky této části společně s poznatky z části první tvoří robustní základ pro návrh nové didaktické metody „Užasnout – Zakusit – Proměnit“ vyvíjené pro potřeby „zejména náboženské edukace“. (Přičemž navržené postupy by jistě obstály i v oblasti edukace obecně). Vznik této práce i metody samotné je motivován tím, že „propojení teologické estetiky s náboženskou edukací dochází v českém nábožensko-pedagogickém oboru zatím jen nepatrné oblasti zájmu“ (s. 273), a je proto nutné tuto oblast zvýznamnit a podpořit ji jak teoretickým, tak empirickým výzkumem. Výsledná metoda integruje didaktické přístupy, které se již v zahraničí využívají a jsou v praxi úspěšné, ale u nás nejsou zatím dostatečně využívané. Na základě této integrace je pak konstituována ona nová metoda, jejíž představení a odůvodnění je vyvrcholením celé dizertační práce.

Jen tento stručný souhrn jednotlivých kroků, kterými je traktována předložená práce, dokládá, že se jedná o projekt ambiciózní a promyšlený. A oponent může s čistým svědomím předeslat, že se jedná i o projekt úspěšný. Návrh didaktické metody je přesvědčivý. Hlavní cíl práce byl uspokojivě naplněn.

---

<sup>1</sup> Odlišení na teoretickou, empirickou a aplikační „část“ je věcí oponenta a jeho potřeby pojmenovat určité aspekty předložené dizertační práce. Autorka sama části neodděluje, první plynule přechází do druhé a třetí podobně jako v náboženském vzdělávání či pastorační formaci přechází bez zvrátů teoretická příprava v poznávání konkrétního bližního a v samotný proces edukace, přičemž všechny tři fáze se poté navzájem ovlivňují a proměňují.

## Charakteristika jednotlivých „částí“ dizertace

### Teoretická „část“

Zásadní otázka, která leží na pozadí předložené dizertační práce, zní:

Je Stvořitel oddělen od svého stvoření metafyzickou hranicí své naprosté, nepřekročitelné jinakosti, která je vyjádřena v protestantském: „Zcela Jiný, Zcela Jinde, naprosto nedostupný a nepředvídatelný“? Anebo je Stvořitel Tím, kdo je spojen intimně se svým stvořením a tato intimnost nám dává naději, že jsme skrze estetické formy – někdy dechberoucí, někdy nenápadné – schopni najít cestu k celku stvoření a ke Stvořiteli samotnému?

Tato práce je založena na předem přijatém kompromisu, který je vyjádřen následující citací:

„Naše představa však spočívá v jistém kompromisu mezi těmito dvěma póly. Na jedné straně vyzdvihujeme viditelnou, pozemskou krásu, kterou v našem výzkumu podrobíme tázání, zda může být právě ona tou oslovující a blízkou zkušeností pro ty, kteří Boha teprve poznávají, ale na druhou stranu zkoumáme, zda to, co se odehraje za tajemnou ‚oponou Zjevení‘, kdy člověk skrze materiální a smyslově vnímatelné artefakty prožije hlubokou a kognitivním aparátem obtížně zpracovatelnou zkušenost, jej může přivést k setkání, jehož ‚režisérem‘ už je jedině sám Bůh. Ten vstupuje se svojí milosrdnou Láskou do srdce člověka, aby tam učinil zázrak. Zde už musí náboženské vzdělávání či pastorační formace ustoupit ze scény“ (s. 31).

Je zde přítomná pevná víra, že zde existuje cesta od vnímání krásy k poznání Stvořitele samotného. Ale zároveň je zde vnímán prostor za „oponou Zjevení“, kde jediným „režisérem“ je už jedině Bůh“. Tak tato práce s grácií tančí na hranicích tradic převážně katolického dogmatu o vztahu Stvořitele a stvoření, aby zároveň utvářela dostatečně vzdušný prostor pro náboženské vzdělávání a pastorační formaci, jež se snaží skrze zcitlivování ke kráse a prožívání krásy dovést mladého člověka k hranici, za níž již musí operovat „darovaná víra“ (von Balthasar, cit. s. 21) a „jedinečný Režisér“.

Toto kompromisní východisko je na jednu stranu poslušno autoritám, na stranu druhou ohmatává autoritativní texty, tradice a postavy na okrajích jejich myšlenek tak, aby mohl být budován onen dostatečně vzdušný prostor. To vede k mnoha pozoruhodným kvalitám předložené dizertace. Předně se snaží neopomenout žádnou z významnějších tradic rozhodnou pro reflektované vnímání zjeveného a vnímatelného

ve vztahu k nezjevnému a nevnímatelnému. Proto teoretická část staví poměrně komplikovanou stavbu, v níž jednotlivé kapitoly nasvěcují problematiku zjeveného a vnímaného z pohledu vždy nedostižného Úběžníku smyslu. Od vztahu posvátna a krásy v Božím zjevení jsme vedeni k posvátnosti krásy v Písmu svatém odtud k historickým kontextům zmíněného vztahu v dějinách církve, aby tento běh širí tradice a délkou jejího trvání vrcholil v posledních dvou kapitolách teoretické „části“, které se věnují současnosti teologické estetiky a náboženskému vzdělávání a pastorační formaci. S touto širí souvisí také velmi překvapivá, ale na druhou stranu osvěžující a důležitá témata, která se v dalším výkladu ukazují být nakonec více podstatná, než se mohlo na první čtení zdát. Viz např. pojednání o teologii ikony ve třetí kapitole (s. 70–89), nebo pojednání o trojúhelníku „umělec – dílo – divák“ v křesťanské estetice (s. 128–136).

První příklad vysvětluje na historii ikonopisectví a sporu o ikony delikátnost situace, v níž křesťanský Stvořitel je svému stvoření na blízku, protkává jej svojí nezměrnou láskou a přítomností, ale zároveň musí být od svého stvoření oddělen hranicí, jež kvalitativně a neoddiskutovatelně odděluje Jediného původce od toho, co bylo umožněno. Na této významné tradici tak může autorka v náznacích vyprávět historický příběh, který čtenářům nenápadně zprostředkovává hloubku a význam této zakládající situace. Druhý příklad dokládá, s jakou vynalézavostí a s jakým entuziasmem se křesťanská teologická estetika vyrovnává s moderními trendy estetiky světské (či spíše ke křesťanské teologii se přímo nevážící), aniž by zcela odhodila svoji dlouhou a komplikovanou tradici.

Přesto již tento druhý příklad dokládá i jisté negativní stránky textu. I zde se projevuje fakt, že tento široký záběr a pokora, s níž je zabírán, s sebou nutně nese nutnost jistých zjednodušení, které neumožňují vytěžit informace v hlubších souvislostech. Některé podkapitoly případně jejich části jsou předestřeny na několika málo stránkách. Za takových okolností se témata zplošťují jen na nějaký aspekt či nějaké aspekty a to které téma je poté pojednáno spíše jako popisné převyprávění oněch vybraných aspektů. Tak je upozaděna analýza textů a kritické zhodnocení výsledků analýzy.

Viz např. podkapitola Role krásy v církvi 20. století a její místo na Druhém vatikánském koncilu (s. 106–109). Úvodní část zužuje téma pouze na moderní křesťanskou architekturu a je pojednána na základě jednoho textu (Hanus: *Umenie a náboženstvo*). V následující části podkapitoly, která je věnována základnímu dokumentu

Druhého vatikánského koncilu *Lumen Gentium*, se autorka zmiňuje pouze o tom, že Koncil potvrdil úctu k svatým obrazům a církevní praxi úcty k Panně Marii. Na konci této části ve vztahu k Panně Marii padne zmínka o sochách a obrazech a hluboké spiritualitě, více se však k danému tématu nedozvíme. V následující části se autorka věnuje konstituci *Sancrosanctum Concilium* – dalšímu významnému textu řečeného Koncilu. Dokument artikuluje přesvědčení, že krása a umění nemají být opomenuty a že mají být konstituovány komise pro sakrální umění a liturgickou hudbu. Následně autorka krátce zmiňuje tehdejší obavy velké části biskupů z moderního umění a krizi katolického umění. Tato z hlediska teologické estetiky a umění zásadní otázka pro vývoj vztahu katolicismu k tzv. „postmodernímu“ umění zde však není dále rozvedena. Závěr této části se věnuje hlavnímu účelu „církevního umění, totiž přivádět mysl i srdce člověka k větší otevřenosti vůči Bohu a Jeho hlasu“ (srov. s. 109). Ale právě hlubší analýza obav biskupů z moderního umění, případně analýza sporu mezi biskupy hájícími „tradiční“ a biskupy bránícími „moderní“ umění by otázce, co činí mysl a srdce člověka více otevřeno Bohu, mohlo přinést nové horizonty porozumění.

Jak už oponent napsal výše, tato mírná selhání, tento obrat k zjednodušujícímu popisu je daní za šíři předložené práce a za pokoru, s níž autorka přistupuje k autoritě oficiálních církevních textů a textů teologických autorů. S větší sebedůvěrou by z architektury celé teoretické části mohla vynechat některé podkapitoly a vyšetřit tak více prostoru pro hlubší analýzu těch nejvíce důležitých jevů. Protože se však pohybujeme v prostředí katolické teologie, netroufne si oponent pokoru a úctu nahlížet jako selhání. Ba právě naopak, vnímá ji jako součást specifické akademické kultury. Svou předešlou zmínkou pouze chce upozornit na nevyužité možnosti jinak velmi dobré a poctivě zpracované dizertační práce.

### **Empirická a aplikační „část“**

Také tyto dvě „části“ vykazují poměrně složitou strukturu, a to především s přihlédnutím k tomu, že empirický výzkum není primárním cílem, ale podpůrným základem pro obhajobu nového didaktického nástroje náboženské edukace a pastorační formace.

Výzkum je designován ve dvou liniích, z nichž každá má svůj výzkumný vzorek respondentů, specifický nástroj sběru dat i specifický nástroj jejich analýzy. Obě linie jsou promyšleně stanovené, neboť autorka chce analyzovat zkušenosti s krásou a

posvátnem na počátku a na konci uměleckého procesu (Srov. podkapitulu Umění v dialogickém vztahu „autor–dílo–divák“ – s. 124–136, 207.)<sup>2</sup>

Autorka deklaruje následující záměry výzkumu:

„1) Zkoumat, zda má dnešní člověk vztah k prožívání posvátna v kráse, a jakými kvalitami tento vztah disponuje. 2) Porozumět způsobům vnímání krásy a posvátna u české mládeže ve věku 13-17 let. 3) Analyzovat vztah současných výtvarných umělců k posvátnému rozměru krásy. 4) Vytvořit teorii o současné podobě vyjádření posvátného rozměru v kráse u výtvarných umělců (autorů) přítomnou v jejich dílech a vnímané jejich diváky (příjemci, studenti). 5) Na základě výsledků výzkumu navrhnout novou didaktickou metodu, jež bude široce použitelná ve školní náboženské edukaci či v pastorační mládeže a dospělých“ (s. 206).

A pro obě linie designu stanovuje tuto hlavní výzkumnou otázku: „Jak vnímají krásu a její posvátný rozměr autoři výtvarných uměleckých děl a jak ji vnímají mladí lidé?“, aby ji specifikovala vedlejší výzkumnou otázkou, která odlišuje jednu linie výzkumu od druhé: „Jaká je zkušenost výtvarných umělců s posvátným rozměrem krásy?... Jaká je zkušenost mladých lidí s posvátným rozměrem krásy?“ (s. 204). Přílohová část dostatečně dokumentuje poctivost autorky, jak ve výběru informantů, tak ve způsobu zpracování výzkumu.<sup>3</sup>

První linie designu zkoumá zkušenosti výtvarných umělců s krásou a posvátnem. Výzkumný vzorek tvořili tři ženy výtvarnice a dva muži sochaři. Autorka sebrala data pomocí polostrukturovaných rozhovorů. A následně je analyzovala prostřednictvím fenomenologické metody IPA – interpretativní fenomenologické analýzy. K této fázi má oponent pouze dvě marginální výtky.

Zaprvé fenomenologické metody jsou založeny na tzv. fenomenologické redukci (uzávorkování vlastního porozumění, prožívání či způsobů přikládání smyslu ke zkoumaným fenoménům). Různé fenomenologické metody tento úvodní krok uskutečňují několika možnými cestami. Například způsobem dotazování (v metodě čistého jazyka – Clean Language), nebo způsobem, jakým je text připravován k analýze (v metodě analýzy konstituce významů – Meaning Constitution Analysis). Protože IPA je

---

<sup>2</sup> Podobně jako v deweyovské estetické teorii ani zde proces díla nekončí tím, že umělec uzavře své dílo. To se uzavírá teprve ve chvíli recepcce díla divákem a samozřejmě se tak uzavírá jen relativně a dočasně. Což mimo jiné znamená, že dílo je neustále otevřené, nedokončené.

<sup>3</sup> Vedle příloh s rozhovory (první linie výzkumu) a s komentovanými fotografiemi (druhá linie) najde čtenář i tabulkové souhrny jednotlivých fází analýz. Oponent navíc oceňuje přílohu, v níž byly uvedeny fotografie děl vybraných umělců. Kvalita artefaktů umocnila hodnověrnost jejich výběru a podtrhla význam jejich výpovědí.

metodou zároveň hermeneutickou, je prvek redukce omezen pouze na opakované čtení (opakovaným čtením výzkumník získává odstup od svého předporozumění) a na reflexi zkoumaného tématu (výzkumník podrobuje reflexi svůj vztah k tématu ještě před započítím analytické práce, na základě ní si zvědomuje, jaká předporozumění k tématu zastává, a snaží se jim během analýzy a interpretace co nejvíce vyhýbat). Explicitní reflexe vlastních předporozumění ve vztahu k danému tématu v textu nejsou zveřejněny.

Další drobná výtká se týká terminologie metody IPA. V ní se nepracuje s pojmy kódy a kategorie (srov. s. 207 – kde se toto smíšení terminologie objevuje) a to z toho důvodu, že se zakladatelé této metody chtěli vyhnout především problémům s indukcí, která byla typická pro zakotvenou teorii ještě do stádia jejího vývoje na počátku devadesátých let 20. století. První fáze zakotvené teorie do té doby předpokládala možnost rozčlenění výpovědi na její atomární prvky, které jsou poté kódovány, aby poté seskupováním kódů mohly vznikat obecnější kategorie. Fenomenologické přístupy naopak vycházejí z podstaty narativního charakteru výpovědí. Mají za to, že podpovrchové informace, které nás zpravují o fenoménu, jsou rozptýleny v celém vyprávění, a jestliže jsou nějaké hlubší informace zachyceny nějakou určitou sekvencí výpovědi, je tato výpověď již předem konstruována v tom, co v hovoru předchází i v tom co v něm nastává. Podle tohoto pojetí analytický přístup, v němž v prvním kroku členíme výpovědi na atomární prvky, nedává smysl. Proto původní IPA důsledně pracuje s pojmy témata a nadtémata.

Obě připomínky jsou však k výsledkům této fáze výzkumu marginální.

Druhá line výzkumu se věnuje porozumění studentů gymnázií. Tato linie je v podstatě postavena na velice zajímavém přístupu sběru dat, který je ukotven ve vizuální metodologii, jež v posledních letech nabývá na významu. Je to také v naprostém souladu s tím, k čemu se autorka dobírá na konci své teoretické „části“, kde na základě díla G. Boehma rozpracovává tezi o tzv. „ikonickému obratu“ (s. 198).

Sběr dat spočívá v tom, že studenti měli odevzdat fotografii toho, co považují za krásné / za posvátné, s krátkým komentářem. Autorka následně opatřila artefakty a komentáře strukturovaným popisem: 1) obsahu snímku, 2) kódů, které vyvstaly z komentáře, 3) kategorie, jež shrnuje celkový význam (viz příloha XX, s. 406–416). Kódy a z nich vyplývající kategorie tvoří možnost dalšího zobecnění, jež poté umožňuje následnou interpretaci analyzovaných dat.

Záměrně se zde vyhýbám pojmům „otevřené kódování“ a „zakotvená teorie“. Autorka svůj nástroj analýzy dat spojuje se zakotvenou teorií (srov. s. 245–246). Je pravda, že současná nástupkyně zakotvené teorie – situační analýza<sup>4</sup> – pracuje také s prvky vizuální metodologie. Ovšem fundamenty, které v situační analýze přežily z původní zakotvené teorie, jsou většinou textového charakteru (terénní zápisky, rozhovory, analýzy dokumentů atp.). V případě autorkou předložené metody jsou komentáře k fotografiím příliš krátké na to, aby jí mohly poskytnout dostatečný materiál pro následné kategorie zakotvené teorie. Přesto autorka neudělala metodologickou chybu, pouze nominálně nezvolila náležitý název použité metody. Protože oponent předpokládá, že tato práce vyjde knižně, doporučuje autorce hledat v literatuře o vizuální metodologii vhodnější název pro metodu, kterou intuitivně, ale přesto fakticky vhodně využila.

Problém spočívá v tom, že je nutné vzít v úvahu samotnou estetickou formu, kterou fotografie vyjadřuje. Ta je sice provázána s kratičkým komentářem autora fotky, ale vlastní kategorizační třídění se odehrává již ve fotografii samotné. Analýza tak začíná již v samotné estetické struktuře zachyceného obrazu. Proto autorka nepotřebuje zakotvenou teorii, ale potřebuje hlubší vhled do vztahu mezi ikonickou a symbolickou reprezentací. Ikonická reprezentace, materiál vnější situace, přechází autorským výběrem záběru fotky do reprezentace symbolické. Analýzu je tak nutné hledat primárně ve struktuře obrazu, komentář pouze zvýznamňuje jednotlivé prvky symbolické struktury obrazu. Tedy, když autorka kóduje komentář, nekomentuje a nekóduje vlastně komentář, ale již vizuální estetické struktury zachycené fotkou. To nekonvenuje se zakotvenou teorií, nicméně samotný postup autorky je bez ohledu na pojmenování metody správný.

Nejen výsledky teoretické a empirické „části“, ale samotný výběr analytických metod, jejich odůvodnění a použití předkládají podstatné informace, které tvoří zázemí, na jehož podloží může být odůvodněna nová didaktická metoda. Oponent se pokusí na krátké ploše tyto informace shrnout, protože úderné a zřejmé shrnutí v textu dizertace chybí. (Oponent se tím ale zároveň vystavuje nebezpečí jisté dezinterpretace. Pokud se tak stane, oponent vyzývá autorku, aby se k tomu vyjádřila v diskusi během obhajoby práce.):

---

<sup>4</sup> Viz např. Clarke, A. E. & Charmaz, K. (Eds.) (2014). *Grounded theory and situational analysis: History, essentials and debates in grounded theory*. Thousand Oaks: Sage.

*Vizuální estetické formy nejen vzhledem k ikonickému obratu (srov. G. Boehm), ale k celé tradici křesťanské reprezentace Boha (imago Dei, vtělené božství, role panny Marie v příběhu Božího vtělení, ikonopisectví atd.) a k mnoha dalším tradicím vnímání transcendence života **jsou** podstatné pro vnímání krásy a posvátna. Krása a její posvátná dimenze (která ale není vlastní všemu krásnému) je cestou k poznání transcendence. Snazší kontemplaci krásna/posvátna napomáhá skutečnost, že ve vizuálním zážitku mohou ikonické informace přecházet v symbolické. Tento přechod je plynulejší a jednodušší ve strukturovaném vizuálním vjemu než v jazykovém vyjádření, kde je symbolická rovina dominantní. Uchopení symbolické struktury je potencováno a ulehčeno ikonickými kořeny vizuálního artefaktu / vizuálního charakteru přírodní scenérie. (Tyto „technické“ skutečnosti jsou v souladu s velkou částí nejsoučasnejších výzkumů v oblasti neurobiologie a kognitivních věd druhé generace – význam zraku pro kognitivní uchopení světa, multimodální charakter mozkových center, vtělesněná podstata kognitivních struktur, proces somatizace zkušenosti atp. To už ale nevyplývá ze samotné dizertační práce). Proto estetická vizuální figurace může sloužit k oslovení širšího publika. Symbolické přesahuje materiální podstatu stvoření a míří k jednotě Celku, k Původu všeho, byť tento Původ nejsou jednotlivci schopni uchopit zcela.*

*Ze všech těchto důvodů jsou prvky, které tvoří edukační metodu „Užasnout – Zakusit – Proměnit“ postaveny na pevných teoretických a empirických základech.*

Vzhledem ke všemu výše napsanému má oponent za to, že závěrečná kapitola je odůvodněným vyvrcholením celé rozsáhlé práce a že autorka této práce dosáhla vytčeného cíle: Podpořit teoreticky i výzkumně význam předložené metody.

### **Podklady k diskusi nad dizertační prací**

Autorka prokázala velkou pokoru ve vztahu k autoritám a autoritativním textům. S přihlédnutím k této skutečnosti a také k tomu, že oponent pochází z jiného akademického prostředí, si nyní může dovolit výsadu jiné volby počátku své úvahy (αἵρεσις, *hairesis* – volba), a překročit tak autorčino „kompromisní východisko“ (srov. s. 31, viz výše).

Jestliže forma zjevení „odpovídá podmínce biblické jednoty mezi stvořeným vědomím... a Bohem darovanou vírou...“, která musí překonávat trojí napětí: 1) mezi materiálním a duchovním, 2) mezi různorodostí a jedinečným celkem stvoření a 3) mezi Boží milostí a spásou (von Balthasar, *paraf.*, s. 21), pak darovaná víra překlenuje



nepřeklenutelné. Překonává téměř nepřekročitelnou hranici, která leží mezi Stvořitelem a Jeho stvořením. V takovém rozestavení pole myšlení je „darovaná víra“ nutnou komponentou, bez níž by zjevená krása ať už přírody či lidských výtvorů nemohla být identifikována jako synekdocha *pars pro toto* Stvořitele a Jeho řádu. A tak tato komponenta je zásadní podmínkou.

Pakliže je Stvořitel od svého stvoření takto nepřekonatelně oddělen, pakliže tato propast musí být překračována „darovanou vírou“ a pakliže člověk např. není nadán použít „darovanou víru“, nebo nevěda ji nepřijal či ji ztratil v nějakém existenciálním otřesu atd., krása zůstává ohraničena zmíněnou hranicí a nemůže dojít k poznání záměrnosti, velikosti a celistvosti stvoření. Svět se pak bude jevit někdy v hrůzné, někdy v blažené nádheře krásy a estetických forem bez konečného úběžníku ve Stvořiteli. A za takové situace by bylo nutné pouze čekat na přijetí či znovuobjevení nebo znovupřijetí „darované víry“. Žádný jiný most mezi pozemskou krásou a Stvořitelem by nemohl existovat. To však neodpovídá všem náboženským zkušenostem. Ty mohou prožívat i lidé nenavštívení takto pojímanou „darovanou vírou“ – k tomu viz např. Jamesovy *The Varieties of Religious Experience*.

*Jestliže by skutečnost, že Stvořitel je přísně oddělen od svého stvoření nepřekročitelnou metafyzickou hranicí, byla faktická a pravdivá, pak by to bylo tou největší překážkou pro možnost vnímat Stvořitele skrze krásu stvořeného světa. Byla by to ta největší překážka pro náboženskou edukaci, která chce pedagogicky vést jedince k Bohu prostřednictvím estetické dimenze. Z historického hlediska je pochopitelné proč křesťanská dogmatika budovala tak přísnou hranici. Ale nenastává čas tuto hranici pomalu a decentně dekonstruovat jako projev určitých potřeb a tlaků, které se ustálily v určité historické době? Neodezněl již historický kontext, v němž první Otcové a teologové formulovali základ tohoto kánonu?*

To nás vede k další podstatné otázce: Bůh stvořil člověka, „aby byl jeho obrazem“ (Gn 1,27). Je ale tento obraz pouhým odrazem, ozvěnou vytrácejících se podobností, anebo neochvějným dynamickým neustále se obnovovaným zobrazením Stvořitele ve svém stvoření? A nedává se člověku Stvořitel poznat tím, že stvoření bylo právě takto, a ne jinak, stvořeno?

Uchopení podstaty Celku není záležitostí racionální analýzy, byť i tato analýza zmíněnému aktu uchopení slouží (viz např. analýzy fotek studentů). Stvořitel a stvoření jsou propojeni samotným ustrojením stvoření, jeho „morfologií“ a dynamikou vývoje

této „morfologie“. Právě proto je estetická dimenze stvoření v aktu uchopení celku Stvořitele tak významná.<sup>5</sup> V tomto pozitivním pojetí (Stvořitel je intimně spojen se stvořením a dává se člověku skrze něj poznat) totiž nejde primárně o to, že (vyjádřeno slovy Jana z Damašku) obraz je „podoba, která odráží originál, ale přitom se od něho odlišuje“, protože vše v reprezentačním vztahu se ve svém znaku odlišuje od toho, co je jím reprezentováno. Jde spíše o to, že ve stvoření zůstává chvějící se podstata obrazu, která neustále ve všech svých evolučních transformacích odkazuje na vlastnosti Boha.

Pokud se přikloníme k pozitivnímu pojetí, pak hranice mezi Stvořitelem a stvořením je mnohem tenčí a mnohem prostupnější, než konstruuje převládající tradice. Kdybychom k popisu této situace měli využít figuraci, kterou autorka dizertační práce použila při formulaci svého „kompromisního východiska“ (s. 31, viz také výše), pak by to šlo vyjádřit následovně: Za „oponou Zjevení“, kdy člověk skrze materiální a smyslově vnímatelné artefakty prožije hlubokou a kognitivním aparátem obtížně zpracovatelnou zkušenost, jej [náboženská edukace] může přivést k setkání, v němž jsou oba – Bůh i on sám - „režiséry“.

Katolická církev má díky své jemné dogmatice v oblasti zobrazování Boha o něco blíže k tomuto pojetí. „Zcela Jiný, Zcela Jinde, naprosto nedostupný a nepředvídatelný“ (Chaunu, cit. s. 31) je nejen Bůh, kterého nelze nikdy zobrazit, ale také Bůh, k němuž není možné dojít vnímáním a kontemplací materiální krásy a z ní vyvěrající krásy, jež tuto matérii přesahuje za hranici smyslově vnímatelného. Pak už ale zbývá jen chladné ocelové slovo s podmaněnou figurací, slovo bez metafory a intenzionální struktury, které většinou vede k hranicím a exkomunikacím, což nám dobře zpřítomňuje historie Kalvínovy Ženevy.

V tomto pozitivním pojetí vztahu mezi Stvořitelem a Jeho stvořením je edukační metoda „*Užasnout – Zakusit – Proměnit*“ odůvodněna již předem a předložená dizertace ji kongeniálně uvedla do nového významutvorného kontextu katolického dogmatu.

---

<sup>5</sup> Mimochodem v deweyovské estetice je estetická dimenze něčím, co zaprvé umožňuje vznik kognitivního aktu a čím zadruhé je série poznávacích aktů uzavírána. Každý souhrn dočasného poznání je vyjádřen novou estetickou formací, která se stává klíčem k nahlížení světa kolem. Estetické formace jsou zachycením / završením výsledků poznávacích aktů. Estetická formace je neoddelitelná od poznání, ale zároveň současnou úroveň poznání otevírá novým horizontům, překračuje ji. Přesně tak dochází k uchopení tajemství stvoření a jeho Stvořitele. V této souvislosti není od věci připomenout, že významnou intelektuální transformaci Dewey prožil na počátku své filozofické kariery po silném spirituálním prožitku Jednoty světa, která byla charakterizována estetickým jednotícím vzorem. Tento prožitek byl pro něho klíčový i přesto, že se významnou část svého života potýkal s negativními důsledky výchovy své bigotní matky (viz Rockefeller, S. C. (1994). *John Dewey: Religious Faith and Democratic Humanism*. Columbia University Press).

### **Závěrečné hodnocení dizertace**

Předložená práce **splňuje** všechny požadavky kladené na dizertační práci, a proto ji **doporučuji** k obhajobě a předběžně ji klasifikuji jako **prospěla**.

V Brně, 20. 9. 2020

oponent

Radim Šíp