

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Teologická fakulta

Katedra pedagogiky

Diplomová práce

**VYUŽITÍ JAZYKA UMĚNÍ
V NÁBOŽENSKÉ VÝCHOVĚ**

Vedoucí práce: doc. PhDr. Ludmila Muchová, Ph.D.

Autor práce: Bc. Eva Kunzová

Studijní obor: Učitelství náboženství a etiky

Ročník: 5

2010

Prohlášení

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění, souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě /v úpravě vzniklé vypuštěním vyznačených částí archivovaných Teologickou fakultou/ elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

Jemnice 27. 3. 2010

.....

Eva Kunzová

Poděkování

Děkuji vedoucí práce doc. PhDr. Ludmile Muchové, Ph.D., za laskavé provázení touto prací.

Obsah

Úvod.....	6
1. Umění a jeho význam pro člověka.....	10
1.1 Filozofický náhled.....	10
1.1.1 Pohled Aristotelův a Platonův.....	10
1.1.2 Umění jako požitok, city, nebo poznání?	11
1.1.3 Kritéria umění a ne-umění	15
1.1.4 Umění jako odkaz k transcendentnu	18
1.1.5 Smysl umění.....	19
1.2 Teologický náhled	21
1.2.1 Teologie obrazu T. Špidlíka a M. I. Rupnika.....	21
1.2.2 Umění jako pramen teologie v náhledu A. Stocka.....	25
1.3 Psychologický náhled.....	32
1.3.1. Schopnost vnímat a vidět jako předpoklad komunikace s uměleckým dílem.....	35
1.3.2. Imaginace jako předpoklad symbolického myšlení	37
2. Symbol jako společný vyjadřovací prostředek jazyka umění, filozofie, psychologie a náboženství	40
2.1. Symbol obecně – definice a teorie symbolu	40
2.2 Symbol a mýtus v pojetí Ricouera	42
2.3 Symbol v Bibli.....	45
2.4 Symbol v umění.....	50
2.5 Symbolika výrazových prostředků obrazu	54
2.5.1 Obrazová plocha a symbolika prostoru.....	54
2.5.2 Formát obrazu	57
2.5.3 Rovnováha	58
2.5.4 Čára	58

2.5.5	Barva	59
2.5.6	Světlo	60
2.5.7	Číselná symbolika	61
3.	Charakteristika adolescentního věku s ohledem na možnost porozumět symbolům	64
3.1	Pojem adolescence	64
3.2	Stádium formálních logických operací.....	65
3.3	Rozvoj identity	68
4.1	Symbolová didaktika obecně	71
4.2	Období druhé naivity.....	76
4.3	Návrh didaktického zpracování jedné vyučovací jednotky.....	79
	Závěr	86
	Seznam použitých zdrojů	92
	Seznam příloh.....	96
	Přílohy	97
	Obrazová příloha č. 1	97
	Obrazová příloha č. 2	98
	Abstrakt	99
	Abstract	100

Úvod

Na počátku mé práce stála otázka, jaká je úloha učitele náboženství a co je jeho prvořadým úkolem ve věkovém období adolescence, která je hodnotově významným startem životní pouti jedince. Další otázkou je, jakým způsobem v hodinách náboženské výchovy nabídnout dospívajícímu člověku pomoc při jeho orientaci v hledání sebe sama, své identity a základních styčných životních hodnot, které vymezují smysluplný život. Právě pro tento věk, věk adolescence, je hledání, tápání v labyrintu možností života příznačné. Opouštěje hodnotové zázemí rodiny, je člověk impulzivně veden stát se individuem, jedinečnou bytostí, které by i učitel náboženství měl pomáhat na cestě k plnohodnotnému životu. Proces individuace jedince pokračuje až do ukončení jeho pozemského bytí. Ale jeho dobrý start může minimalizovat počet větších či menších životních katastrof, a to jak v životě samotného jedince, tak i těch, které na sebe váže a naváže. A v konečném důsledku má zdravý rozvoj jedince také blahodárný vliv na občanskou společnost.

Jako základně potřebné se mi jeví, aby právě v tomto věkovém období byla rozvíjena samostatnost a hloubka nazírání na skutečnost, jejíž jsme součástí a jež nás současně přesahuje, na svět duchovních, etických, existenciálních hodnot, které by měly koncipovat náš život tak, aby se stal BYTÍM. Abychom na své cestě mohli zakoušet, že „být je dobré“. Tradiční výuka náboženství na základních školách je zaměřena narativně na předávání církevní nauky a jejích dogmat, SZ a NZ v rámci církevního roku. Toto pojetí výuky je nezbytnou součástí náboženské výchovy. U dospívající mládeže však vnímám jako potřebné především učit ji vnímat, vidět, rozvažovat, myslet, hledat, objevovat, tvořit. Různými didaktickými metodami upozorňovat, že tzv. „zasvěť“, s nímž jsou mladí lidé seznamováni v hodinách náboženství, je de facto součástí světa, ve kterém žijí, a dokonce součástí jich samotných. V tomto věku bychom podle mého názoru měli před dogmatickým apelem upřednostňovat ŽIVOT, po kterém mladý člověk tolik touží a ke kterému

dogma de facto vede. Učit mladé lidi vnímat svět kolem sebe, vztahy a události, jako tajemnou výpověď o životě a o Bohu, která je určena jim a kterou oni sami mohou dešifrovat a porozumět tak víc sami sobě a světu, v němž žijí, a to proto, aby byli šťastnější.

Hodnotový systém – žebříček základních životních hodnot – byl dříve předáván rodinnou tradicí a tradicemi společensko kulturními. Moderní i postmoderní společnost tradici jako určité „kolektivní smyšlení“ odmítla a nahradila ji jedinečností, svobodou, originalitou jedince. Tím byl hodnotový systém zrelativizován. Pocit svobody a nezávislosti je charakteristickým pocitem mladého člověka stojícího na prahu kouzelné doby mládí, doby neomezených možností všeho druhu. Současná společnost glorifikuje svobodu, která zdůrazňuje práva, nároky, ale nikoliv povinnosti. Vytváří karikaturu životních hodnot, které jsou nasměrovány do oblasti úspěchu, slasti a potřeby mít. Být ve smyslu „da sein“ je poníženo na smyslovou existenci. A tak se ptám, jak vyvážit tuto jednostrannost lidské existence? Jak navést dospívajícího člověka k pochopení, že „mít nerovná se být“? A jak jej na tuto cestu „nalákat“?

Přihlížím ke skutečnosti, že od novověku spěje společnost v různých oblastech svého života směrem od teocentrismu k antropocentrismu. Nejméně 300 let je tedy fokus společnosti zaměřen více či méně na člověka jako svébytného, svobodného jedince. Věřím, že i tento relativně teodecentrický proces je součástí boží prozřetelnosti na cestě člověka dějinami spásy. Domnívám se, že toto „antropo“ zaměření, jak jedince, tak společnosti, může být cestou k podstatě člověka, k jeho jádru, v němž je ukryt život ve své nejvyšší podobě. Pozná-li člověk skutečně sám sebe, dojde k Bohu. Člověk se nemůže disponovat pro ŽIVOT, je-li sám sobě velkou neznámou. Nedokáže vyjít sám ze sebe a dojít k Bohu nebo k bližnímu, pokud sám sebe nepozná. Vždyť vyjít z něčeho mohu až při uvědomění si a poznání „toho něčeho“. A platí zde přímá úměra. Čím intenzivněji poznáváme podstatu svého vlastního bytí, tím více zakoušíme boží lásku, moc a krásu v celém stvoření a tím svobodněji na tuto lásku odpovídáme.

Znamení této doby a charakteristiky věkového období adolescence, tedy zájmu o vlastní „já“, bych chtěla využít jako možnosti odkrývání niterných vrstev člověka k osvětlení jeho nejhlubší dimenze, dimenze duchovního prostoru. Rozpoznání hloubky lidského bytí každého z nás je klíčem k cestě, pravdě, životu – k Bohu, a to proto, že každý aspekt lidského bytí je současně stopou bytí božího. Není možné, aby člověk pochopil sám sebe či skutečnost stvoření, aniž by se dotkl mystéria božího. Jednou z možností, a to nikoli nepodstatnou, na cestě k poznání může být využití jazyka umění v rámci náboženské výchovy. K této myšlence mě inspirovala vzpomínka na moji osobní zkušenost, kdy jsem jako dospívající a hledající navštívila seminář Zdenka Neubauera, který analyzoval symboliku obrazů mistra Vyšebrodského. Až do této přednášky jsem uvedené obrazy vnímala jako barevně harmonické evangelijní příběhy. Přednáška mi ukázala jeho obrazy jako esenci života. Fascinovalo mě bohatství sdělení skrze symbol. Pochopila jsem, že umění může mít daleko hlubší smysl a význam, než jen krásu a harmonii z pohledu estetiky.

Jsem přesvědčena, že umění může mít významný vliv na kultivaci lidského ducha, že skutečné umění, filozofie i teologie mají stěžejní téma, kterým je „tajemství bytí“, jež k člověku promlouvá také skrze symbol. Tento pohled se snažím obhájit v teoretické části mé práce a využít v její praktické části.

Základním cílem mé práce je upozornit na transcendentní rozměr umění a ukázat využití jeho jazyka jako alternativní přístup k výchově náboženského myšlení. Tento základní cíl je rozdělen do dvou dílčích cílů. V teoretické části se pokouším ukázat významnou roli umění na cestě člověka k jeho celistvosti. Tento názor se pokouším obhájit z pohledu filozofického, teologického a psychologického. Druhým cílem mé práce je aplikovat didakticky teoretické výpovědi o interdisciplinaritě symbolu ve vyučovací jednotce, v níž adolescenti získávají schopnost vystihnout podstatu určité skutečnosti, schopnost zkoumat vlastní hodnotovou orientaci, prohlubovat duchovní aspekt svého obrazu a obrazu světa. Neposledním cílem praktické části této práce je snaha o obecný cíl dobrého pedagoga, a sice podpořit zájem, ponechat prostor, vystihnout podstatné, otevírat možnosti, a to vše v rámci náboženské výchovy, jejíž

vyučovací čas chci zaměřit na prohloubení vědomí určitých duchovních skutečností ve výtvarném díle. Nepředpokládám jejich pochopení, spíše jen přiblížení se jejich tajemství. Rozjímáním, autonomní úvahou nad artefaktem vizuálního umění a jeho interpretací bych ráda evokovala u studentů zážitek, zkušenost s přesahem, který v sobě nesou. Toto poznání řeči umění, konkrétně obrazu, skrze symbol může podpořit jejich symbolové myšlení, které v čase lidského zrání (myšleno až do smrti) může sehrát zásadní roli v jejich světonázoru a hodnotové orientaci a jejich zdravém duševně-duchovním vývoji.

Práce obsahuje čtyři stěžejní kapitoly. V první kapitole pod názvem „Umění a jeho význam pro člověka“ se pokouším pohledem mnou vybraných představitelů filozofie, teologie a psychologie o podporu mého pohledu na význam umění pro celistvý rozvoj jedince.

Apel kladu na jeden z nejvýznamnějších výrazových prostředků umění, na symbol, který je interdisciplinárním prostředníkem oblasti umění, náboženství, psychologie. Pojmem symbol a jeho projevem v Bibli, v umění, ve výrazových prostředcích obrazu jako artefaktu a jeho významem v procesu individuace se zabývám v kapitole druhé. Třetí kapitola nastiňuje charakteristiku adolescentního věku s přihlédnutím ke schopnosti porozumět symbolům. V kapitole čtvrté se věnuji symbolové didaktice obecně a následně též konkrétnímu didaktickému zpracování dvou vyučovacích hodin. Zde je též zařazena podkapitola upozorňující na význam „druhé naivity“ pro schopnost symbolického vnímání.

1. Umění a jeho význam pro člověka

1.1 Filozofický náhled

1.1.1 Pohled Aristotelův a Platonův

Duch starověkého Řecka byl charakteristický dvěma velkými touhami: touhou po poznání skutečnosti a touhou po kráse. Obě tyto touhy byly prameny ke zrodu kultury, která se podílela na vývoji kultury světové. Pro Aristotela vyplývá povaha umění z povahy člověka jako tvůrce. Mezi tvůrcem a jeho dílem vidí analogický vztah jako mezi rodičem a potomkem. Lidská tvůrčí aktivita je v Aristotelově filozofii něčím přirozeným, jelikož má svou předlohu i původ v přírodě. Řecký výraz „*techne*“, který překládáme slovem „umění“, má širší význam, než mu připisuje český jazyk. Umění má v řeckém jazyce společný slovní základ – „*tek*“ – který je současně i základem slova „plodit, rodit“. *„Umělecká tvorba je pro Aristotela něčím přirozeným a o jejím významu pro člověka nemohou vzniknout zásadní pochyby.“*¹ Její význam spočívá především v lidském poznání, ale současně také působí na citový život člověka. Umění může mít dokonce funkci katarze – povznáší na vyšší rovinu, nad individuální, a „*člověk se tak může rozumem i citem spojit s řádem světového dění*“². Katarze tedy spočívá v zušlechťování lidských citů, v jejich kultivaci. Takto má umění podle Aristotela závažný výchovný a mravní význam. „*Lidé se totiž dívají na obrazy s potěšením proto, že při jejich pozorování se mohou poučovat a dohadovat o všem, co se tu zobrazuje.*“³ Aristoteles si tedy cenil umění jako zdroje informací, poznání, poučení a jako podnětu k přemýšlení.

Aristotelův učitel Platón neplýtlval přílišnou chválou na umění. Umění viděl jen jako napodobování idejí, které jsou pravzory všech věcí tohoto světa. Byl toho názoru, že tvůrce reálné věci může alespoň napodobovat primární předlohu – ideu

¹ Aristoteles. *Poetika*, str. 39

² Aristoteles. *Poetika*, str. 46

³ Aristoteles. *Poetika*, str. 64

této věci, kdežto tvůrce uměleckého zobrazení – umělec v dnešním slova smyslu – může svým dílem napodobit jen onu smyslovou nápodobu primární ideje. Takže napodobuje nápodobu, v čemž Platon neshledává žádný užitek.⁴ Přesto se Platon na řadě míst svých spisů vyjadřuje o umění jako o vhodné přípravě k pokusům o filozofické proniknutí k pravé kráse idejí.⁵ Filozofické tvůrčí vytržení srovnává s uměleckou tvůrčí činností. Kriticky se vyjadřuje k iracionálnosti umění, ze které mohou vznikat díla, dostávající se do rozporu s rozumem a mravností. Platon byl přesvědčen o samostatnosti bytí idejí, v nichž spočívá pravda, pravé dobro a krása. Rozum pak z tohoto bytí vychází, a proto veškerá lidská činnost, tedy i umělecká tvorba, má být této skutečnosti podřízena. Platon tušil ideální krásu za smyslovou podobou zkušenosti.

1.1.2 Umění jako požitek, city, nebo poznání?

Pohled filozofie na umění byl tedy již ve starověku pohledem významnosti, vážnosti pro lidský život a poznání člověka. To, co může říci filozofie k teorii umění, má pro vážné úvahy o umění zásadní význam. Filozofie umění zkoumá především hodnotu umění, která by měla spočívat zejména ve vysvětlení toho, jakým způsobem umění přispívá k poznání.

Vystopovat tuto hodnotu je složité jako člověk sám. V moderní teorii umění – estetice – nalezneme dvojí přístup k umění. Jedna skupina teoretiků umění se snaží odhalit podstatu umění a těžištěm je zde umění jako pojem. Navazuje tak na Sokrata a Platona, kteří se snažili tuto skutečnost uchopit pomocí definování umění. Druhá skupina je zaměřena na umění jako společensko historický fenomén.⁶

Záměru mé práce odpovídá pohled na význam umění pro člověka profesora filozofie Gordona Grahama, jenž hledá teorii umění, která by vysvětlila význam a hodnotu umění. Jeho základní otázkou je: Co od umění očekáváme? Odpověď na

⁴ Aristoteles. *Poetika*, str. 35

⁵ Aristoteles. *Poetika*, str. 36

⁶ Graham, G. *Filozofie umění*, str. 9

tuto otázku začíná Graham hledat u skotského filozofa Davida Huma. Ten se ve svých úvahách o měřítku vkusu snaží prokázat, že v umění záleží na jeho příjemnosti, na požitku.⁷ Takovýto postoj bychom běžně našli i dnes. Pro Huma je umění záležitostí našich citů, nikoliv jeho vnitřní podstaty, a neexistují soudy o dobrém a špatném umění, jelikož cit odkazuje zase jen na cit. Proto hledat skutečnou krásu či ošklivost je zbytečné. Estetické sklony jsou podle Huma výrazem vkusu pozorovatele a dokladem toho je různorodost názoru na umění. Neexistuje tedy žádné objektivní měřítko pro pojem umění a neumění.

Utilitarističtí filozofové J. S. Mill a J. Bentham vidí v umění potěšení, požitek a zábavu. Mill sice rozděluje umění na vážné a lehké, jemuž pak odpovídá kvalita požitku, ale nevypovídá nic o specifické hodnotě umění.

Za specifický stupeň vyšších požitků se uvádí zvláštní druh „estetického požitku“. Otázkou je, zda může estetický požitek uspokojivě vysvětlit hodnotu umění. Vysvětlením estetického soudu se zabýval Kant, který vytvořil filozofii umění.⁸ Synonymem pro estetický požitek bylo pro Kanta „nazírání krásna“. Krásno je pro něj svobodnou hrou lidské obrazotvornosti, která je pak nástrojem specifického druhu prožitku z nějakého objektu. Čili krása je čistě subjektivní záležitostí. Kantovo pojetí krásy tak vypovídá o duševním stavu pozorovatele, ale nic o hodnotě umění.

Často je také rozšířené tvrzení, že hodnota krásy spočívá v ní samotné. Ani zde neleží odpověď. Vždyť pokud máme krásu ve svém okolí, aniž bychom se o to přičinili, proč potřebujeme umění?

Jednou z odpovědí by mohla být teorie expresivismu, který vztahuje hodnotu umění na city. Umělci inspirovaní zkušeností hlubokého citu přenášejí tuto svou zkušenost svým dílem na publikum, a tak stimulují jeho emoce. Ano, mnohá umělecká díla city skutečně vyvolávají, a mohou tak poskytnout člověku požitek. Expresivisté ale tvrdí, že city jsou obsahem umění.⁹ Na tento pohled Graham kriticky

⁷ Graham, G. *Filozofie umění*, str. 11

⁸ Graham, G. *Filozofie umění*, str. 21

⁹ Graham, G. *Filozofie umění*, str. 37

namítá, že takto pojatý obsah umění by eliminoval z umění imaginaci a navíc vyvolávání emocí samo o sobě žádnou hodnotu nemá. Požitek, krása a emoce mají v naší zkušenosti s uměním k sobě velice blízko a jsou průvodci každého setkání s „životem“. Ale tu nejhlubší hodnotu umění vidí Graham, tak jako já, v POZNÁNÍ. V poznání, které se úzce vztahuje k osobní existenci každého z nás. Existenciální situace jsou základními lidskými situacemi, kterým se žádný člověk ve svém životě nemůže vyhnout. Patří sem utrpení, láska, zrození, vášeň, strach, vina, smrt, putování, odpuštění... Tyto existenciální situace se ve své podstatě nemění. Zejména ty situace, které znamenají pro život obtíž, odmítáme vnímat, zabývat se jimi, i když jsou nedílnou součástí lidské existence, a právě ony nám často ukazují směr našeho života a korigují jej směrem k objevování naší nejbytošnější podstaty. Graham tuto svou myšlenku o hodnotě umění jako poznání opírá o slova, kterými dle něj nejznámější zastánce tohoto přesvědčení, Nelson Goodman, charakterizuje svou publikaci *Ways of World Making* (Způsob světutvorby): „*Ústřední tezí mé knihy je, že umění se musí brát stejně vážně jako věda, a to jako způsob objevování, tvorby a rozšiřování vědění v širokém slova smyslu rozvoje porozumění.*“¹⁰

Názor, že z umění se člověk může učit, zastává teorie kognitivismu. „*Kognitivismus je vysvětlením podstaty či významu nejdůležitějších uměleckých děl a tvrdí, že nejsou prostě jen zábavná nebo krásná, ale že v jistém smyslu přispívají k našemu porozumění zkušenosti.*“¹¹ Umělecké dílo by mělo zprostředkovávat hlubší nazírání a porozumění zobrazené skutečnosti, na rozdíl od propagandy, která umění zneužívá pro jeho emocionální náboj. A to, že nás určité dílo dojme, zasáhne naše emoce, může být právě důsledkem lepšího porozumění dílu, kdy určitou životní skutečnost pochopíme silněji právě skrze umělecký prožitek.

¹⁰ Graham, G. *Filozofie umění*, str. 61

¹¹ Graham, G. *Filozofie umění*, str. 65

Graham poznamenává, že ve vztahu k umění je jak mezi filozofy, tak mezi umělci mnohem více přívrženců expresivismu než kognitivismu. Estetický kognitivismus je teze, jejíž podstatou je myšlenka, že vážné (skutečné) umění nám nabízí prostředky k rozšiřování lidského poznání, a osvětluje jeho roli v naší kultuře. „*Je-li účelem vzdělání rozvíjet myšlení a podporovat poznání a je-li pravda, že umění je jednou z forem poznání, pak má studium umění ve vzdělání očividně své oprávněné místo.*“¹²

Je-li tedy jedním z cílů náboženské výchovy rozvíjet duchovní rozměr osobnosti jedince, pak můžeme užít umění jako jeden z didaktických prostředků na této cestě. V kognitivistickém pojetí je totiž možné chápat umění jako věrnost starému delfskému ideálu „člověče poznej sebe sama“, a nikoliv jako přemíru honby za přebytky, dekadentní pohroužení se do krásných objektů (estetismus) nebo iracionální holdování emocím (expresivismus). Člověk, který sám sebe poznává, je blíže i „poznání“ Boha.

Pro Grahama je kognitivismus normativní teorií – teorií o hodnotě, ne o podstatě umění. Přičemž požitek, emoce, estetismus a hodnota nemusí stát v protivenství. Mohou být důsledkem komplexnosti tvůrčího rozměru člověka, tvořivosti jeho ducha.

Říci o uměleckém díle, že má ducha, můžeme do té míry, do jaké rozšiřuje naše poznání. Zde naráží teorie umění jako poznání na otázku: Jak může být umění zdrojem poznání, jestliže poznání operuje s obecninami, a umění s jednotlivostmi, a to v prostoru imaginace?¹³ Imaginace je základním pracovním nástrojem umělce. Nesmíme ji ale chápat jen jako pouhý rozmar fantazie. Je třeba ji chápat jako záměrnou duševní činnost. Rovněž intelektuální vědecké bádání využívá imaginaci. Vědci také nechávají myšlenky plynout a usměrňovat tak, jak jim daný problém napovídá. Imaginace je často zapotřebí k vytvoření určité hypotézy. Umění má tu výhodu, že může nastavit realitu tak, jak ji neznáme. Umělcova fantazie zde volí záměrně určitý úhel pohledu, a usměrňuje tak naše vnímání a myšlení. Řízená

¹² Graham, G. *Filozofie umění*, str. 66

¹³ Graham, G. *Filozofie umění*, str. 72

imaginace nás vede k poznání. A tak poznání, které zprostředkovává umělecké dílo, spočívá často v tom, že posouvá naši zkušenost s realitou, že si ji tak uvědomíme z jiného úhlu, v hlubší rovině. Dokonce se může stát, že si určitou skutečnost uvědomíme úplně poprvé, že dojde k takzvanému „aha efektu“, který může být zdrojem „řetězového“ poznání, kdy do mozaiky vědomí určité skutečnosti zasadíme klíčový, úhelný kámen, a dojde tak k proměně našeho stávajícího obrazu reality. Imaginace je také pojítkem mezi uměním a naší zkušeností se světem. Do této zkušenosti je zahrnut celý duševní život člověka. Člověk má schopnost zacházet se svými zkušenostmi imaginárně. Dialog mezi uměním a vlastní zkušeností probíhá na bázi imaginativních operací asociativního charakteru. Takto jsme schopni chápat zobrazované na podkladě určitého předchozího porozumění. Jsem toho názoru, že významná umělecká díla mohou rozšiřovat lidské poznání stejně jako největší vědecké poznatky. Tyto oblasti – věda a umění – se mohou v rozvoji lidského poznání vzájemně doplňovat, a mohou tak rozvíjet obě základní dimenze člověka jako bytosti přírodní a duchovní zároveň. Velká umělecká díla nám umožní pochopit, co to znamená být lidskou bytostí, tím, že nám umožňují reflexi naší přirozenosti, která má zjevnou i skrytou podobu.

1.1.3 Kritéria umění a ne-umění

Potud jsem usilovala o prokázání hodnoty umění jako poznání a s ním spojenou kultivaci lidského bytí. V současné společnosti vládne určitý chaos v tom, co označit za umění a co za ne-umění. Jaká kritéria mohou stanovit tento verdikt nad uměleckým artefaktem?

Kdo je oprávněn tato kritéria stanovit, dle jakých norem...? Tisíciletý hodnotový systém křesťanské společnosti se dnes ztrácí v záplavě svobodomyšlného pojetí životních hodnot. Člověk má pocit neomezeného práva myslet si, co chce, a dělat si, co chce, i když v rámci zákona, který však od dob Kanta paradoxně oddělil „správné“ od „dobrá“. Dá se říci, že užitek a zážitek jsou jedněmi z cílů charakterizujících

dnešního člověka. Stejně tak je dnes umění zaměřeno především na zážitek (často jen zážitek samotného tvůrce při tvorbě), na hru.

Jan Slavík ve své knize „Umění zážitků, zážitek umění“ cituje myšlenku filozofa umění Konráda Liesmanna: „...rozhodujícím rysem estetické moderny se stane právě provokující hra s hranicí mezi uměním a užitkovým předmětem. Transformace objektu všedního dne v umělecké dílo, která tvoří jádro. Např. Duchampových ready-mades, ale i obrácený proces: začleňování nejposvátnějších uměleckých děl do životních souvislostí funguje jen na pozadí této hranice. Nejen že ona sama se stala prostupnou, ale přípustná je i hra s ní.“¹⁴

Tuto myšlenku bychom mohli také chápat jako lidové rčení „Nic jim není svaté“, kterým zbožní prarodiče charakterizují některé postoje a jednání mládeže. Odborná kritika jakoby také tápala ve svých hodnoceních moderního umění v otázce: „co ještě umění je a co už jím není“? Podle Grahama není řešením vzdát se veškerých pokusů rozlišovat mezi tím, co je a není uměním, jak to mnozí z kritiků dělají. Je toho názoru, že teorie umění by měla explicitně a vědomě rozlišovat mezi uměním a ne-uměním ve smyslu hodnoty.

Hodnotou umění se zabývá normativní teorie umění, která usiluje o stanovení určitých kritérií a pravidel, která by umění od ne-umění odlišovala. Teorie umění zaměřená na hodnotu se tak vyhne většině problémů, jimiž se zabývají kritici umění. Pokud se nestanoví určitá pravidla vytvářející normy, hrozí nebezpečí neohrazeného prostoru, ve kterém se žádná rozlišení činit nebudou. Základy normativní teorie umění nalézá Graham v Platonově a Aristotelově pohledu na umění. Opírá se o shrnující myšlenku Beardsleyho, hodnotící Platonův pohled na umění: „Když se to vezme kolem a kolem, je dominantní hybná síla Platonových úvah o umění silně moralistická... Trvá na tom, že konečné hodnocení každého uměleckého díla musí brát v potaz všechny důležité cíle a hodnoty společnosti.“¹⁵ Můžeme jen

¹⁴ Slavík, J. *Umění zážitku, zážitek umění*, str. 28

¹⁵ Graham, G. *Filozofie umění*, str. 233

doufat, že důležité cíle a hodnoty naší společnosti odpovídají hodnotám a cílům společnosti tak, jak je Platon zamýšlel.

S tímto antickým pohledem na umění koresponduje i Hegelovo pojetí, kdy se umění nachází mezi intelektuálním poznáním a smyslovou zkušeností. Pro Hegela je umění projevem ideje tak, jak se jeví smyslům. Intelekt rozpoznává ideu nějaké věci a smysly rozpoznávají podobu. Hegel vychází z představ věcí, projevujících se v našem vědomí. Cílem jeho celé filozofie je práce s těmito představami v našem myšlení. Hegel usiluje o úplné filozofické poznání všeho – o absolutno. Z tohoto zorného úhlu pojímá i umění. Podle Hegela pouze umění vztažené k absolutnu umožňuje uspořádat náš soud v hodnocení uměleckého díla. Aplikace ideálu na konkrétní umělecké produkty vyžaduje tedy soud, ne pouze neutrální filozofické teoretizování. Hegelův přístup k umění hodnotí Graham jako těžko srozumitelný „ambiciózní metafyzický projekt“¹⁶. Hegelův hyperidealistický pohled na umění je pro mě protipólem k postoji Marcela Duchampa, prezentovaném v jeho prvním „ready-made“, kterým odstartoval novou epochu v umění, charakteristickou absurdním experimentem a hodnotovým cynismem.

Schopenhauer nabízí Grahamovi podobné pojetí umění jako Hegel, leč srozumitelnější. Pro Schopenhauera neexistuje žádný rozdíl mezi uměním a ne-uměním v pravém slova smyslu. Jelikož umění má v lidském vědomí distinktivní hodnotu, je jedinou otázkou pro jakékoliv dílo, které si činí nárok na pojem umění, to, zda takovou hodnotu uskutečňuje. Což znamená, že umění získává význam a hodnotu tím, co nám umožňuje vidět a chápat na základě lidské zkušenosti. Z tohoto pohledu je Schopenhauerovo pojetí umění pro Grahama nejnázornějším příkladem významného filozofa, který představil normativní teorii umění v kognitivním duchu.

¹⁶ Srovnej: Graham, G. *Filozofie umění*, str. 235

1.1.4 Umění jako odkaz k transcendentnu

Umění staví svým zobrazováním hráz mechanickému pojetí světa. Člověk ví, že mu vše uniká, nejen hmotné statky, ale i dojmy, okouzlení, radosti, v nichž nachází sebe sama, svou souvztažnost k okolnímu světu i k čemusi, co dává jemu i světu potenci života. Umění má moc vyjádřit a konzervovat tyto prožitky, myšlenky, dynamiku bytí, kdy kairos proniká chronos.

Renné Huygh vysvětluje umění jako „exteriorizaci duše“.¹⁷ Duše umělce vystoupí ze své skrytosti tvůrčím aktem skrze vzniklý artefakt. Takto může tvůrce lépe nahlížet sebe sama a současně dává možnost sobě i druhým sdílet, mít podíl, zažít souvztažnost k JÁ – TY – PŘESAŇ. Skutečné umělecké dílo řeší více či méně problém metafyzický, v nitru znepokojující každou bytost. Člověk má jak fyzické, tak i metafyzické potřeby. V každém existuje vnitřní skutečnost, která chce žít a rozvíjet se. V této rovině se umění jeví jako něco naprosto základního pro hodnotný lidský život. Důkazem je skutečnost, že neexistuje žádná lidská společnost, která by se bez umění obešla. „*To samo o sobě stačí, abychom zavrhlí všechny teorie, podle nichž má umění zkrášlovat život, stejně jako teorie, které je definují jako hravou činnost a uvalují tak na ně podezření z libovůle*“.¹⁸

O tom, že umění není projevem hravosti lidských smyslů, píše Jan Patočka ve své stati „Idea božskosti v Palackého krásovědě“. Palacký studoval Schillerovy a Kantovy práce zabývající se estetikou a příčinami tíhnutí člověka ke kráse. Uspokojivou odpověď však v nich nenašel. Ale nechal se inspirovat F. Baconem a jeho myšlenkou bohopodobnosti. Dky kráse a umění se má stát člověk celistvým. Došel ke svému vlastnímu názoru, že veškerá božskost se soustředí do aktivity, jednoty a vlády ducha. Následkem toho musí být také idea krásy hledána pouze zde, v duchovní činnosti. Krása je idea a jako idea je svědectvím lidské aktivity a vlády nad smyslovou přirozeností. Krása není pudem ke hře. Estetická oblast má být

¹⁷ Huygh, R. *Řeč obrazu*, str. 15

¹⁸ Huygh, R. *Řeč obrazu*, str. 272

odůvodněna specifickou aktivitou povahy ryze duchovní. Poezie, ať už poezie slova, obrazu, či hudby, ukazuje naši bohopodobnost tím, že není závislá na realitě, ale upravuje realitu podle ideálů. „*Napřimuje ducha a uchvacuje do výše tím, že přizpůsobuje obrazy věcí přáním ducha, ne tím, že podřizuje ducha věcem*“.¹⁹

Pro anglického politika a filozofa hraběte Shaftesburyho je krása „absolutní skutečností“, kterou oceňuje mysl, a nikoliv smysly. Ve své knize „Vlastnosti lidí, zvyky, názory a doba“ napsal, že „veškerá krása je pravda“ a že krása a dobrota jsou „jedno a totéž“.²⁰ Umělce vnímal jako dovedného technika, jehož díla odhalují krásu a stávají se tak nositeli mravní pravdy.

1.1.5 Smysl umění

Jednou ze základních existenciálních otázek člověka je otázka po smyslu života. Smysl má povahu platnosti, přesahující rozměr individuálního života. Ztělesňuje platnost, která se neobrací pouze k určitému jedinci, nýbrž vztahuje se k celému lidskému společenství a má charakter „platnosti pro každého“. V porozumění smyslu nacházíme jednotu života jako celku. Smysl, jež je rozpoznán, se nám nabízí jako možnost, která se dovolává právě nás, našeho nasazení. Vyvstává před námi jako příležitost smysluplného života. K našim určujícím potřebám patří zcela jistě potřeba smyslu. V trvalé nepřítomnosti smyslu nedokážeme žít. Nacházet a vytvářet smysl znamená zavádět řád do neuspořádanosti života, bojovat s chaosem. Smysl nám umožňuje základní orientaci a tvořivé zaměření života. „*Tvořivost představuje cestu k původnosti a mezi rozhodující zisky tvorby patří objevování a nacházení původních zdrojů a pramenů života a odkrývání toho, co reprezentuje jeho původnost*“.²¹ Nacházení smyslu napomáhá také tvořivost člověka jako taková, tím, že mu dává chuť žít. Smysluplný život je nutně tvořivý.

¹⁹ Patočka, J. *Umění a čas*, str. 177

²⁰ Osborne, R. *Teorie umění*, str. 59

²¹ Mokřejš, A. *Umění: a k čemu?*, str. 15

Život vztažený ke smyslu se ve společenském měřítku promítá v kultuře dané společnosti. Kultura představuje společenský proces hledání a chápání smyslu života, je typicky lidským produktem. Vzniká jako důsledek lidské touhy tvořit. Je především společenskou dimenzí tvořivosti života, vypovídá o převládajících postojích ve společnosti. Umění hraje ve světě kultury nezastupitelnou roli tím, že nenapodobitelným způsobem ovlivňuje lidskou schopnost, potřebu a vůli tvořit. Zkušenost setkání s uměleckým dílem je jedinečná a upevňuje sebedůvěru života. Důvěru ve vlastní síly, ve správnost vlastního životního směřování a ve schopnost tvořit. To vše je nezbytný předpoklad vlastní životní produktivity.

*„Teprve když umění přestává být pouhou technickou dovedností i obratností a projevuje se jako produkce podstatných životních významů a obsahů, zahlédáme jeho osobitý ráz a dokážeme věcně a průkazně uvážit, zda by to, co s sebou umělecká tvořivost přináší, byl život schopen získat ze svých vlastních aktivit a zdrojů nebo zda to může bez podstatného vnitřního ohrožení postrádat“.*²²

Zkušenost zprostředkovaná uměním staví na běžné životní zkušenosti, kterou ale rozšiřuje, prohlubuje a zhodnocuje, což je významné nejen pro dispozici porozumět uměleckému dílu, ale zejména pro způsobilost porozumět světu a vlastnímu životu. Umělecká díla dokáží rozvíjet lidskou vnímavost, schopnost vidět a nazírat jak v oblasti smyslového vnímání, tak i vnímání duchovních odkazů, které formují porozumění zákonitostem života. Jedním z příkladů takového duchovního odkazu je například dílo sochaře Františka Bílka. Umělecká díla cvičí naší obrazotvornost, potřebnou k reflexi života. Rozvíjí naši soudnost, způsobilost poznávat a posuzovat, schopnost vnímat vztahy mezi jednotlivostmi a celky. Umění je světem obraznosti, fantazie. Svět obraznosti nám dovoluje vnímat aktuální skutečnost v rámci kontextu celku. *„Zejména svět obraznosti v nás obnovuje vědomí života a jeho závazku, dává nám zakusit, v čem tkví bytostná povaha života, jak my sami k životu patříme a jak se*

²² Mokřejš, A. *Umění: a k čemu?*, str. 20

do jeho řádu začleňujeme“.²³ „Produktivní obrazotvornost nacházíme v základech vši metafyziky, a teprve ta umožňuje existenci řeči, umění, myšlení jako původních výkonů životní tvorby“.²⁴ Fantazie podporuje odvahu a vůli přijmout dobrodružnost a nevyzpytatelnost života, schopnost vydat se na cestu neosvětlenou životními jistotami a zaštitěností, vyjít z pohodlné samoběžící setrvačnosti. Je pohonným motorem naší touhy vydat se do „země zaslíbené“.

V této kapitole jsem se zabývala rozličným pohledem na hodnotu umění pro člověka. Jako nedostačující shledávám pohled, který redukuje umění na zábavu a zážitek. Mému vnímání smyslu a hodnoty umění odpovídá estetický kognitivismus a přístup normativní teorie umění. Hodnotu umění ale neomezují na pouhé poznání a emoční zážitek, jen ji nadřazují nad jeho další doplňující, provázející hodnoty, jako jsou požitky z krásy, harmonie, vznešenost...

Je-li člověk „zasazen“ poznáním, které mu umělecké dílo zprostředkuje, jsou všechny další provázející hodnoty jeho umocněním. Umění je vždy současně také otázkou, kterou klade tvůrce sám sobě a druhým. Umění svým jazykem umožňuje především vypovídat o rovinách vnitřního života, které by bez něho zůstaly možná nepoznány. Úkolem umění je hovořit jazykem obrazů, které působí na naši senzibilitu i intelekt, dvě komplementární lidské mohutnosti.

1.2 Teologický náhled

1.2.1 Teologie obrazu T. Špidlíka a M. I. Rupníka

Na základě mého úsilí dohledat v českém jazyce materiál vhodný k této kapitole mě napadá otázka, proč je oblast umění jako významného média mezi člověkem a jeho bytí skrytou touhou po přesahu pro teology „polem neoraným“. Snad jako

²³ Mokřejš, A. *Umění: a k čemu?*, str. 33

²⁴ Mokřejš, A. *Umění: a k čemu?*, str. 34

jediný z teologů se v české literatuře k využití řeči umění obrací Tomáš Špidlík ve své knize „Slovo a obraz“. (Pravděpodobně ovlivněn svým zaměřením na spiritualitu Východu, pro kterou je charakteristická velká úcta k obrazu). Kniha „Slovo a obraz“ je založena na poetické meditaci nad obrazem. Z jednotlivých uměleckých artefaktů k nám vstupuje jejich sdělení formou slova a krásy tak, že osloveny jsou cit i poznání současně. Slovo zde odhaluje skryté ve viditelném. T. Špidlík sám charakterizuje svou knihu těmito slovy: „*Slova, která v této knize doprovázejí díla umělců, nejsou „vysvětlením“ jejich obrazů. Pokoušejí se být hudbou, která by zněla v uších těm, kteří se vpíjí očima do viditelných barev a forem. Oba vjemy se jim pak mají slít v jedno „slovo“, které je mostem mezi dušemi a srdci, setkávajícími se v duchu a kráse.*“²⁵

Já vnímám umění jako takové, nejen umění sakrální, jako výraz touhy člověka po svém vlastním přesahu. Tématem veškerého pravého umění je člověk a jeho vztahnost ke světu viditelnému i neviditelnému. Proto může umění sloužit jako mediátor, spojující most mezi těmito dvěma skutečnostmi, jejichž jednotu v běhu každodennosti nevnímáme. Umění tak má sjednocující charakter, a jelikož se zabývá existenciálními tématy přitahujícími každého člověka, protože zasahují jádro jeho bytí, má i charakter osvícenecký, a to v pravém slova smyslu, neboť osvěcuje „světlem pravým“.

Zdá se mi, že je umění v naší misijní práci, zaměřené na pohanství naší sekulární společnosti, v katolické církvi nedostatečně využíváno v komunikaci se „světem“. Jako jedny z možných mě napadají tyto důvody: Umělecká tvorba novověku přestala sloužit výlučně církvi a stejně jako společnost sama jeví známky dekadence. Tato „vulgarizace“ umění působí nedůvěryhodně na jasnou, někdy však černobílou, křesťanskou životní filozofii, která často neodděluje hříšníka od hříchu. Druhým důvodem je zcela jistě nefundovanost a nevyspělost názoru v oblasti umění většiny členů církve, včetně jejích představitelů. A také poplatnost teologů „duchu“ západního světa, díky níž je upřednostňováno racionální pojmové myšlení a nazírání na skutečnost, typické pro patriarchální společnost Západu. Umění jde vždy za „ratio“.

²⁵ Špidlík, T. *Slovo a obraz*, str. 5

Jedním z mála autorů zabývajících se tématem umění a teologie, přeložených do češtiny, je M. I. Rupnik.

Rupnika zajímá umělecká tvorba jako pomůcka k tomu, aby vznikla teologická metoda. Ve své publikaci „Až se stanou umění a život duchovními“ uvádí: „*Umění je tak blízké způsobu myšlení Bible, Otcům církve, Řehoři Naziánskému, Augustinovi. Proč by tedy nemohlo inspirovat metodu bohosloví, aby se i ono vrátilo ke svým životním pramenům? Bohosloví, které by bylo výrazově a myšlenkově silné, ale pokorné? Takové bohosloví by bylo schopno promluvit k srdci člověka, přivést myšlenku i rozum dnešních lidí do srdce, najít tam místo pro jeho city a smysly, které se dnes nadmuly pýchou a rozmrzely. Nemám na mysli ‚teologické umění‘. Zajímá mě umělecká tvorba, která je pomůckou k tomu, aby vznikla teologická metoda. Nová? Blízká teologii staré. Nemyslím tu na nějaký pokoutný mysticismus, ale na skutečnou teologii. Nejde tu o něco iracionálního, ale o teologii hluboce rozumnou, o teologii, která unikne úskalí fideismu. Ten se objevil jako reakce vůči racionalismu. Teologie, inspirovaná uměním, unikne i tzv. historicismu, který byl odpovědí na přehnaný spiritualismus.*“²⁶

Na počátku všeho bylo slovo, komunikace. Mezi slovem a obrazem je vazba zjevování jediné skutečnosti. Rupnik říká, že slovo je plně slovem, teprve až je slyšíme, vidíme, dotýkáme se jej a chutnáme je. To je vzestupná linie starého zákona, která vyvrcholila v zákoně novém. Slovo je zjeveno v plnosti a stalo se obrazem. „...mezi slovem a Obrazem není antagonismus. Jde tu naopak o postupné zjevování se jediné skutečnosti. Slovo je plně slovem, teprve až je slyšíme, vidíme, dotýkáme se ho a chutnáme je.“²⁷ Člověk ví, že přesahuje své myšlenky, své schopnosti. Je víc než idea. Obraz zprostředkovává člověku odedávna možnost vědomí sebe sama, které se umocňuje vědomím sebeskutečnosti jako obrazu. Celé dějiny člověka jsou provázeny pokusy uchopit a vyjádřit realitu života v obraze. V obraze hudebním,

²⁶ Rupnik, M. I. *Až se stanou umění a život duchovními*, str. 10–11

²⁷ Rupnik, M. I. *Až se stanou umění a život duchovními*, str. 15

výtvarném, literárním... Obraz se tak stává skutečností se svým neuchopitelným tajemstvím.

Rupnik říká: „*Doposud bylo velmi důležité a považovalo se za jedinou platnou normu, aby teologie byla pojmová, aby sledovala filozofii a empirické vědy. Dnes se musí bohoslovci pustit odvážně na novou cestu, hledat jinou logiku, snažit se o to, aby se slovo stalo obrazem, který je viditelný, kterého se dotýkáme, ale který je slovo.*“²⁸

Své úvahy podporuje Rupnik myšlenkami filozofa Jean-Luc Mariona, který, inspirován křesťanstvím, hovoří o „logice obrazu“, jež má duchovní rozměr. „*Pravé poznání je jako ikona, která ukládá pojům, aby šly směrem nekonečné hloubky.*“²⁹

Tato hloubka má základ v jednotě viditelného a neviditelného světa. Přirozené a nadpřirozené-nadsmyslové je zde v jednotě. Dosavadní teologie postavila do popředí myšlenky a sledovala především principy aristotelovské logiky. Aby obstála ve světě, který se od dob vznachu vědeckého pozitivismu, myšlenek Newtona a Descarta, stal světem objektivních věd, nárokujících si právo na poznání, přijala úsilí o objektivizaci historicko-kritickými metodami. Umění není pro Rupnika iracionální reakcí na předchozí racionalismus. „*Umění je místo inspirace pro jiný způsob teologie, a proto i jiný druh evangelizace, pastorální praxe i spirituality.*“³⁰ Není to nic nového. Umění je ve službách víry po tisíciletí. Žádné jiné náboženství se nemůže chlubit tak hlubokou uměleckou inkulturací jako křesťanství. Umění je pro Rupnika sapienciální duchovní metodou, kterou pěstovali otcové církve a velcí svatí. Umělecká tvorba i teologie inspirují intuici a myšlení člověka. Zabývat se uměním neznamená odhodit myšlenky, ke kterým došly během staletí filozofie a aristotelovská logika. Dnes je příhodný okamžik, abychom se osvobodili od absolutizování jistých metod, například tzv. metody historicko-kritické. Laický racionalismus je totiž dnes už překonaný. Jak laičtí myslitelé, tak i církve cítí touhu po životě, po svěžesti, tedy i po Bohu, který je živým dárce života. Metodologie

²⁸ Rupnik, M. I. *Až se stanou umění a život duchovními*, str. 28

²⁹ Rupnik, M. I. *Až se stanou umění a život duchovními*, str. 29

³⁰ Rupnik, M. I. *Až se stanou umění a život duchovními*, str. 31

umění má být především překonáním určité exkluzivnosti katolické církve. Akcent v současné společnosti leží na komunikaci, na vztazích, vzájemných závislostech, solidárnosti.³¹ Umění má být sociálním tmelem, protože vypovídá něco o podstatě každého člověka.

1.2.2 Umění jako pramen teologie v názledu A. Stocka

Pro další odborný teologický náhled nezbývalo než zvolit zahraniční literaturu. Jazykově determinovaná němčinou jsem shledala, že pro mé téma bohužel ani zde velký výběr není. Zvolila jsem knihu profesora teologie a didaktiky, který je vedoucím pracoviště „obrazové teologie“ univerzity v Kolíně, Alexe Stocka. Ve své knize „Otázky nad obrazy“ (Bildfragen) se zamýšlí nad poměrem vědy o umění a teologie, poměrem náboženství a umění v nynější době a vnímáním specifických náboženských míst s obrazy (kostel, muzeum, škola, dům) a také nad náboženskými formami užívání obrazů (zvěstování, adorace a rozjímání). Opírá se o náhled dalších významných osobností zabývajících se tímto tématem. Stock se nezaměřuje na teologická hlediska umění jako obecné veličiny, nýbrž konkrétně na roli obrazu v teologii, v církvi. Z veškerého umění je „obraz“ v dějinách náboženství i církve nejtypičtějším představitelem umělecké tvorby.

Obrazy jsou pro Stocka užitečné, a to i v křesťanském náboženství, ať už jako symbol kultu a zbožnosti, jako potřeba pro vyučování nebo meditaci, jako symbol zázraku, k němuž vykonáváme pout' či k němuž se utíkáme se svíčkami, nebo jako votivní obraz či náboženský předmět, jako prostředek propagandy a polemiky, jako ozdoba a symbol anebo jako zvyková představa v liturgii. Křesťanské náboženství pochopitelně nemá v oblasti používání obrazů nějaký jednotný charakter, a to ani ve svém historickém vývoji, ani ve své dnešní podobě. Postoj k obrazům lze počítat přímo k těm základním znakům, kterými se křesťanské denominace a vyznání od

³¹ Srovnej: Rupnik, M. I. *Až se stanou umění a život duchovními*, str. 32–33

sebe vzájemně odlišují, a přitom nejde o obrazy jako o všeobecný pojem, nýbrž o určité formy a způsoby používání obrazů.³²

Umění je pro Stocka pramenem teologie. Ve výtvarném umění vidí činnou tvořivou sílu, která pracuje s vizuálním materiálem. Tato tvořivá síla uměleckých děl je inspirovaná Písmem svatým a křesťanským myšlením, které na Písmo navazuje. Témata, která se v dnešním předivu hodnot exegetů a dogmatiků jeví jako zcela okrajová, kterým nepřikládají žádnou váhu (např. zobrazování Kristovy tváře), zažívají na poli umění tu nejintenzivnější pozornost. Zobrazení slova či určité biblické skutečnosti zhodnocuje jeho význam pro člověka a přináší určitý přesah toho, co je zachyceno v písemných pramenech.³³

Umělecká díla vznikají na určitém místě, za určitých okolností, dle představ těch, kteří je vytvářejí a za určitých historických poměrů, estetických idejí... avšak výpovědní přesah, který umělecká díla mají, je z povahy věci neukončitelný, stejně tak jako jejich interpretace. Skrze to, co v nich ukazuje za rámec historických podmínek jejich vzniku, mohou vstupovat vždy do nových a nových dějinných horizontů a opětovně vybízet k interpretaci.

Teologie monumentu je pojem, který Stock převzal od evangelického teologa Ferdinanda Pipera, který publikoval v roce 1867 rozsáhlé dílo „Úvod do teologie monumentů“, ze kterého Stock cituje jeho myšlenku: „*Již dávno bylo uznáno, že mezi prameny historické teologie mají monumenty své místo, a stejně tak je nesporné, že jim jako takovým toto právo nebylo plně přiznáno.*“³⁴

Aby tento nedostatek odstranil, koncipuje F. Piper „teologii monumentů“ jako svébytnou disciplínu. Za monumentální označuje stavby, obrazy, památky ale i předměty, jako jsou prsteny, drahokamy apod. Dalo by se říci, že to je veškerá hmotná kultura křesťanství v protikladu ke kultuře verbální a písemné. Piper spatřuje v umění prvek smíření mezi církvemi či dokonce nahlíží na umění jako na prvek církevní jednoty.

Aby zdůraznil Stock význam umění jako oblasti lidského poznání, cituje myšlenku Maxe Imdahla, činného v oblasti vědy o umění, který užívá pojem „ikonika“ k tomu,

³² Srovnej celkově: Stock, A. *Bildfragen*, str. 9

³³ Srovnej: Stock, A. *Bildfragen*, str. 14

³⁴ Srovnej: Stock, A. *Bildfragen*, str. 23

aby ozřejmil charakter poznání zprostředkovaný uměleckým dílem a odlišil jej tak od poznání vědeckého. „*Ikonika se pokouší ukázat, že obraz exponuje vědomosti, které mu jsou historicky předurčeny a které do něj vešly s přesvědčivostí bezprostředně názornou, tj. estetickou samozřejmostí, kterou nelze získat prostým zprostředkováním informací o historických poměrech ani navrácením se do těchto historických poměrů.*“³⁵

Dále se Stock zabývá mocí obrazu v různých historických epochách. Samotná obsáhlost této kapitoly již o moci obrazu vypovídá. Zejména náboženským a kultickým obrazům byla přisuzována tak velká moc, že vedla na radikálním křídle reformačního hnutí i k boji proti obrazům, a to až k fyzickému násilí v kalvinistických obrazoboreckých bouřích.

Sama skutečnost, že se obrazy tímto způsobem mohly dostat do církevně politického mocenského boje, vede k formulaci předpokladu, že jak ikonoblasté, tak i ikonoklasté museli přiznávat určitou moc, sílu, která je výtvarným dílům vlastní a která se neustále obnovuje a jejíž účinek na vědomí člověka nebylo možné popřít. Ničení obrazů je důkazem této jejich magické moci, jinak by bylo jejich zakazování a ničení neopodstatněné. Očista a regulace křesťanského nakládání s obrazy vycházela z předpokladu, že obrazy každopádně nějaký účinek mají, a proto v žádném případě nesmí působit v nesprávném směru.³⁶

Moc obrazu jako takového je tedy potvrzena i historicky. Tato moc vychází nesporně ze způsobu lidského myšlení, uvažování, pojmání světa a jeho skutečností, které se dějí v obrazech, v potřebě vizualizovat skutečnost, kterou chceme obsáhnout (viz následující kapitola Psychologický náhled).

V kapitole „Náboženství v umění – Spiritualita a avantgarda“ demonstruje Stock moc obrazu na konkrétním artefaktu malíře nazarénského stylu Friedricha Overbecka (r. 1809 ve Vídni založený umělecký směr, orientovaný katolicky, kdy jeho představitelé usilovali o duchovní obnovu ve vizuálním umění). Ten v roce 1813 namaloval obraz nazvaný „Triumf náboženství v uměních“ (viz obr.příloha č.1).

³⁵ Stock, A. *Bildfragen*, str. 29

³⁶ Srovnej: Stock, A. *Bildfragen*, str. 34

V tomto obraze chtěl Overbeck spojit umění s katolickým náboženstvím tak, jak tomu bylo v minulosti. Veškeré umění prezentované všemi uměleckými směry složil k nohám Panny Marie jako záštity umění. Obraz nebyl ale určen pro církev, nýbrž pro muzeum umění ve Frankfurtu. Očekávání, které bylo s tímto programovým obrazem budoucího umění pramenícího v minulosti spojováno, se po celé další století nenaplnilo. Stock to dokládá slovy Beissela, vůdčího uměleckého kritika Tovaryšstva Ježíšova, který okolo roku 1900 píše: *„Až do nejnovější doby se skoro všichni velcí umělci těšili po více než tisíciletí ochraně a pomoci církve. Naši dnešní umělci jsou ale bez výjimky církvi odcizeni.“*³⁷

V konfrontaci s touto uměleckou realitou uvádí Stock přesvědčení Wieland Schmieda, který o století později ve své knize „Náboženství a výtvarné umění na konci 20. století“ (Religion und bildende Kunst am Ende des 20. Jahrhundert) píše: *„Spiritualita je tím tajným znakem veškerého opravdu velikého umění tohoto století!“*³⁸

Spiritualitu, která tento mnohotvárný antagonistický komplex uměleckých děl spojuje, ovšem W. Schmied nehodlá definovat. *„Proč ji oddělovat od všeho religiózního, numinózního, transcendentního, mystického a od dalších atributů náboženství? Není přece na škodu, když se tyto oblasti překrývají a vzájemně pronikají. Pokus o jejich pečlivé oddělování a přidávání nálepky by znamenal jejich poškozování... Možná je to tato zkušenost, která byla naší době svěřena: vystopovat to náboženské, to svaté, a to ještě i v té nejvzdálenější, nejodlehlejší, světské oblasti, kde už se nikdo neodvažuje na něco svatého pomyslet.“*³⁹ To, že umělci setrvávají v okrajových oblastech, nepochází ze svévolného vzdání se středu, nýbrž ze strachu před mystériem.

W. Schmied cituje také slavnou Nietzscheho parabolou „Bůh je mrtev“, ale nejde mu o to, aby tuto tezi podroboval kritickému přezkoumání, nýbrž aby s její pomocí

³⁷ Stock, A. *Bildfragen*, str. 47

³⁸ Stock, A. *Bildfragen*, str. 48

³⁹ Stock, A. *Bildfragen*, str. 49–50

lépe porozuměl, jak se to má s věcí víry, církve a umění. Jeho teze zní: „Nietzsche jako ničitel veškeré metafyziky byl ničitelem vzešlým z metafyziky a zakladatelem nové metafyziky“... Nadšení „všude působící tvořivosti“, „neomezené kreativity“, „ustavičného zvyšování, zhušťování, překračování mezí“⁴⁰, to je spirituální fluidum, které W. Schmied spatřuje jako činný faktor ve velkém umění 20. století.

Umělec Walter Pichler je na výstavě, pořádané W. Schmiedem u příležitosti katolického dne v Berlíně roku 1990, charakterizován těmito slovy: „*Religiozita je dnes možná už jedině v umění*“.⁴¹ Podtitul této výstavy – „Stopy transcendentna“ – je pro pochopení těchto myšlenkových pochodů rovněž významný. „Stopa“ je viditelné vyznačení určitého odnětí, otisk dřívější přítomnosti, který ale pominul, přešel, je to pozůstalost. Pro umělce vzniká otázka, zda může k takovéto stopě směřovat přímo, zda ji může do obrazu vnést, zobrazit, jako by ji byl viděl a obkresloval.

Ti, kdo se pokoušejí tuto zkušenost s obrazy popsat, hovoří občas také o trhlíně nebo ráně, prázdnotě nebo světle, blesku nebo záblesku. Všechny tyto výrazy se pokouší uchopit přesah / touhu po něm, který člověk nad sebou / v sobě pociťuje.

Stock je toho názoru, že umění je schopno otisknout jen stopu „božího“, ale tato „jen boží stopa“ je důkazem lidské předurčenosti k přesahu. Spirituálně laděný člověk dnešní doby je schopen tuto stopu skrze umělecké dílo najít i v sobě.

Dále zajímá Stocka vztah sakrality a moderny. V této oblasti se opírá o Warnachovu filozofii umění. Walter Warnach (katolicky orientovaný německý filozof) často osobně hovořil s Editou Steinovou, Heinrichem Böllem, Georgem Meistermannem, Grieshaberem, Josephem Beuysem a mnoha dalšími umělci „avantgardy“ a významnými duchovními osobnostmi své doby. Jako lektor udával tón teologicko-spirituálnímu programu nakladatelství Patmos v Düsseldorfu.

Jeho práce se v první řadě zaměřovaly na díla abstraktního umění. Tato díla bránil před teologicky motivovaným osočováním, které odklon od mimetické (tedy

⁴⁰ Stock, A. *Bildfragen*, str. 53

⁴¹ Stock, A. *Bildfragen*, str. 51

napodobující, zobrazující) předmětnosti odbylo jako prohřešek proti skutečnosti stvoření a inkarnaci. „Autonomní umění si bude nárokovat jak ve vztahu ke stvoření, tak ve vztahu k tajemství vzniku člověka právo reálné analogie. Bude uplatňovat fakt, že poslušná podřízenost zákonům výtvarna, která je zásadním předpokladem pro vznik autonomního výtvarného díla, představuje mnohem přísnější vazbu na historické danosti člověka související se stvořením, než jaké kdy lze dosáhnout napodobováním existující přírodní podoby. Tím, že právě autonomní umění transponuje nejvnitřnější dimenze mravního charakteru člověka podle zákonů výtvarného tvoření do časoprostorové skutečnosti, a to aniž by bránilo tvůrčímu rozletu schopnosti člověka výtvarně tvořit omezováním se jen na hotovou přírodní podobu, a tím, že svému účelu správně rozumí a neumísťuje svévolně člověka do středu, ponechává volný prostor, ve kterém se může odehrát ono vlastní, člověka vždy přesahující inkarnatorní Dění“.⁴²

W. Warnach říká, že „sakrální umění je determinováno tím, že se v něm nevyjadřuje poměr resp. vztáznost k Bohu, nýbrž je v něm zjevný poměr k existenci“.⁴³

Z této determinace sakrálního uměleckého díla již můžeme vyčíst, že pro W. Warnacha znamená sakralita formální svéráznost výtvarného díla samotného a že sakrality příslušné dílo nemůže nabýt svým pouhým přemístěním na nějaké svaté místo za účelem uctívání. Momenty, kterými se umělecké dílo stává dílem sakrálním, podle něj jsou:

„1 moment negativity, odnětí, obětování životní podoby,

2 moment odloučení, rozdělení, trhliny nebo rány, nerozluštitelné souvislosti a protiklady vystupující z této trhliny,

3 moment dvojakosti, dvojího pohybu. Jediného ve dvou protichůdných rovinách, přičemž tato dvojakost splývá v jedno pouze v symbolu, ve splynutí obou procesů.“⁴⁴

⁴² Stock, A. Bildfragen, str. 64

⁴³ Stock, A. Bildfragen, str. 66

⁴⁴ Stock, A. Bildfragen, str. 66

Stock také upozorňuje na skutečnost, že obrazy nejsou v křesťanství něčím samozřejmým. Dostávaly se do jeho prostředí teprve od 3. století, a to pomalu a postupně. To, co nazýváme kultem obrazu, existuje od 6. století: zastavení se před obrazem, poklonění se před ním, líbání obrazu, zapalování svíček před obrazem, vzývání jeho pomoci apod.

Významnost obrazu opírá Stock o citaci Jana z Damašku, nejvýznamnějšího křesťanského teologa obrazů ze 7. století, který píše: *„Je zřejmé, že když uvidíš někoho bez těla, kdo se z tvé vůle stal člověkem, tak potom vytvoříš zobrazení Zviditelněného; jestliže se neviditelný stal viditelným v těle, pak vytvoříš vyobrazení lidské postavy; jestliže ten bez těla a podoby, ten bez rozměru, věku a velikosti je boží postavou, která na sebe vzala podobu čeledína, pak jej vyškrábej do desky a vystav jej, vystav na odiv toho, který na sebe vzal schopnost být viděn!“*⁴⁵

Křesťanství je samo v sobě obrazově sporným náboženstvím, a protože do sebe kriticky pojalo i cizí obrazy, je také náboženstvím obrazově zkušeným. Z pohledu civilizačně teoretického může křesťanství využít svoji sebekritickou obrazovou zkušenost k tomu, aby se zvýraznilo v naší moderní kultuře, jíž dominují vizuální média.

Křesťanství jako náboženství bohaté na obrazy se rituálně opírá o průběh církevního roku, který je členěn životem Kristovým a svátky svatých. Tato liturgická souvislost také zdůvodňuje fakt, že imaginace křesťanského světa obrazů sahají od vysokého umění až k umění lidovému, tedy že nacházejí stejně tak elitářské, jako populární realizace.

Ikonografická stálost křesťanského obrazového světa se projevuje zejména ve vývoji západního umění, v němž křesťanské náboženství prochází mnoha divergentními styly a umělce všech dob až do současnosti inspiruje ke stále novým obrazovým řešením.

⁴⁵ Stock, A. *Bildfragen*, str. 93

Jelikož nejsem teolog, uzavřu tuto kapitolu raději parafrází slov fundovaného teologa T. Špidlíka: „*Slova, barvy a formy slouží jedinému - přechodu z viditelného a slyšitelného k neviditelné skutečnosti duchovní. Jsou návodem k rozjímání při společné liturgii krásy, kterou slouží umělci všech věků. Při ní proměňují šed' našich dnů ve slávu Boží moudrosti a krásy (rozum a cit), která je skrytá ve všem stvoření a čeká, aby se zjevila všem lidem dobré vůle. Zapojuje se do ní celý vesmír, aby velikonočním tajemstvím přechodu přetvořil tíhu křížů ve vzlet radostného vzkříšení.*“⁴⁶

Ze Špidlíkových slov vyznívá pro mne jasné poselství: umění oslovuje všechny mohutnosti člověka – jeho rozum, cit a smysly, a proto je jeho řeč schopna zprostředkovat krásu a moudrost všem, kdo po ní touží. Je cestou k poznání, že krása a moudrost pramení z Boha.

Obraz je hudbou barev a tvarů, promlouvajících slovem, které je mostem k duším a srdcím, setkávajícími se v duchu a kráse. Špidlík takto upozorňuje na moc obrazu, která spočívá v jeho schopnosti navázat kontakt. Kontakt člověka se sebou samým, se svou duší, srdcem a zákonitě tak i kontakt se světem, jehož je součástí. Obraz je mostem mezi člověkem a stvořitelem, byť anonymním, bezejmenným. Slovo, kterým promlouvá, oslovuje lidské nitro a skrze srdce uvádí za skutečnost vnímanou smysly. Porozumět transcendentnímu odkazu obrazu, rovná se pochopit obecnost platnosti jeho výpovědi a současně tuto výpověď vztáhnout na sebe sama. S tímto úmyslem je také vedeno didaktické zpracování vyučovací jednotky náboženství v závěru této práce.

1.3 Psychologický náhled

V této části práce chci nahlédnout na myšlení jako obrazotvorné pojmání skutečnosti – na myšlení v obrazech.

⁴⁶ Srovnej: Špidlík, T. *Slovo a obraz*, str. 6

Již švýcarský psycholog E. Claparedé (1928) zdůraznil, že „...*myšlení se uskutečňuje především prostřednictvím vizuálních obrazů, ať už mají podobu představ konkrétních věcí a dějů, nebo schémat*“.⁴⁷

Psychické obrazy jsou myšlenkovým procesem, sloužícím k uchopení reality smyslové i mimosmyslové. „*Myšlení pomáhá přizpůsobovat se složitějším životním podmínkám tím, že umožňuje jít za vnímané a přítomné, a tak brát zřetel k budoucnosti, umožňuje chápat kauzální a funkční vztahy...umožňuje nalézt a řešit problémy.*“⁴⁸ Psychologie rozlišuje různé druhy myšlení. V intencích mé práce podtrhnu význam pouze myšlení obrazového, které má stejnou váhu a význam pro život člověka jako ostatní druhy myšlení, zejména pro „západní kulturu“ významově upřednostňované myšlení pojmově logické. Nakonečný poznamenává, že: „*nelze rozhodně označovat obrazově názorné myšlení za méně hodnotné než myšlení pojmově logické*“.⁴⁹

Pro obrazově názorné myšlení zavedl R. Arnheim pojem „vizuální myšlení“. Tento způsob myšlení se obsahově liší od abstraktního, pojmově logického myšlení. Vizuální myšlení je proces operace s obrazy, které vystupují ve formě vjemů a představ, kdy ve vnímání a představách je již zahrnuto získané verbalizované poznání, které vnímanou skutečnost kategorizuje a stává se tak poznáním, věděním.

Řešíme-li problém, potřebujeme nejprve problémovou situaci vizualizovat. Jsou problémy, které nelze primárně řešit v pojmové abstrakci. Musí jim předcházet vizualizace, která umožňuje odstup od situace a vhled do problému. Při vizualizaci dochází prostřednictvím očních pohybů s malou amplitudou k manipulaci s obrazem určité skutečnosti za účelem „připodobnění objektu cíli“.⁵⁰

⁴⁷ Nakonečný, M. *Encyklopedie obecné psychologie*, str. 121

⁴⁸ Nakonečný, M. *Encyklopedie obecné psychologie*, str. 121

⁴⁹ Nakonečný, M. *Encyklopedie obecné psychologie*, str. 120

⁵⁰ Nakonečný, M. *Encyklopedie obecné psychologie*, str. 121

Zajímavá je myšlenka již zmíněného psychologa umění R. Arnheima, že již samotná „...vizuální percepce je vizuální myšlení“.⁵¹ Arnheim pokládá již samotné vnímání za tvořivý proces a uznává rozdíly ve vnímání a myšlení jen tehdy, je-li problém postaven jako příjem a zpracování informací.

Obdobný pohled na vizuální percepci jako má Arnheim, má i Patočka jakožto filozof. Vizuální vnímání není pro něj automatismus daný jednou provždy. Patočka rozlišuje mezi „zíráním“ a „viděním“, kdy zírání je pouhým prostředkem vidění. „*Vidění je intenzivní akt, v jehož ohni se zírání přetavuje v pochopení konkrétní předmětnosti. Všechno konkrétní vidění je chápání.*“⁵² Vidění má být podle Patočky rozvíjeno společně s myšlením, neboť bytost, která „vidí“ může proniknout do duchovních záležitostí a dotknout se takto věčného života.

Psychologie zkoumá místo a funkci obrazů v našem vědomí a nevědomí. Zabývá se obrazy, které souvisí s naším smyslovým vnímáním. Naše percepce se děje v obrazech. V těsném sousedství s uměním se setkáváme s tzv. „typizujícím obrazem“.⁵³ Ten, přestože je konkrétní, názorový, zahrnuje velkou skupinu předmětů a jevů, které zobecňuje. Obraz jako takový se jeví jako něco psychicky nutného a podstatného. Sceluje nás vnitřně, zbavuje smyslovost naturalistické izolovanosti ve prospěch zobecnění. Zobecnění naopak zásobuje smyslové názorným. Jeho prostřednictvím se děje a uskutečňuje představivost, bez níž je nemyslitelný náš praktický život a samozřejmě umění a věda.⁵⁴

Skrze obrazové zpředmětnění poznáváme, orientujeme se a jednáme. Nejvyšší formou obrazového zpředmětnění je umění. Umělecký obraz lze chápat jako odraz, který je součástí nejširší problematiky vztahů lidské existence.

Myšlení v obrazech má možná největší užitek v tom, že nám umožňuje chápat svět i sebe jako celek, kterým jsme a kterého též jsme součástí a který je důvodem

⁵¹ Nakonečný, M. *Encyklopedie obecné psychologie*, str. 122

⁵² Patočka, J. *Umění a čas I*, str. 12

⁵³ Šindelář, D. *Myšlení v obrazech*, str. 176

⁵⁴ Šindelář, D. *Myšlení v obrazech*, str. 177

i způsobem našeho vědomí. Myšlení v obrazech je schopnost vytvářet smyslově názorné významové celky a ty pak spojovat v celky nové. V nové poznání.

Myšlení pracuje s představami v pojmech a obrazech. Obraz je konkrétní představa, pojem je výsledkem představy. Obraz je nástrojem, prostředkem myšlení, obecně platným. Obraz i pojem slouží naší orientaci ve světě, odkazují k významu. Myšlení v obrazech je odlišné od myšlení v pojmech. *„Vztah mezi pojmy je logický, mezi obrazy psychicky zacílený. Vztahy mezi pojmy se řídí abstraktními pravidly myšlení, mezi obrazy tlakem typizačního děje. Pojmy jsou od sebe oddělené a jako takové je spojujeme. Obrazy jsou momenty děje, nemají přesných hranic, nemůžeme je definovat, a tak vytvářejí jednotu. Obrazy přecházejí v sebe, pojmy ne. Obrazy tíhnou k celkům, jež přesvědčují, pojmy zaručují správnost toho, jak o celku myslíme.“*⁵⁵

Obraz je součástí obrazotvornosti jako součástí tvůrčího myšlení. Obraz je stavebním materiálem představivosti. Představa spojuje význam a smysl s konkrétním obrazem skutečnosti a současně volně s obrazy nakládá a určuje jejich význam a smysl. Obraz je důkazem a předpokladem našeho tvořivého vztahu k životu. Umělecký obraz ve všech jeho formách je pak výsledkem tvůrčího přístupu k životu.

1.3.1. Schopnost vnímat a vidět jako předpoklad komunikace s uměleckým dílem

Hlavním smyslem řeči je komunikace. Stejně tak řeč umění by byla mrtvým jazykem, kdyby nebyla dešifrována „konzumentem“ – divákem, posluchačem. Divák aktivuje, oživuje umělecké dílo svou osobní zkušeností a svým zakoušením. V podstatě se v uměleckém díle setkává svět díla a svět diváka. Aby byl započat rozhovor mezi těmito dvěma entitami, musí mít divák schopnost vidět. Vidění neznamena pouhou pasivní registraci vnějších podnětů. Vidění je syntézou schopností rozlišovat, zaznamenávat, interpretovat viděné. Dívat se na věci, nazírat je a opravdu

⁵⁵ Šindelář, D. *Myšlení v obrazech*, str. 160

vidět není věc samozřejmá, musíme se jí učit. Setkání s uměleckým dílem nás upozorňuje, že schopnost vidět a nazírat musíme sami budovat a ochraňovat před pohodlností, pasivitou a bezmyšlenkovitostí. Domnívám se, že přes různě dané vlohy sami rozhodujeme, do jaké míry vypracujeme svoji vnímavost, citlivost a porozumění, které pak ovlivňují členitost a velikost našeho duchovního rozměru.

Pokud tvorba ztělesňuje „pravý skutečný život“, učí vidět základní hodnoty vždy z nového úhlu. Tento nový úhel je vždy podmíněn divákovou zkušeností s danou hodnotou, jeho duševně-duchovní zralostí, jeho momentálním vnitřním rozpoložením, od kterého je odvislá schopnost vnímat, nazírat a vidět. Tak může být určitá skutečnost, prezentovaná a nazíraná v uměleckém díle, jakoby znovu objevena v jiné dimenzi, v jiné hloubce, z jiného úhlu a nitro člověka si ji podrží jako hodnotu, která má mít účast na jeho osobním životním konceptu. Takto objevená nová hodnota učí nově vidět, představuje životní klad a smysluplné přitakání životu. Kladné hodnoty prezentované uměním připomínají člověku, čím je a být musí, aby zakoušel vlastní důstojnost a smysluplné naplnění života. Na prohloubení identity člověka takto působí zejména „tvorba mravní“, kterou reprezentuje „člověk etický“.⁵⁶ Mravní tvorba nese s sebou radikální kritiku života tím, že upozorňuje na jeho bytostnou povahu. Ústředním tématem mravní tvorby je zamyšlení se a hodnocení života, osobních životních hodnot a postojů, od kterých je odvozeno vnímání důstojnosti života a vlastní sebeúcty. Umění tak stále umožňuje prožívání základních hodnot života. Toto opakování se má podobu učení, při kterém dochází k fixaci, k upevňování dané hodnoty, která pak v běžném životě působí podprahově na naše postoje. Dochází tak k opakované aktualizaci významných hodnot, jejich „zabydlování se“ ve vědomí jedince, což je předpoklad vědomého utváření životních postojů a chování. Vědomím přítomnosti hodnoty prožíváme vznešenost života a vnímáme ji jako jeho úkol, jako poslání.

⁵⁶ Mokřejš, A. *Umění: a k čemu?*, str. 116

Správně se orientovat ve světě hodnot předpokládá již vyšší stupeň poznání, které je zjednodušeně řečeno výsledkem procesu vnímání a myšlení. Vnímání je nejzákladnější složkou orientace organismu v jeho životním prostředí. Vnímání může být chápáno jako „*čítí v kontextu ostatních zkušeností, které mu propůjčují význam*“.⁵⁷ Učit vnímat znamená upozornit na význam určité skutečnosti, která má vztahnost k mé osobě a k prostředí, ve kterém se mám orientovat. Tento konkrétní význam se stává motivací ke zbystřené pozornosti a aktivaci myšlení, které je předpokladem vidění. „*Vidění je intenzivní akt, v jehož ohni se zírání přetavuje v pochopení konkrétní předmětnosti. Všechno konkrétní vidění je chápání*“.⁵⁸ Vidění není tedy výsledkem pouhého „zírání“, registrací smyslových dat. Není to automatismus jednou daný. Vidění je otázkou výchovy a kulturního prostředí. Musí být rozvíjeno společně s myšlením. Takovéto vidění je syntézou smyslové i duchovní zkušenosti. Je předpokladem duševně-duchovního bohatství jedince, který pak má zákonitou potřebu sdílení se, komunikace. Komunikace jako vzájemné obohacování se je základní potřebou i podmínkou ve vývoji sociálně zdravého jedince. Paradoxně, technické prostředky komunikace přiblížily svět, ale navršily vzdálenost od člověka k člověku. Umění právě proto, že řeší otázky lidského bytí, navozuje pocit lidské blízkosti a sounáležitosti.

1.3.2. Imaginace jako předpoklad symbolického myšlení

Nezbytným předpokladem pro schopnost symbolického myšlení je lidská imaginace. Imaginace patří k významným mentálním aktivitám člověka a stejně jako pohybová koordinace může být rozvíjena alespoň do určité míry tréninkem. Je tedy i pro výuku náboženství zásadním pracovním polem. Bez imaginace bychom stěží měli přístup do duchovních sfér.

⁵⁷ Nakonečný, M. *Encyklopedie obecné psychologie*, str. 381

⁵⁸ Patočka, J. *Umění a čas*, str. 12

V rámci lidské imaginace rozlišuje psychologie dva základní procesy, a to představivost a fantazii. „*Představivost je psychický proces, který vede ke vzniku pamětních představ, jež jsou mentálními reprezentacemi dřívějších senzoricko-vjemových, případně citových zážitků.*“⁵⁹

Fantazie pak je „...*děj, jehož výsledkem jsou představy, jež nejsou pouhou reprodukcí dříve vnímané skutečnosti, ale je v nich něco pozměněného či nového.*“⁶⁰

Plzáková uvádí výsledky studie úlohy lidské fantazie J. Wiewega, který rozlišuje její primární a sekundární funkci. „*Primární funkce spočívá ve schopnosti jedince „emancipovat se“ od objektivní reality tím, že vytváří zvláštní prožitkové fantazijní struktury.*“⁶¹ Což znamená, nabídnout alternativu k realitě. Fantazijní představy tak přispívají k udržení duševní rovnováhy, potřebné k udržení zdraví. Jako funkci sekundární uvádí Wieweg „*vytváření alternativního modelu světa*“⁶² a chápe ji jako funkci kreativní.

V. Borecký ve své publikaci „*Porozumění symbolu*“ zdůrazňuje vedle funkce zobrazovací a napodobovací především její evokační funkci, schopnost signifikace, schopnost určit význam a vyvolat smysl. V imaginaci se „*simultánně setkává reprezentace a význam, kladení obrazu a kladení smyslu.*“⁶³ Borecký argumentuje terminologií francouzského Centra pro výzkum imaginace, reprezentovaného C. G. Duboisem, a vytyčuje problematiku imaginace třemi termíny: obraz, znak a symbol. Obraz má přímý vztah ke všem mimetickým aktivitám. Zobrazování je první rovinou imaginace. Znak je základem aktivity semitické. Znak signifikuje. „*V imaginaci je nám nabízen simultánně obraz i znak. Setkává se zde proces mimese (reprezentace), to je kladení obrazu nebo představy, s procesem sémiose (signifikace), tj. kladením smyslu a významu. Tím imaginace překračuje dalším zdvojováním obě roviny a otvírá se třetí rovině, rovině symbolu, v níž se zakládá*

⁵⁹ Plháková, A. *Učebnice obecné psychologie*, str. 233

⁶⁰ tamtéž

⁶¹ tamtéž

⁶² Plháková, A. *Učebnice obecné psychologie*, str. 234

⁶³ Borecký, V. *Porozumění symbolu*, str. 21

symbolická imaginace, která je přinejmenším od Ernsta Cassirera specificky lidskou poznávací kulturní formou, neomezenou pouze na myšlení a vytvářející celý operační systém společenských věd.“⁶⁴

Borecký konfrontuje tuto funkci imaginace ve vědeckém poznání, kde imaginace představuje epistemologickou překážku v rámci vědeckých exaktních postupů s funkcí imaginace v poetické oblasti, kde jsou její kořeny dle Gastona Bachelarda a Gilberta Duranda v samotné lidské subjektivitě. Imaginace takto chápána má „genetický původ“.⁶⁵

„V poetickém prožitku nebo v prostém snění se necháváme imaginací unášet. Obracíme se k vnitřní hloubce obrazů, která v sobě nese závažnost existenciálního smyslu.“⁶⁶

Síla imaginace se projevuje ve třech dynamických vrstvách. Je to především archetypální vrstva (tu přejímá Bachelard z Jungovy analytické psychologie), kdy imaginace koření v nevědomých matricích – archetypech. Tyto obrazy jsou transformovány bdělým, perceptivním vědomím. Druhá vrstva imaginace koření v materiálních substancích, dodávajících obrazům obsah. Obrazy jsou živeny „hormony imaginace“ – symbolikou čtyř živlů antické kosmologie: vodou, ohněm, vzduchem, zemí. Od subjektu je tak obraz zakládán v archetypální formě nevědomí a od předmětu v materiální substancialitě vnímaného světa. Třetí vrstva je zakořeněna v kreativní síle tělesnosti jakožto bytostného celku.⁶⁷

⁶⁴ Borecký, V. *Porozumění symbolu*, str. 22

⁶⁵ Srovnej: Borecký, V. *Porozumění symbolu*, str. 23

⁶⁶ Borecký, V. *Porozumění symbolu*, str. 24

⁶⁷ Srovnej: Borecký, V. *Porozumění symbolu*, str. 24–25

2. Symbol jako společný vyjadřovací prostředek jazyka umění, filozofie, psychologie a náboženství

2.1. Symbol obecně – definice a teorie symbolu

Pojem symbol má svůj historický zdroj ve významu starořeckého slova *symbolon*, i když ve významu, jak jej my chápeme, tehdy užíváno nebylo. Z etymologického hlediska je odvozeno od slova *symbollein* (*syn* – s, spolu, dohromady; *ballein* – házet), které ve svém základním významu značí „házet dohromady“, „hromadit něco“.⁶⁸ Postupně se toto slovo začalo užívat v různých přenesených a abstraktnějších významech, a to i zcela protichůdných, jako „dostat se do sporu“, „střetnout se“ a opačně „shodnout se“, „dosáhnout shody“. Starořecké slovo *symbolon* bylo poprvé nalezeno na staroegyptské olověné značce, které se v antice používaly jako průkazní známky – latinsky *tesera*.⁶⁹ Původně znamenala *tesera* totéž co pojem symbol, teprve později se její význam zhustil na obrazové sdělení, které nesla.

Latinské *symbolum* znamenalo také shrnutí náboženské věrouky do několika stěžejních výpovědí. Takovéto shrnutí neslo vždy nějakou tajuplnou výpověď. Vyznání víry je symbolem v tomto významu slova.

Podle F. Vonesena není symbol původně „symbolem něčeho“ (tj. něčeho jiného), nýbrž „symbolem z něčeho“.⁷⁰ Tradovaný příklad polovin rozlomeného prstenu, jejichž spojením si potomci dvou přátel mohli navzájem prokázat svou totožnost, je alegorií symbolu, který sám o sobě má základ v duchovním a duševním přátelství, které svou podstatou zůstává tajemstvím, majícím potřebu „inkarnace“, zpečetění v hmotě – prstenu, který se tak stává „viditelným znamením neviditelného“. Dvě poloviny prstenu obecně symbolizují spojení, jednotu dvou prvků k sobě podstatně patřících, přestože mohou působit na první dojem vzájemně protikladně.

⁶⁸ Mráz, M. *Symbol v lidském vnímání, myšlení a vyjadřování*, str. 94

⁶⁹ Becker, U. *Slovník symbolů*, str. 5

⁷⁰ Lurker, M. *Slovník biblických obrazů a symbolů*, str. 12

Stoikové užívali pojem „symbol“ ve významu navázat, vykládat, usuzovat⁷¹, pokud odkazovali na zastřenou filozofickou či teologickou pravdu. Význam symbolu nespočívá v něm samém, nýbrž odkazuje nad sebe. Symbolický význam se zcela liší od konvenčních a náhodných znaků a nezávisle na intelektuálních znalostech odkazuje k jiné rovině bytí. Pravý symbol se vždy týká „vyšší“ roviny bytí. Všechno přirozené a materiální se v něm stává transcendentním a poukazuje na samý základ své existence. Symbol je současně zahalením i zjevením, a proto je jeho interpretace často velmi obtížná a výklad tak zůstává vždy nevyčerpaný. Právě proto, že symbol reprezentuje neuchopitelné, nemůže jej naše *ratio* uchopit. Celý obsah je zde shrnut do jinak nedosažitelné obrazné zkratky.

Symbol je vždy složen z částí. Teprve všechny vzájemně spojené části se stávají symbolem něčeho, který promlouvá dvěma základními rovinami: „...*ve vnějším se může projevat cosi vnitřního, ve viditelném cosi neviditelného, v tělesném duchovní aspekt, ve zvláštním obecné. Při interpretaci pátráme vždy po neviditelné realitě, která je za viditelnou realitou a hledáme mezi nimi spojení.*“⁷² Významová bohatost symbolu je nevyčerpatelná pro jeho vztahovou vazebnost k různým rovinám reprezentované skutečnosti. Právě tím se liší od znaku, který je dnes v běžné řeči nazýván jako symbol. Znaky jsou stanoveny na základě úmluvy, něco zastupují, ale nemají přebytek významů. Znaky lze nahradit tak, aby odpovídaly dobovému vkusu. Symboly však dohodou nahrazovat nelze. Význam je se symbolem úzce spjat. Symbol je určité ztělesnění existenciálně důležitého významu. Znak má racionálnější a utilitarističtější význam, proto je spíše komunikačním faktorem přírodních věd. Nese jasnou, konkrétní, ohraničenou informaci. Kdežto symbol je méně racionální, daleko více souvisí s emocemi, a proto jeho pomocí komunikuje spíše umění a náboženství. To, že symbol souvisí více s emocemi, neznamená, že neoslovuje více *ratio*. Poselství existenciálně významných symbolů může právě skrze emoce

⁷¹ Lurker, M. *Slovník biblických obrazů a symbolů*, str. 12

⁷² Kastová, V. *Dynamika symbolů*, str. 23

významně zasáhnout naše poznání. Toto poznání má pak určitou kvalitu celistvosti – jednak osloví vzájemně srdce i ratio – dvě centra lidství, která mají růst a vyvíjet se ve vzájemné harmonii, má-li se jedinec zdravě posouvat ve své osobní zralosti. A současně je dílčím poznáním celku, který obecně nazýváme bytí. Znak může přejít v symbol, pokud se pro nás stane kvalitativně významný. Symbol se může v souvislostech historicko-společenských vyprázdnit ztrátou významu, ale ve znak nepřechází. Člověk, pro kterého existuje jen to, co je dostupné pouze skrze fyzické smysly, má tendenci ze symbolu udělat znak, protože má potíže se symbolickým myšlením. Myslet symbolicky znamená nazírat zjevnou realitu tak, že hledáme její skrytý smysl, který je ukrytý za touto zjevnou realitou, na kterou pak zpětně narážíme. Například na dítě můžeme nahlížet jako na křehkého bezbranného jedince, ale také jako na symbol budoucnosti, symbol znovuzrození života. Symbol, kterým se člověk zabývá, který vztahuje ke své životní situaci, zpřístupňuje prožitek kontinuity minulosti, přítomnosti, budoucnosti a nabízí tak nový úhel pohledu, nové poznání, které je nabitě životodárnou silou. Proto je práce se symbolem efektivní u lidí, kteří uvízli na mělčině svého života a hledají příčiny tohoto uvíznutí, zejména cestu k sobě samým. Symboly jsou mnohovýznamové, evokují bezpočet asociací, což je pro naši touhu po tajemství a smyslu ráj možností. Ale pro paralelní potřebu jednoznačnosti obtíž. Řeč symbolu je protiváhou řeči technokratů a exaktních oborů.

2.2 Symbol a mýtus v pojetí Ricouera

Ricouer rozlišuje 3 základní oblasti, ve kterých se symbol objevuje:

- oblast kosmickou,
- oblast snovou, psychickou,
- oblast poetickou.

Tyto oblasti jsou dimenzemi symbolu, jsou přítomny v každém autentickém symbolu. Každý symbol obsahuje všechny tři dimenze.

1) Kosmickou dimenzí rozumí Ricouer přírodní symboly jako svět, jeho části či aspekty, např. slunce, nebe, voda, hora, poušť. Tyto „...*nejsou jen prvky nebo zóny přírody, ale fyziognomie nesoucí dvojí smysl, který oživuje přírodní symboliku, z níž sakrální vždy čerpalo své výrazové prostředky*“.⁷³ Tato fyziognomie je společná veškerému stvoření, včetně člověka. Symbol jako věc je vždy spojen s řečí. Materiální předmět získává symbolovou funkci až na úrovni řeči.⁷⁴ Např. pojmy „slunce“, „nebe“... jsou pouze materiálními nositeli symboliky. Symboly se stávají až ve chvíli, kdy ztrácejí svá konkrétní vymezení a berou na sebe posvátný smysl. Výrazem „posvátný“ je myšleno „takový, který zasvěcuje do tajemství“.

2) Dimenze onirická, psychická, oblast snů – nesrozumitelný sen můžeme prostřednictvím symbolické řeči dešifrovat. Manifestní smysl odkazuje ke smyslu skrytému. Ve snu se symbolicky ukazuje vztah mezi bytím člověka a bytím celku. Bytí člověka se vždy vztahuje k existenci celku. Skrze ponoření se do snu člověk může odkrývat své sepětí s kosmem. Proto Ricouer zdůrazňuje úzké spojení oblasti kosmické a onirické. Člověk objevuje svou vlastní sakralitu tím, že dešifruje sakralitu světa.

3) Oblast poetické imaginace se od kosmické a snové dimenze symbolu odlišuje novým, originálním, tvůrčím výrazem. Symbol je zde projevem individuální tvorby ducha.

Jako základní, pradimenzi symbolu vidí Ricouer dimenzi kosmickou. Z ní pak vychází dimenze snová a poetická. Analogicky můžeme tyto tři dimenze převést do oblasti základní zkušenosti člověka:

- 1) zkušenost se světem vnějším
- 2) zkušenost vlastního vnitřního světa
- 3) interakční výpověď dvou předchozích dimenzí

⁷³ Ricouer, P. *Život, pravda, symbol*, str. 161

⁷⁴ Hušek, V. *Symbol ve filozofii Paula Ricouera*, str. 30

Každou svou zkušenost můžeme racionálně ohraničit, definovat, zařadit. Nebo se můžeme pokusit jít za ni, hledat co skrývá, co nám může sdělit o nás, o světě.

Toto trojdimenzionální pojetí symbolu poukazuje na vztah, spojení, propojení. Vztah je principem veškerého života v makro- i mikrokosmu. Vztah uvádí symbol v život. Vnímáme-li určitou skutečnost jako mnohomluvnou, může nás její symbolika uvádět do skutečných vztahů. Jedna zdánlivě samostatná rovina nás vede k další samostatné rovině skutečnosti a všechny udržuje v jednotě napětí vzájemného vztahu. Toto napětí vztahu vytváří dynamiku symbolu.

Mýtus Ricouer považuje za určitý druh symbolu, za symboliku druhého stupně. Symbol je základnější, radikálnější než mýtus. Mýtus má složitější strukturu, která zahrnuje mýtické místo, čas a postavy. Například exil je primární symbol lidského odcizení. Příběh vyhnání Adama a Evy z ráje je mýtickým vyprávěním. Symbol nese nadnesený, nadpersonální, nadlokální náboj. Nese význam, který zůstává živý v lidské osobní zkušenosti. Skrze symbolickou řeč můžeme chápat stará mýtická poselství a nechat se jimi oslovit, poučit.

Mýtus má především symbolickou funkci. Jeho hlavní funkcí je zahrnout v sobě celé lidstvo v jednom příkladu. Ricouer hovoří o konkrétní univerzalitě – univerzální zkušenosti, kterou zažívá každý člověk.

Mýtus vypovídá o lidském bytí, usiluje o rozluštění hádanky lidské existence. Totéž platí i o symbolu. Celá univerzalita je zastoupená jedním. Symbol je výpověď o existencionální situaci člověka.

Dynamika mýtu spočívá v pochopení jednoho mýtu. Na základě pochopení jednoho se otevírá porozumění ostatním. Aby nás mýtus či symbol oslovil, je nutné opustit pozici vzdáleného a nezaujatého pozorovatele. Styčným bodem je vztah rozumění a víry. Víra dává předporozumění – neexaktní způsob uchopení reality. Pojem „první naivita“ považuje Ricouer za nekritické přijímání symbolů. Tato první naivita je pro současného člověka nepoužitelná.

Tzv. „první i druhá naivita“ vycházejí ze symboliky posvátna. Zcela zásadní rozdíl spočívá v tom, že v první naivitě člověk nerozlišuje, kdy se jedná o symbol a kdy

o fakt. Symbolu nerozumí skrze poznání, prožívá ho intuitivně. Tzv. „druhá naivita“ vychází z hermeneutiky této symboliky: nemůžeme věřit, leč skrze porozumění, interpretaci.

Ricouer upozorňuje na rozdíl v „myšlení v symbolech“ a „myšlení na základě symbolů“. Myšlení v symbolech nás neuvádí do skrytého, může se stát módním návykovým způsobem řeči. Kdežto v myšlení na základě symbolů dává symbol možnost myslet. Dává příležitost k myšlení – o čem myslet.

Pro Ricouera je symbol transcendentní dedukcí. Dešifruje skutečnost, která přesahuje naši zkušenost.

Lidské bytí se podílí na bytí absolutním, které na sebe upomíná v každém symbolu. Symbol může sloužit jako detektor vyšší reality.

Ricouer vnímá symbol především jako hierofanii, jako výpověď o vztahu člověka k posvátnu. Zkoumá symbol z filozofického hlediska. Chápe jej jako klíč k řešení konfliktu v interpretaci a jako cestu subjektu k sebeporozumění.

2.3 Symbol v Bibli

„Univerzalita křesťanství se bezpochyby měří jeho schopností rozbíjet mýty a znovu se chápat symbolů v nové teologické orientaci.“⁷⁵

Biblický jazyk je řečí obrazů, metafor, alegorií a pro nevěřícího člověka řečí mýtů. Jediným klíčem k původnímu sdělení biblické zvěsti je symbolová interpretace. Symbol zprostředkovává ústřední myšlenky kerygmatu ve Starém i Novém zákoně. I. Noble ve svém článku „O možnostech a povaze teologického poznání“ shrnuje pohled ruského pravoslavného teologa Alexandra Schmemmanna na význam symbolu v teologickém poznání. Ten říká, že symbol je vchodem k porozumění božímu záměru, že Bůh stvořil, vykoupil a posvětil tento svět proto, aby měl podíl na božím životě. Svět je podle něj první symbol, první svátost, v níž Bůh sděluje svůj záměr.

⁷⁵ Ricouer, P. *Život, pravda, symbol*, str. 165

Symbol umožňuje člověku vědomí podílu na tajemství Boha. Umožňuje zachytit boží jinakost, neviditelnost a nepoznatelnost, aniž by je redukovalo na rozměr nám tvorům podobný. Teologické poznání, které nám symbol zprostředkovává, se děje ve vztahu, který má vždy trojdimenzionální rozměr – k Bohu, světu a člověku. Tajemné se skrze symbol stává zjevným. Podle Schmemanna není symbol jen způsob, jak vnímat a rozumět světu, způsob poznání, ale také způsob participace. Svět je pro něj sám o sobě symbolický, patří to k jeho ontologii, je to jeho přirozenost. Neexistuje tedy skutečnost reálná a skutečnost symbolická – ne reálná, která je výtvorem lidské představivosti. Res je symbolem existence Boha ve světě – stvoření jako symbol Boha. Jde o to, abychom se učili skutečně vnímat skutečnost. (Zde bych podotkla, že takovéto skutečné vnímání skutečnosti je v běžném životě naší civilizace velmi náročné a předpokládá soustředění se na „tady a teď“. Život by se tak stal kontinuální meditací. Toto úsilí o nazírání světa a skutečnosti jako symbolu Boha by bylo ale rozhodně výchovnou a léčebnou metodou pro naši společnost.) Schmemann udává tři důvody, proč se na Západě oslabilo vnímání symbolů:

1. symbol byl ztotožněn s prostředkem poznání,
2. poznání je zredukováno na racionální nebo diskursivní,
3. symbolické zprostředkování svátostné skutečnosti bylo nahrazeno realistickým zprostředkováním – „sakramentum se definovalo jako verum“.

Symbol tak přestal skutečnost reprezentovat, zjevovat a stal se pouhým poukazem na existenci skutečnosti jiné. Tento posun v chápání teologie symbolu vede od dob scholastiky k jinému typu teologického poznání, kdy místo kontinuity se světem a Kristem, reprezentované stvořením, se zdůrazní diskontinuita daná pádem.⁷⁶

Symboličnost starozákonních i novozákonních textů se vztahuje k těm oblastem života, kde se má niterné naznačit vnějším, celek částí, stálé pomíjivým. I zde symbol

⁷⁶ Noble, I. *O možnostech a povaze teologického poznání u Alexandra Schmemanna* [online]. In: Teologická reflexe, 2004, roč. 10, č. 2, s. 170–183, aktualiz. 2007-03-21 [cit. 2010-01-17]. Dostupné na [www: <http://www.iespraha.cz/node/38>](http://www.iespraha.cz/node/38)

zachycuje to, co je podstatné, a činí to názorným ve vyšším smyslu po způsobu podobenství. Z hlediska dějin spásy je symbol výrazem nepřerušného spojení mezi Stvořitelem a jeho stvořením. Vše stvořené ukazuje na Stvořitele. Zjevují-li se z plnosti božského pravzoru jednotlivé obrazy, jsou de facto *sym-bolon* – smíšením, setkáním času a věčnosti. Symbol je současně zahalením i zjevením. Dráždí, provokuje racio i intuici.

Proto může být interpretace symbolu obtížná. Zpracovává-li racio intuici, vykládá-li obsah symbolu, zůstane vždy nějaký nepřeložitelný zbytek. Právě proto, že symbol poukazuje k nepochopitelnému, neanalyzovatelnému, nelaboratornímu, nemůže jej naše racio plně uchopit. Stejně tak, jako nemůže člověk plně uchopit sebe a svět.

Symbol je vždy extraktem ze sumy myšlenek. Je proměnný, nefixovaný. Jeho výpověď bývá v biblicko-křesťanském světě ambivalentní, dialektická.

Užití pojmu *symbol*, tak jak jej užívali stoikové, když v něčem spatřovali odkaz na filozofickou či teologickou pravdu, převzal Filon Alexandrijský jako alegorický způsob výkladu pro interpretaci Bible a stal se tak vzorem alexandrijských exegetů, zejména Klementa Alexandrijského a Origena.⁷⁷ Hlubinu a nepochopitelné pravdy Písma nelze pochopit a vysvětlit jinak než prostřednictvím analogie. Symbol je zde znamením pravdy v Písmu vyslovené. Stvořené odkazuje na stvořitele. A tak se v symbolu setkávají dva světy: „to viditelné“, to, co je v popředí – fenomén, a „to neviditelné“, pramen viditelného – idea. Symboly jsou v Bibli posvátná a ke spáse ukazující znamení. Vnímavý přístup k symbolu může umožnit zakoušení skutečnosti Boha tam, kde pojmové myšlení selhává.

*„Nemělo by se zamlčovat, že mínění o symbolickém obsahu Bible u jednotlivých teologů se dalekosáhle rozcházejí.“*⁷⁸ Tato odlišnost pohledu vyplývá již ze složitosti samotného symbolu a souvisí také s „citlivostí“ jedince na symbol, s jeho schopností symbolického myšlení. Někteří z rezervovanosti vůči nesprávně chápané symbolice

⁷⁷ Lurker, M. *Slovník biblických obrazů a symbolů*, str. 12

⁷⁸ Lurker, M. *Slovník biblických obrazů a symbolů*, str. 14

uznávají v Bibli jen několik stěžejních symbolů a jiní zde nacházejí symboliku „na každém kroku“, jelikož semitské jazyky nahrazují nepřítomnost abstrakt symbolickým způsobem vyjadřování, kdy konkrétní rozšiřují smysl sdělení a nabývají tak významu abstraktního.⁷⁹

Hlavním smyslem symboličnosti biblických textů je naznačit niterné vnějším, celek částí, věčné pomíjivým, a to ve všech oblastech lidského života. Symbol nekopíruje smysly vnímanou realitu, nýbrž zachycuje její podstatu, o které vypovídá v názorném podobenství. V dějinách spásy slouží symbol jako komunikační médium mezi Stvořitelem a jeho stvořením. Vše stvořené ukazuje na Stvořitele. Nikoliv obráceně. „*Proto M. Vereno poznává podstatu pravých symbolických vztahů právě v tom, že je nelze převrátit, protože kotví v transcedenci.*“⁸⁰

Obraz je vždy závislý na předloze, ne však obráceně. Obrazy, které se zjevují z božského pravzoru, jsou setkáním času a věčnosti. „*Jeho věčnou moc a božství, které jsou neviditelné, lze totiž od stvoření světa vidět, když lidé přemýšlejí o jeho díle...*“⁸¹

Touha po celistvosti, se kterou přicházíme na svět, vedla člověka všech věků k celistvému chápání světa. My se dnes snažíme pochopit univerzum skrze exaktní pohled přírodních věd. Starověké civilizace si pomáhaly obrazovostí. Pro ně byl svět *synoptikum*. Aby mohl člověk nahlížet svět v jeho celistvosti, zestručnil jej do existenciální podstaty. Božství, které k člověku z tohoto imaginativně chápaného světa promlouvalo, dávalo smysl jeho bytí a tento smysl se pak člověk snažil zachytit v obraze. To, že biblické obrazy vykazují velkou podobnost s představami o světě a životě u jiných starověkých civilizací, je důkazem, že „všechny pravé symboly odkazují člověka z periferní omezenosti bytí ke středu bytí“.⁸² Tento střed bytí se pak manifestuje v několika typických symbolech, které nacházíme u všech civilizací

⁷⁹ Lurker, M. *Slovník biblických obrazů a symbolů*, str. 14

⁸⁰ Lurker, M. *Slovník biblických obrazů a symbolů*, str. 15

⁸¹ Řím 1, 20, Bible, český ekumenický překlad

⁸² Lurker, M. *Slovník biblických obrazů a symbolů*, str. 16

a náboženství. V symbolu k nám promlouvají protipóly bytí: dobro – zlo, světlo – tma, život – smrt...

Naše civilizace udělala zkušenost s omezeností *ratia*, které 200 let usilovalo o uchopení světa a života svou exaktností. Tato zkušenost nás dovedla k poznání, že mýtus a *logos* nemusí stát v protikladu. Mnoho obrazů Starého zákona užívá mýtické mluvy, Bůh promlouvá jako oheň, hrom, bouře. Nejedná se zde ale o personifikaci Boha, nýbrž jen o symboly jeho neviditelné moci. Biblické výrazy jako „slovo, které se stalo tělem“, „obraz boží“ jsou prasymbolem. Wucherer-Huldenfeld označuje Ježíše Krista za „absolutní symbol Boha v tomto světě“ a s poukazy na výroky Druhého vatikánského koncilu rozpoznává v církvi „symbol Krista ve světě“.⁸³ Všechny další biblické obrazy jako „světlo světa, dobrý pastýř, chléb života...“ jsou jen symboly tohoto prasymbolu.

Křesťanská symbolika čerpá z obrazového bohatství biblické řeči. Prvotní křesťané se distancovali od náboženských představ okolního světa, který překypoval pohanskou symbolikou, a užívali jen několik základních symbolů pro křest a eucharistii (voda, klas, chléb, víno). Později byly tyto symboly zpracovávány ve slovesném a výtvarném umění. Po Milánském ediktu asimilovalo křesťanství také obrazy z antického světa a dalo jim křesťanský smysl.

Patristé spojovali stále více analogicky církevní obřady s událostmi biblickými. Melchizedekova oběť chleba a vína poukazuje k dnešní eucharistii. Celá liturgie má symbolicko-alegorický aspekt vztahující se k Písmu. Středověká teologie výrazně rozvinula křesťanskou symboliku, která se stala studnicí umělecké inspirace. Středověk hovořil skrze symbol, který z dnešního pohledu vycházel často spíše z komplikovaných teologických spekulací, než z řeči Bible.

⁸³ Lurker, M. *Slovník biblických obrazů a symbolů*, str. 17

Moderní exegeti vyvozují, že „...všecko popisné mluvení o Bohu obsahuje metaforické implikáty a že významy této metaforiky se vztahují k hlubinám podvědomí, případně nevědomí.“⁸⁴

K. Rahner vychází ze základních myšlenek scholastiky o analogii jsoucna. Pro něj je to, co existuje samo o sobě, nutně symbolické, protože se nutně musí vyjadřovat, aby našlo svou vlastní podstatu.

Pouhé racionální chápání zužuje realitu světa a drobí ji na nespojitelné části. Proto dnes dochází k celkem bouřlivé renesanci symbolu v oblasti teologické, psychologické, umělecké. V silovém poli symbolu je jednota a celistvost bytí, po které touží celé stvoření.

2.4 Symbol v umění

V umění neprojeví symbol schopnosti poetické imaginace, která je jednou ze základních symbolových dimenzí (viz výše – Ricouer). Symbol je zde projevem individuální tvorby ducha. Poetická imaginace zde promlouvá smyslovými metaforami, které jsou esencí hudby, poezie, vizuálního umění. Symbolický rozměr řeči umění je ukryt v jeho mytologických, náboženských a existenciálních tématech, která znovu a znovu zpracovávají umělecká díla všech dob. Neustálý návrat k těmto tématům je návratem ke stále aktuálnímu tématu – tajemství lidského života. Každý člověk je sám sobě záhadou a je přirozeně puzen tuto záhadu rozluštit. Zatímco exaktní vědy rozporcovaly tuto záhadu jménem člověk na mikroskopický materiál, aby mohly definovat, odpovídat, umění spíše klade otázky, provokuje vnímání a myšlení, protíná lineární čas každodennosti vertikálou bytí. Protíná *chronos* *kairose*m. Přesahový obsah, ztvárněný v symbolu, který je mateřskou řečí umění, je jakousi misíí světa duchovního – „nebeského“ do světa fyzického – „pozemského“. Upomíná člověka na bohatství krásy, pravdy a poznání této skryté skutečnosti.

⁸⁴ Lurker, M. *Slovník biblických obrazů a symbolů*, str. 19

Symbol je de facto ovocem na stromě poznání. Ovocem nikoli zakázaným, nýbrž nabízeným. Učit se symbolovému chápání, myšlení znamená vnímat svět jako jednotu. Jednotu těla a ducha. Toto pojetí jednoty je přirozenější východnímu křesťanství právě proto, jak píše Schmemmann, že zde se symbolické myšlení uchovalo z dob raně křesťanských v návaznosti na tento druh myšlení starověkých kultur. Naše civilizace je charakteristická pojmovým myšlením. Řečí symbolu hovoří především umění. Symbol obsahuje nadbytek smyslu a pro toto bohatství je úžasným materiálem pro lidskou kreativitu, kterou se člověk podílí na kreativitě svého tvůrce.

Ricouer však říká, že symbol neexistuje bez naší reflexe, bez interpretace. Aby nás mohl obohatit, musí nás oslovit. Potřebuje být objeven a pochopen. Interpretace symbolu má podle něj dvojí, „protikladný“⁸⁵ úkol – na jedné straně chceme naslouchat slovu, abychom se orientovali v poli sdělení. Současně ale na straně druhé slovo odmítáme, abychom se mohli nechat oslovit samotnou podstatou, jádrem sdělení – chceme symbolu jen naslouchat (ve smyslu neanalyzovat jej rozumem), aby bylo zasaženo něco mocnějšího než náš rozum.

Symbol je pro mě mediátorem mezi duší, duchem a světem, zprostředkovává kontakt s BYTÍM, je ideou v hmotě. A právě pro tuto potřebu být osloven, zasažen komplexním poznáním naplňuje umění, které vládne prostředky, jež symbol neznásilňuje, neostrouhá na jeden konkrétní, definovatelný význam. Umění ponechává symbolu prostor k vyjádření. Dovoluje, aby nás oslovila jeho hloubka a nadčasovost. Umění má výrazovou schopnost podtrhnout tyto kvality symbolu a zacentrovat tak „konzumenta“ – účastníka umění k jádru svého sdělení. Neboť jeho primární touhou je touha být osloven jádrem „zvěsti“. Ptáme-li se v hloubi svého srdce, o jakou zvěst se jedná, dojdeme přes nánosy veškerého poznání a zkušeností ke zvěsti kardinální – k evangeliu – k dobré zprávě: „*Neboť Bůh tak miloval svět, že dal svého jediného syna, aby žádný, kdo v něho věří, nezahynul, ale měl život věčný.*“ (Jan 3,16) Symbolická rovina skutečného umění nenásilně odkazuje na cestu k této

⁸⁵ Srovnej: Ricouer, P. *Život, pravda, symbol*, str. 163

zvěsti. Osobní zkušenost sv. Augustina – parafrázuji: „Lidské srdce je nepokojné, dokud nespočine v Bohu“ – je zkušeností světce. Ale její první polovinu zakoušíme všichni. Bůh se tak ve svém dění, kterým je láska, stává archetypálním symbolem, na který upozorňují a ke kterému vedou všechny ostatní symboly (protože z něj vycházejí). Skutečné umění vždy nějakým způsobem odkazuje na přesah. Ze střípků tohoto přesahu, kterými umění skrze symbol a výrazové prostředky disponuje, může i nevěřící člověk tento přesah tušit.

Umění naplňuje přirozenou touhu člověka po kráse, harmonii vznešenosti, přesahu právě proto, že tyto vlastnosti jsou vlastnostmi božími a v člověku jsou přítomny jako podíl na velikosti boží a jako potence k jejich naplnění. Proto je umění oblastí, která kultivuje lidství v člověku věřícím i nevěřícím. Skutečnost, že umění má schopnost pozvedat člověka k přiblížení se ke své skutečné podstatě a pramenům života, k hlubině vědomí/nevědomí, že oslovuje duši aktivací komplexu srdce i rozumu, má velkou pedagogickou sílu i pro nevěřícího člověka.

Polský teoretik výtvarné výchovy Szuman sleduje zejména výchovnou stránku kontaktu s uměleckým dílem. Snaží se tuto problematiku sledovat jako určitý společenský problém, nejen jako individuální zájem jedince. Výtvarný teoretik Horáček cituje jeho myšlenku: *„Zdostupňováním...dílo bud' v originále nebo v reprodukci uvádíme do zrakového nebo sluchového vjemu osoby, kterou vychováváme uměním.“*⁸⁶

Umělecká díla jsou výborným prostředkem pro rozvoj vnímání, pro zcitlivění jedince k reflexi a sebereflexi. Trefnou poznámku k tématu vnímání uvádí Horáček ze studie Alfréda Lichtwarka (německý galerijní animátor) „Výcvik v nazírání na umělecká díla“, kde charakterizuje schopnost vnímání moderního Němce takto: *„Vidí špatně vnějším okem a duší vůbec nevidí.“*⁸⁷. Jsem toho názoru, že tento výrok bychom mohli vztáhnout k většině naší technicko-utilitaristicky zaměřené populace.

⁸⁶ Horáček, R. *Zprostředkování umění*, str. 47

⁸⁷ Horáček, R. *Zprostředkování umění*, str. 48

Umělecké dílo se může stát celistvým prožitkem, jelikož smyslové prožitky zastoupené rovnováhou obsahových a vizuálních aspektů mohou mnohem intenzivněji napomoci duchovnímu porozumění. Skrze umělecké dílo můžeme nahlížet skutečnost prizmatem symbolu. Ingrid Riedl vztahuje tuto myšlenku na obraz, který jsem si i já vybrala jako jednu z možností k využití jazyka umění v hodinách náboženské výchovy. Ve své knize „Obrazy v terapii, umění a náboženství“ píše: „...obraz představuje symbol všemi vyjádřenými aspekty. Pouze z této jemu vlastní podoby je možné odvodit výpovědní hodnotu obrazu, jeho jazyk.“⁸⁸ V uměleckém artefaktu nejde tedy pouze o téma, o symboliku objektů, nýbrž o jazyk výtvarných prvků, výrazových prostředků, jako jsou barva, tvar, prostor, čára... Jejich symbolika vytváří určitou vztahovou kompozici, která má výpovědní hodnotu. Porozumět řeči obrazu, jeho specifčnosti můžeme lépe tehdy, budeme-li lépe znát základní symboliku těchto prvků.

Obrazy v umění jsou symboly, případně kombinací symbolů, proto je můžeme jako symboly interpretovat. Ale v první řadě platí jak pro ty, kteří se na obrazy jen dívají, tak pro ty, kteří je chtějí interpretovat, že je nezbytné, aby se vystavili duševní energii, která je v obrazu přítomna. Je důležité respektovat vyznačování obrazu, vnímat je a navázat tak kontakt s jeho sdělením. U symbolu nejde o to, abychom obraz zcela rozluštili, spíše o to, abychom se přiblížili jeho tajemství. Skutečný symbol (ne znak) v sobě nese vždy něco z tajemství bytí a skutečné umělecké dílo si své tajemství uchovává i v konfrontaci s přiměřenou interpretací. Ponechává si něco navíc, než vůbec může být vysloveno. Je to obdobné jako pokus o definici krásy, který bude stejně tak úspěšný, jako definice Boha. Čím hlubší rozměr krása má, tím subtilnější jsou její doteky. Podstata a rozměr krásy je těžko definovatelný, stejně tak jako duchovní rozměr člověka. Krása spočívá především v ekvivalenci, vzájemné přiměřenosti estetického tvaru, barvy a symbolicko-existenciálního obsahu toho, co je

⁸⁸ Riedel, I. *Obrazy v terapii, umění a náboženství*, str. 21

znázorněno. V přiměřenosti formy věci a ideje a jejich smyslovým znázorněním. Skutečná krása má vždy co do činění se skutečnou hodnotou.

Umění je nositelem a zprostředkovatelem přesahu. I tvůrce sám, tvoří-li, je poháněn touhou po přesahu sebe sama, po doteku BYTÍ. Ke svému vyjádření si volí takové prostředky, které symbolicky tento přesah mohou ztvárnit. Symbolika umění nám umožňuje setkání s hlubšími skutečnostmi nás samotných a skutečnostmi světa i „zasvěta“. Jsme tak uschopněni nahlížet určitou nadčasovou jednotu.

2.5 Symbolika výrazových prostředků obrazu

Tato kapitola nabízí stručné seznámení se symbolikou výtvarných výrazových prostředků na podkladě zkušeností Ingrid Riedlové, která vystudovala teologii, psychologii a historii umění. Tyto tři stěžejní obory jí umožňují podle mého názoru integrovaný a celistvý pohled na obraz jako symbolický jazyk, provázející naše putování k vlastnímu BYTÍ.

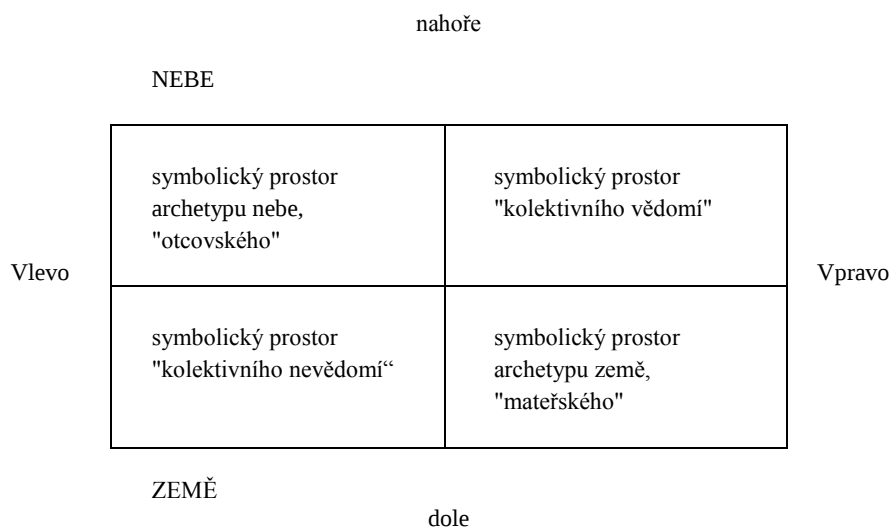
2.5.1 Obrazová plocha a symbolika prostoru

Vnímání prostoru je odvozeno z naší zkušenosti s ním. Riedlová vychází ze studie E. Jungera „Jazyk a stavba těla“, která popisuje, nakolik jsou naše základní jazykové pojmy určovány umístěním a pozicí našeho těla. Naše základní orientace v prostoru se řídí běžnou zkušeností vlastního těla v prostoru. Z této zkušenosti vycházejí údaje o směru – „nahoru“ souvisí s hlavou; „dolů“ s nohama; vertikála s pozicí „stoj“; horizontála s pozicí „leh“; „napravo“ s obratnou rukou; „nalevo“ s neobratnější rukou; „vpředu“ s obličejem a okem; „vzadu“ s odvrácenou stranou těla. Těchto základních směrových pojmů využívají přenesené významy jako nebe, peklo, budoucnost, minulost...

Člověk má potřebu orientace, proto potřebuje věci a skutečnosti, skrývající svůj vlastní význam, umístit jako v obraze v určitém prostoru. Východiskem orientace

v prostoru je tedy naše tělo. Obrazové pole, které je většinou obdélníkového tvaru, má svou symboliku. Psychologie umění a psychodiagnostika hovoří o takzvaných kvadrantech, kdy se v určitých obrazových polích nacházejí předměty příbuzných významů. Existuje více modelů prostorové symboliky, které jsou ale, jak píše Riedlová, v rozhodujících aspektech srovnatelné. Já jsem vybrala prostorovou symboliku R. Michela, spolupracovníka C. G. Junga (viz následující tabulka č.1 a 2).

Tabulka č.1: Prostorový model podle Rudolfa Michela, Curych



Tabulka č.2: Prostorová symbolika – vlastní rozvinutí modelu Rudolfa Michela, Curych



Představa prostoru, kterou promítáme na plochu obrazu, je současně zakotvena v našem těle, jeho zkušenosti a orientaci v prostoru. Pokud zaznamenejme na obraze nějaké směřování, uplatňuje se v nás náš vlastní orientační smysl. Obrazovému prostoru, který je lidskou postavou s rozpaženými pažemi, vytvářející tak osový kříž rozdělený na čtyři kvadranty, přiřazuje Riedlová na základě psychologických zkušeností tuto symboliku: *„Horní polovina obrazu náleží nebi, výšce, hlavě a vědomí. Na své pravé straně, v pravém horním kvadrantu obsahuje hodnoty a symboly kolektivního vědomí, onoho zvláštního zájmena „se“. Hraje zde roli to, jak „se“ myslí, tedy odraz hodnot a norem, které mají původ ve výchově (což přibližně odpovídá tomu, co Freud popisuje jako obsah „nadjá“). Na levé straně v levém horním kvadrantu obsahuje horní polovina obrazu „otcovské“ hodnoty a symboly v rozpětí od osobního otce až po obraz Boha Otce. Zde se nacházejí i symboly touhy po transcedenci, tíhnutí k věčnosti. Spodní polovina obrazu souvisí se zemí a hloubkou a obsahuje „mateřské“ hodnoty a symboly, od osobní matky po Božský obraz Velké Matky a jejího působení v hloubi země, v tělesnosti. Přičemž mateřství a otcovství je vázáno na principy a hodnoty, ne na pohlaví. Na levé straně, v levém dolním kvadrantu obsahuje obrazová plocha hodnoty a symboly kolektivního nevědomí, které jsou vytěsněny převažujícím vědomím. Jsou zde skryty symboly celosti a uzdravování. Pravý dolní kvadrant symbolizuje vědomí, přivracení se ke světu.“*⁸⁹

Samotná povětšinou čtyřúhelníková plocha obrazu symbolizuje životní prostor člověka. Tento tvar vyplývá z orientace lidského těla a vědomí – nahoře a dole, napravo a nalevo. Člověk má přirozenou potřebu svůj život vymezit, ohraničit, orámovat. Obraz je příměrem. *„Životní prostor člověka, v němž má být skutečnost vyjádřena pomocí příměru, podobenství, působí sám jako zarámovaný, je představován a znázorňován jako něco ohraničeného. V souvislostech křesťanského malířství a teologicko-symbolické interpretace s ní spojené mají tato fakta nesmírný*

⁸⁹ Riedel, I. *Obrazy v terapii, umění a náboženství*, str. 45–46

*význam: Nahoře se nalézá prostor Boha a dole prostor člověka, pravá a levá strana jsou ekvivalenty dobra a zla – to vše sceluje a obklopuje prostor obrazu, prostor „všeobjímající“ (Karl Jaspers). Toto objetí, ohraničující a chránící souřadnice lidského životního prostoru, je v křesťanské ikonografii prezentováno a znázorňováno důsledně jako prostor Boží.*⁹⁰ Tuto skutečnost dokládá Riedlová faktem, že od raných až k pozdním křesťanským obrazům proniká boží čin do nitra obrazu z oblastí položených mimo obrazový rámeček. Apeluje na velmi rozšířené znamení boží ruky, která zasahuje do obrazu většinou shora zprava z abstrahovaného segmentu nebe.

2.5.2 Formát obrazu

Zarámovaná plocha obrazu stejně jako freska tvoří většinou čtyřúhelník. Dodržuje se členění na čtyři hlavní orientace osového kříže. Podélný formát je vymezen vodorovnou úsečkou osového kříže, což nastavuje napětí mezi pravou a levou stranou obrazu. Horizontála je rovinou dialogu, sledu událostí v časové posloupnosti. Formát na výšku je nesen vertikálou, která odpovídá svislé ose osového kříže a navozuje napětí mezi nahoře a dole. Upíná pozornost na dění mezi prostorem země a nebe, v křesťanské ikonografii mezi prostorem člověka a Boha. Je často volen formát na výšku, má-li se zdůraznit, jak něco shora proniká do dění světa.

Čtvercový formát vyrovnává napětí horní a dolní poloviny obrazu a jeho levé a pravé strany. Jeho vyváženost asociuje vyváženost mandaly, která je symbolem celistvosti, rovnováhy sil. V Jungově psychologii vytváří čtverec „realizační rovinu bytostného Já“⁹¹. Pro dokonalou vyváženost délky a šířky čtverce se sbíhá fokus obrazu do jeho středu, kde se vyjadřuje bytostné Já jako výraz osobního středu člověka, a současně střed vyzařuje do všech směrů, ve kterých se může realizovat sebeuskutečnění v rámci životního prostoru. Tajemství kvadratické plochy spočívá

⁹⁰ Riedel, I. *Obrazy v terapii, umění a náboženství*, str. 48

⁹¹ Riedel, I. *Obrazy v terapii, umění a náboženství*, str. 62

v jejím zacílení na střed, ve kterém hledáme rovnováhu, jistotu, stabilitu podmiňující pevnost. Někdy bývá čtvercový formát volen pro celostní autosymbolický obraz.

2.5.3 Rovnováha

Kvadratickým nebo čtyřúhelníkovým prostorem je vždy určen rovnovážný systém mezi svislou a vodorovnou osou, do něhož musí být zakomponováno všechno, co je ztvárněno v prostoru ohraničeném obrazem. „*V jazyce obrazu to znamená, že lidský životní prostor je určen jistou zákonitostí, jež musí být při jakémkoli životním uspořádání za všech okolností zachována, nechce-li člověk zničit svůj vlastní životní prostor a jeho vnitřní rovnováhu.*“⁹²

Tento rovnovážný systém není strnule statický, ale dynamické poměry tvořící výtvarné/životní napětí musí zůstat v rámci základního napětí čtyřúhelníku, v jehož prostoru působí princip rovnováhy, která je také inspirovaná lidským tělem v prostoru. Obraz vypovídá pomocí tohoto specifického rozložení vah obrazových prvků o jejich vztazích. Stejně tak při interpretaci náboženských a psychologických výpovědí hraje roli váhové rozložení motivu. Symetrická výstavba – dvě stejně velké poloviny obrazu – je typická pro většinu křesťanských obrazů, které zobrazují ústřední výpovědi křesťanské víry, jako je ukřižování, vzkříšení, nanebevstoupení. Toto statické rovnovážné rozložení vyzařuje určitý důstojný klid. Jakési „konsumatum est“. Asymetrická výstavba obrazu navozuje napětí, očekávání, děj.

2.5.4 Čára

Nejzákladnějším prvkem na ploše obrazu je čára. Čára udává směr, tvaruje, uvádí do pohybu, pohrává si... „Čáry jsou výrazovými prostředky, ekvivalentními lidské orientaci ve světě. Jsou to písarské zkratky elementárních forem života a pohybu,

⁹² Riedel, I. *Obrazy v terapii, umění a náboženství*, str. 65

přenesené na obrazovou plochu, které velmi úzce souvisí s tělesnou stavbou člověka, jeho umístěním ve světě a jeho pohyby v silovém poli země.⁹³

Výpovědní hodnotu čáry vyčteme v klidu náležejícímu přímce, v energii úhlopříčky, v hrdé pevnosti svislice, v citových odstínech křivek. Tvar se musí podříditi expresivitě křivek. Riedlová cituje myšlenku R. Bergera z jeho knihy „Řeč obrazů“: „Vyprávění, uspořádané mocí slov, se proměňuje v tanec, který je uspořádaný mocí a silou čar. V tomto smyslu musíme rozumět tomu, že umění je jazykem. Podobno jazyku slov slouží k tomu, aby vyjádřilo a sdělilo naše myšlenky a pocity.“⁹⁴

2.5.5 Barva

Barva je základním a nejexpresivnějším vjemem rozvíjejícího se smyslu, kterým je zrak. Definuje prostor, jednotlivostem v něm přiřazuje specifickou svému emotivnímu nábojem. Nad barvou běžně nepřemýšlíme, spíš ji „cítíme“. Oslovuje nás ve dvou protipólných libidózních pocitech – příjemné/nepříjemné. Barevná škála se vždy vztahuje k primárním barvám – červené, žluté, modré – a jejich popření k černé a bílé. Barvy i „nebarvy“ oslovují reflexně naše city, pocity a nálady tím, že nesou určitý význam, který je v nich po staletí zakódován v souvislosti s vnímáním charakteru přírody a kulturně společenským významem, jednotlivým barvám přiřazeným. Pro obrazové umění je barva jedním z nejpodstatnějších a nejexpresivnějších prostředků. Její přirozená symbolika má sílu umocnit autorovo sdělení.

Emocionálně se barvy základně dělí na studené a teplé. Ale pro všechny barvy platí princip „mutatis mutandis“.⁹⁵ Podstatné je, že charakter teplé či studené barvy se promítne ve vnímání prostorového působení v celku obrazu. Teplé barvy budí dojem, že pronikají do popředí, a studené naopak, že ustupují dozadu. Barva má tedy krom

⁹³ Riedel, I. *Obrazy v terapii, umění a náboženství*, str. 70

⁹⁴ Riedel, I. *Obrazy v terapii, umění a náboženství*, str. 72

⁹⁵ Riedel, I. *Obrazy v terapii, umění a náboženství*, str. 90

svého emocionálního náboje optickou dynamiku, která upřednostňuje či potlačuje sdělení. „Výpovědní hodnota každého pohybu na obraze musí tedy souhlasit s předznamenáním zvláštní výpovědní hodnoty jednotlivé barvy. Barvy mají absolutní či relativní výpovědní obsah podle toho, zda stojí samy o sobě, nebo korespondují s dalšími barvami. Jejich výpovědní obsah je navíc určován jejich chladným nebo teplým barevným tónem.“⁹⁶

2.5.6 Světlo

Barvy samy, podle toho jak jsou zářivé a intenzivní, jsou nositeli světelné kvality obrazu. Výpovědní důraz je kladen na nejzářivější místo. Z využití světla můžeme vyčíst významné informace o smyslu obrazu. Riedlová v této kapitole přebírá názor Wolfganga Schona, který prokázal, že „práce se světlem na obraze nám poskytuje indicie pro světový názor, který se za obrazem skrývá“.⁹⁷ Schon zavádí dva pojmy pro světlo na obraze „světlo vysílané“, které z obrazu vyzařuje směrem k pozorovateli, a „světlo osvětlovací“, které dopadá na obraz zvenčí jako reflektor na scéně. Světla vysílaného užívali především středověcí ilustrátoři evangeliářů, jež byly užívány k meditaci a modlitbě. Zde mělo toto světlo úlohu ozářit člověka přítomností boží slávy. Jako zdroj světla, symbolu této slávy, užíval středověk zlato.

„Vysílající lesk barvy zlata noří dění obrazu do světla Boží sféry. Zlato reprezentuje vlastní světlo obrazu ve vyšší potenci.“⁹⁸ Zlato má schopnost umocnit světlo ostatních barev a jeho intenzitu vysílat na člověka, který se na obraz dívá. Středověké iluminátorství bylo ovlivněno metafyzikou světla vycházející z janovské teologie, v níž je silný motiv protikladu světla a tmy, který je rozhodujícím klíčem k evangelijnímu poselství. Boží svět je pojímán jako svět světla a Kristus je jeho nositelem a prostředníkem. Jeho světlo prolamuje temnotu smrti. Tímto světlem je člověk ozářen, skrze něj má svět na božím světle podíl. Janovo poselství světla

⁹⁶ Riedel, I. *Obrazy v terapii, umění a náboženství*, str. 92

⁹⁷ Riedel, I. *Obrazy v terapii, umění a náboženství*, str. 123

⁹⁸ Riedel, I. *Obrazy v terapii, umění a náboženství*, str. 125

manifestují i vitráže kostelů. Víra zobrazená na skle ozařuje přichozího svým světlem.

Ve 14. a 15. století se v malířství prosadilo „světlo osvětlovací“, které proniká do obrazu z vnějšku jako z osvětlovací rampy. („*Za tímto posunem se skrývají významné proměny světového názoru a teologického postoje.*“⁹⁹) Obraz je tak vnímán jako záběr na osvětlenou scénu a zobrazená skutečnost se tak stává pro diváka disponibilní záležitostí. V dějinách výtvarného umění existují však autoři, kteří uměli bravurně zacházet s expresivitou osvětlovacího světla a dosáhli tak ve svých dílech klíčového využití jeho symboliky. „*Jmenujme především Grunewalda, Rembrandta a z moderních malířů Emila Noldeho. Ti na obrazech s náboženskou tematikou proměňují, osvětlovací světlo 'v expresivní, významové světlo', které divákovi připomene něco ze středověkého, samovyzařujícího obrazového světla.*“¹⁰⁰

Mistrné zacházení s barvou, schopnost využití její intenzity, je nositelem světelné kvality obrazu. Totalita barevného spektra se stává vysílaným světlem, které zastupuje funkci zlatého podkladu.

2.5.7 Číselná symbolika

Čísla a jejich poměry na obraze jsou pro ústřední výpověď obrazu často relevantní. Všechny obrazy, ať už vzešly z náboženské a umělecké tradice, nebo ze spontánní kreativity nevědomí, obsahují určité členění dané pořadím a počtem tvarů, předmětů a barev. Jejich počet významně ovlivňuje strukturální podobu obrazu. „*Čísla a poměry mezi čísly jakožto faktory makrokosmického řádu fungují podobně i v mikrokosmu psyché, což platí i o jejich projekční ploše na obraze.*“¹⁰¹ Matematik a mystik Pythagoras považoval číslo za prostředníka mezi Božským a lidským, pokud člověku zprostředkovává strukturu božího řádu. „*Čísla a míra jsou podstatou věcí*

⁹⁹ Riedel, I. *Obrazy v terapii, umění a náboženství*, str. 127

¹⁰⁰ Riedel, I. *Obrazy v terapii, umění a náboženství*, str. 130

¹⁰¹ Riedel, I. *Obrazy v terapii, umění a náboženství*, str. 148

a ovládají je, protože dávají podstatě řád.“¹⁰² V zásadě má každé číslo kvantitativní aspekt a kvalitativní aspekt. Každé číslo má individuální charakter. Ale u sudých a lichých čísel existuje určité příbuzenství. Sudá čísla vyjadřují spíš staticnost, vyrovnanost, vyváženost, řád. Čísla lichá mají dynamicky aktivní komponentu. Vyjadřují pohyb, napětí, dynamiku v řádu.

Jako příklad charakteru konkrétního čísla jsem vybrala popis významu jedničky, dvojky a trojky pro jejich „bazální“ symboliku v lidské existenci.

Jednička – je současně jednotkou a celkem. Je výchozím bodem pro vývoj a současně obsahuje zpětný návrat k počátku. Je zde paralela se symbolikou bílé barvy, která „značí prázdnotu začátku i prázdnotu konce... Jednička může být symbolem Boha, ale také symbolem individuality, jádra osoby, které je obsaženo v bytostném Já“.¹⁰³ Tvarově odpovídá jedničce bod. I on odpovídá začátku nějakého pohybu, dění, ale stejně tak symbolizuje střed jako splnutí všech skutečností a možností v jedno. Bod, který je středem kruhu, paralelně odpovídá Jungově představě vědomého já – ega, které pro vědomí sebe sama se staví do centra a které je obklopeno bytostným Já, k němuž má ego směřovat, a ke kterému bytostné já zpětně hledá vazbu, aby se mohlo realizovat.

Dvojka – je číslo protějšku. Představuje partnerství, ale také posloupnost. Navozuje a podmiňuje vztah, který je graficky znázorněn spojnicí, čarou. Je číslem protějšku. Vytváří intimní vztahovou linii. „Dvojka je číslo uvědomění.“¹⁰⁴ Jako číslo pohlavního páru je číslem sjednocení a plození a současně číslem štěpení, protikladů, rozdělení. Což je příklad obecné významové protipólnosti symbolu. Je symbolem konfliktu, ale také rovnováhy. V prostoru obrazu je řeč těchto protikladů zřetelná a názorná. Dají se do nich vkládat obsahově přesné významy vytvářející symboliku

¹⁰² tamtéž

¹⁰³ Riedel, I. *Obrazy v terapii, umění a náboženství*, str. 150

¹⁰⁴ Riedel, I. *Obrazy v terapii, umění a náboženství*, str. 152

dobra a zla, pohlavní polarity, aktivity a pasivity. „*Dvojka poukazuje na androgynní přirozenost psyché, v níž je obsaženo zároveň mužství i ženství.*“¹⁰⁵

Trojka – je číslem dynamickým. Ve dvojce obsažená lineární polarita se rozvíjí směrem k novému, širšímu celku. Číslo tři vystupuje v pohádkách jako magické číslo, jako zosobnění do sebe uzavřeného celku, jako číslo naplnění. Tři hádanky, tři zkoušky, tři sudičky, zmnožená dynamika trojky – „za devatero horami a devatero lesy“... Trojka je symbolem sjednocení protikladů do jednoho celku: dva protipóly – muž a žena – zplodí dítě. Z lineárního vztahu se stává trojdimenzionální vztahový prostor, ve kterém tři samostatné jedničky jako uzavřené celky participují na přesažném celku. Trojka je symbolem dynamického vztahového celku. V křesťanství je symbolem takového celku sv. Trojice, reprezentující jednotu v odlišnosti, která vytváří vztahovou a tvůrčí dynamiku. Ve fyzickém světě je trojka reprezentovaná trojdimenzionálním prostorem.

Tuto kapitolu pojednávající o symbolu bychom mohli uzavřít jedním čínským příslovím, kterým A. Whitehead ilustruje svou tezi, že „*symbol je nedílnou součástí samotné tkáně lidského života: Když vyhodíš přírodu dveřmi, vrátí se oknem*“.¹⁰⁶

¹⁰⁵ tamtéž

¹⁰⁶ Whitehead, A. *Symbolismus, jeho význam a účín*, str. 13

3. Charakteristika adolescentního věku s ohledem na možnost porozumět symbolům

3.1 Pojem adolescence

Termín adolescence je odvozen z latinského slovesa *adolescere* – dorůstat, dospívat, mohutnět. Jako termín označující toto věkové období života se začal používat v 15. století.¹⁰⁷

Adolescence, v české terminologii mládí, zahrnuje zhruba 15. až 20. rok lidského života. Můžeme jej označit jako předstupeň dospělosti. Náročné období bouří a vzdorů, zmatků a konfliktů doznívá zhruba kolem osmnáctého až dvacátého roku věku.

Období dospívání je z hlediska životní orientace, cílů a hodnot zásadním milníkem na životní pouti každého jedince. Jedná se o nejrevolučnější, nejdynamičtější, často nejosudovější úsek života, jelikož životní hodnoty, postoje a světonázor, který si mladý člověk utváří, určitým způsobem předurčí následující, stěžejní úsek života. Je to jakási psychosomatická revoluce, vývojová výheň, ze které se zrodí autonomní bytost. Tato metamorfóza je provázena hledáním osobní a sociální identity, odpoutáním se od primární rodiny, vlivem skupiny, nekritickým otevřením se světu na jedné a hyper kritikou na druhé straně, prvními diadickými zkušenostmi, volbou povolání...

Ale je to také období kritického myšlení, hledání, naděje a víry, byť jen v sebe sama. Během krátkého časového úseku „lifeboom“ je zde nashromážděn obrovský potenciál energie, která potřebuje zpracování, kultivaci. Energie, která může být využita či zneužita.

Adolescence je také časem pro splnění „vývojového úkolu“ (R. J. Havighurst).¹⁰⁸ Ve vývojovém úkolu jsou zahrnuty jak potřeby a očekávání společností, ve které

¹⁰⁷ Macek, P. *Adolescence*, str. 11

¹⁰⁸ Macek, P. *Adolescence*, str. 20

jedinec žije, tak jeho potřeby individuální. Zahrnuje upevnění představy toho, co je důležité uskutečnit a naplnit v kontextu vlastního života žitého v rámci společnosti. Do výčtu vývojového konceptu spadá i „...*kognitivní komplexita, flexibilita a abstraktní myšlení – schopnost aplikovat intelektový potenciál v běžné každodenní zkušenosti, představa o budoucích prioritách v dospělosti – důležitých osobních cílech a stylu života, ujasnění hierarchie hodnot, reflexe a stabilizace vlastního vztahu ke světu a životu (světový názor)*“.¹⁰⁹ V adolescentním období se zdokonaluje kvalita myšlenkových operací. Roste schopnost abstrakce, schopnost chápat a uspořádávat vztahy mezi předměty a jejich reprezentacemi, tj. pojmy.

3.2 Stádium formálních logických operací

Podle Piageta je kognitivní vývoj v tomto období věku charakterizován formálními logickými operacemi. Člověk je schopen uvažovat teoreticky, hypoteticky, bez ohledu na realitu. Kombinovat a integrovat myšlenky a uvažovat systematicky. Cílem není pouze schopnost poznat svět jaký je, ale i schopnost uvažovat teoreticky nad tím, jaký by mohl být. „...*právě abstraktní myšlení a formální operace, které umožňují vyhodnocovat jeho sociální zkušenosti novým způsobem, ho směřují od imaginárního obecnstva k realističtější reflexi sebe samého v sociálním kontextu.*“¹¹⁰ Ve schopnosti reflexe a schopnosti vztahovat sebe sama k představám o budoucnosti osobní i budoucnosti společnosti, která zatím nezakusila porážku, leží veliká síla, z níž vyvěrá entuziasmus mládí, starším člověkem někdy nahlížený s lehkým despektem. A tato síla potřebuje směr a cíl, aby nebyla promarněna či se dokonce neobrátila proti svému zdroji/ Zdroji.

¹⁰⁹ Macek, P. *Adolescence*, str. 21

¹¹⁰ Macek, P. *Adolescence*, str. 29

„Dospívající si postupně osvojí způsob abstraktního uvažování natolik, že předmětem jeho úvah může být cokoliv. Obsah je zaměnitelný, forma zůstává.“¹¹¹

Tato myšlenková autonomie mu umožňuje osobní chápání a řešení problému, což zásadně mění jeho vztah k sobě samému a ke světu. Charakteristické je uvažování o mnoha různých možnostech pohledu, ke kterým by člověk nedospěl v předchozích vývojových stádiích kognice. *„Adolescenti myšlenkově experimentují s jednotlivými pojmy z oblasti fyzikálního světa, berou v úvahu všechny možné kombinace jednotlivých prvků a aspektů a objevují důsledky takových operací. Podobně mohou experimentovat i s různými pojmy z oblasti sociální, morální, filozofické, duchovní atd.“¹¹²*

Tento způsob uvažování umožňuje rozvinout fantazii a tvořivost, která je vztažena jak k přítomnosti, tak k budoucnosti. Právě na základě schopnosti vytvářet hypotézy má potřeba otevřené budoucnosti nějaký smysl. Člověk začíná uvažovat o budoucnosti reálně i hypoteticky, což nabízí různé možnosti životních orientací a spontánní vrůstání do rolí. S možnostmi různých životních orientací pociťuje dospívající postupně také nutnost separace od skupiny. A to jak nukleární rodiny, tak později od skupiny vrstevnické. Tato nezávislost na postoji skupiny je rovněž jedním z kritérií dospělosti člověka. Aby toho byl schopen je zapotřebí vytvořit si osobní žebříček hodnot.

V souvislosti s dalším rozvojem abstraktního myšlení a potřebou najít odpověď na existenciální otázky se mění vztah k víře. *„Je to tendence k prožitkům posvátna a neempirickému zakotvení lidského myšlení... K víře vedou existenciální motivy, které nabývají významu právě v adolescenci: hledání smyslu života, hledání absolutně platných, trvalých hodnot, potřeba přesahu vlastního života.“¹¹³*

Pochopení něčeho vyššího mimo vlastní život se stává podstatou víry. Víra může dát vlastnímu životu hlubší smysl, který určuje jeho směřování, otvírá prostor, který přesahuje aktuální existenci. Ve víře hledá adolescent autoritu, která má dostatečnou

¹¹¹ Vagnerová, M. *Vývojová psychologie*, str. 216

¹¹² Macek, P. *Adolescence*, str. 57

¹¹³ Vagnerová, M. *Vývojová psychologie*, str. 273

hodnotu a trvalost, aby se mohla stát spolehlivým rámcem orientace ve všech životních situacích.

Schopnost adolescenta experimentovat s pojmy a představami v rámci formálních logických operací a abstraktního myšlení umožňuje využití řeči symbolu k hlubšímu pochopení člověka jako ontologické skutečnosti. K tomu je zapotřebí naučit jej vnímat realitu ne pouhým navyklým zpracováním smyslových dat, ze kterých si vytváří povětšinou praktický úsudek. Je nutné rozvíjet schopnost VNÍMÁNÍ, vnímané zpracovat v procesu MYŠLENÍ. Zpracované a zkušenosti verifikované je uloženo do oblasti INTUICE. Dostáváme se takto ke čtyřem základním psychickým funkcím dle Junga: cítění, vnímání, myšlení, intuici¹¹⁴, které je potřeba rozvíjet, abychom hlouběji chápali, pojímali realitu sebe sama i světa.

R. N. Haber a A. H. Fried (1975) definují myšlení jako „proces, ve kterém manipulujeme reprezentacemi světa“. Tyto reprezentace jsou symboly a ty lze opět chápat jako stimuly, které zastupují objekty a jejich třídy, jejich systém reprezentuje jazyk. „*Pomocí jazyka můžeme exploatovat aktuální nebo potenciální vztahy mezi částmi našeho světa, které symbolizují slova, můžeme o nich přemýšlet.*“¹¹⁵ V myšlení se v tomto smyslu uplatňují dva typy symbolů: obrazy (images) a pojmy (concepts). Toto operacionalistické pojetí odpovídá tomu, co o myšlení řekl Platon: „*Nuže tedy myšlení a řeč je jistě totéž, jenže tímto jménem – myšlení – jsme nazvali rozhovor, který vede duše ve svém nitru sama se sebou bez hlasu.*(Sofisté,238)...*Myšlení je v tomto smyslu ztotožňováno s tzv.vnitřní řečí.*“¹¹⁶

Dospívající je schopen pracovat s pojmy, které jsou vzdáleny od bezprostřední smyslové zkušenosti, jsou obecnější, abstraktnější. Chápe abstraktní pojmy, jako je pravda, spravedlnost. Je schopen vytvářet domněnky, které nejsou opřeny o reálnou skutečnost. Je schopen srovnávat skutečnost s hypotézou. Dokáže myslet o myšlení, vytvářet soudy o soudech.

¹¹⁴ Plhánková, A. *Učebnice obecné psychologie*, str. 153

¹¹⁵ Nakonečný, M. *Encyklopedie obecné psychologie*, str. 115

¹¹⁶ Nakonečný, M. *Encyklopedie obecné psychologie*, str. 115

Schopnost formálních logických operací a abstraktního myšlení je předpokladem k symbolickému myšlení a práci se symbolem.

3.3 Rozvoj identity

Rozvoj identity je další důležitou charakteristikou adolescence vzhledem k pochopení symbolu. Dle Eriksona je adolescence v oblasti zrání konfliktem mezi identitou a konfúzí rolí. Jedinec jeví patrné úsilí o hlubší sebepoznání ve vztahu ke světu. Nevnímá se pouze aktuálně, jaký je – reálné ego, ale vymezuje, utváří si své sebepojetí v budoucnosti – ideální ego. Má schopnost anticipovat budoucnost, což souvisí s potřebou seberealizace. Cílem identity je upevnění *já* jako samostatného jedince s odpovědností za své chování a činy. Nalezení identity přináší pocit celistvosti. Jde v ní o kladné přitakání k sobě samému.

Pro Junga je adolescence počátek procesu sebepoznání a sebeuskutečnění, jehož cílem je osobní ucelenost, kdy obě části psychického celku – vědomí i nevědomí – jsou propojeny v živé interakci, přičemž nevědomí je mohutnější veličinou, ovlivňující náš veškerý projev. Řídícím „orgánem“ nevědomí je intuice, jedna ze tří kognitivních veličin. Jung rozlišoval tři základní psychologické funkce: intuici, vnímání a myšlení. Domnívám se, že tyto tři funkce je v období adolescence, která je zásadním milníkem na cestě individuace, zapotřebí citlivě kultivovat, a to z důvodů životní orientace.

Orientace je důležitým pojmem tohoto životního období, orientace sama v sobě, ve světě, v hodnotách osobních i hodnotách společnosti. Orientace na budoucnost, na opačné pohlaví, diadické vztahy, tvůrčí orientace... Kvalita orientace v životním prostoru je základem kvality vývoje a je založena na účelném rozpoznání obrazu celé situace, v níž se nacházíme. Základem rozpoznání, poznání je *vnímání*, které je základní složkou orientace organismu v životním prostředí. Data získaná procesem vnímání utvářejí set pro následnou reakci na danou situaci. Z vjemů vytváříme

úsudky. Předpokládám tedy, že kvalita vjemů může mít vliv na kvalitu úsudku, a proto apeluji na nutnost rozvoje vnímání v hodinách náboženské výchovy.

Pojem vnímání je obtížné vysvětlit. Jedna z definic říká, že vnímání je vědomí nebo proces uvědomování si extraorganických nebo intraorganických objektů, relací nebo kvalit, zprostředkovaný senzorickými procesy a uskutečňující se pod vlivem zaměření, předcházející zkušenosti (H. B. Englisch a A. Ch. Engeliselová, 1598).¹¹⁷ Plháková uvádí, že intuice a vnímání jsou podle Junga funkce iracionální, protože obcházejí rozum a nepracují s úsudky, nýbrž s pouhými vjemy. Vnímání je rozvinutým smyslem pro realitu.

Intuice je další pojem hrající významnou roli v životní orientaci a individuaci jedince. Pojem intuice označuje psychické instinktivní poznání, vnuknutí, nápad, přímý vhled, bleskové pochopení bez účasti racionality.¹¹⁸ Intuice vychází z nastrádaných fixních informací uložených v podvědomí, jehož obsahem je i tzv. kolektivní nevědomí. Schopnost apercepce, anticipace a asociace je předpokladem intuitivního nazírání. Fylogenetickým i ontogenetickým vývojem zpracované životně důležité informace jsou platné pro každou dobu a jedince. Vycházejí z jednoty těla a duše. Z jednoty psychobiologické.

V této kapitole jsem se zaměřila na charakteristiku adolescence a kognitivní schopnost toho období, charakterizovanou formálními logickými operacemi, která je předpokladem k pochopení a porozumění řeči symbolů. Tato řeč nabízí člověku hlouběji porozumět sám sobě, a to vždy v relaci „ke světu“, světu přirozenému (hmotnému) i nadpřirozenému (duchovnímu), který teprve utváří celistvost naší skutečnosti.

Rozvoj formálních logických operací a abstraktního myšlení v souvislosti s prohloubeným sebeuvědoměním vede k objevení „síly vlastního rozumu“¹¹⁹ Rozvoj intuice, vnímání a myšlení je zde základním předpokladem k tomu, aby se síla

¹¹⁷ Nakonečný, M. *Encyklopedie obecné psychologie*, str. 381

¹¹⁸ Akademický slovník cizích slov, str. 344

¹¹⁹ Macek, P. *Adolescence*, str. 61

rozumu podílela na prohlubování vnitřního života člověka, bez kterého adolescent není schopen získat skutečnou orientaci v životě. Intuice a vnímání shromažďují data, která jsou pak procesem formálních logických operací zpracovávána.

V adolescentním období může práce se symboly významně pomoci k žádoucí životní orientaci. Vede k uvědomování si existence oblasti nevědomí a jeho hlubokého vlivu na naši životní orientaci, hodnoty a postoje. Z hlediska Junga je adolescence důležitým obdobím přípravy na individuální proces. Erikson toto období považuje dokonce za stěžejní.

4. Symbolová didaktika

4.1 Symbolová didaktika obecně

„Zejména v katolické církvi můžeme být svědky určité strnulosti a zakonzervovanosti v chápání symbolických předmětů, textů a rituálů.“¹²⁰

Úkolem symbolové didaktiky je obnovit a rozvíjet chápání symbolického rozměru křesťanského náboženství i lidského života. Právě pohled na život skrze prizma symbolu může evokovat v člověku potřebu duchovního rozměru jeho života. Obnovit vědomí vztahu mezi schopností symbolického prožívání a myšlení a etickou rovinou myšlení. Není to vztah direktivní, přímý, ale v zásadě platí, že schopnost poetického, metaforického a symbolického myšlení ústí do lidské kreativity, velkorysosti a tolerance, nečernobílému posuzování sama sebe i druhých, vytváření radostných vztahů se svým okolím.

Jednou z cest, jak toto chápání symbolického rozměru křesťanství (lidského bytí) obnovit, je náboženská výchova dětí, mladých lidí i dospělých orientovaná na hlubší porozumění jejich „zaskutečnosti“ skrze řeč symbolu. „Této obnově by měla napomoci dobře zpracovaná didaktika symbolu.“¹²¹

L. Muchová převzala pro české odborné prostředí myšlenky H. Halbfase, průkopníka symbolové didaktiky, který zformuloval základní principy didaktiky symbolu v tzv. negativním vymezení:

- 1/ didaktika symbolu se nesnaží o kritiku symbolu, ale o postižení smyslu symbolu,
- 2/ didaktika symbolu se nesnaží v první řadě o naplnění léčebné funkce symbolu, ale o tvůrčí zacházení se symbolem,
- 3/ didaktika symbolu není izolovaným tématickým polem, ale usiluje o integrativní

¹²⁰ Muchová, L. *Vyslovit nevyslovitelné*, str. 68

¹²¹ Muchová, L. *Vyslovit nevyslovitelné*, str. 96

proces zasahující do všech tématických polí náboženské výchovy.¹²²

Symbolová didaktika by měla pomoci člověku vnímat svět symbolicky, podpořit cit pro symbol. Zprostředkovat zkušenost v zacházení se symboly. (Nejde pouze o VĚDĚNÍ o symbolech.) Tuto zkušenost zprostředkovává trvalá práce se symboly, formou vyprávění, hry, pozorování a meditace. Důsledkem pak může být zcitlivění vnímání a myšlení. „Rozhodující zde není rozumové vypořádání se se symbolem, ale citový vztah. Rozvoj jakési symbolové intuice.“¹²³ Nestačí rozumové zpracování (konstatovat: ano – symbol je, ano – Bůh je). Je potřeba komunikovat, vytvořit vztah, vnímat skrytou přítomnost, která něco podstatného sděluje. Být okouzlen zkušeností setkání s rovinou reprezentovanou symbolem.

Symbolický rozměr jakéhokoliv tématu dává větší šanci zkušenosti se sebou samým, větší šanci být tématem osloven. „Symboly se tak nestávají tématy pro hodiny náboženství vedle jiných témat, ale jsou nejhlubším obsahem všech témat.“¹²⁴

Didaktika symbolu je tedy proces, který rozvíjí celistvost člověka formou mlčení i jednání, vyprávění, her, čtení textů, slavností, pozorováním obrazů, naslouchání hudby...

Jednotlivé rozměry didaktiky symbolu jsou:

- 1) rozměr obecně didaktický,
- 2) rozměr práce s jazykem,
- 3) rozměr cesty od „první naivity“ ke „druhé naivitě“,
- 4) rozměr vztahu ke společnosti,
- 5) práce s meditací a obrazy.¹²⁵

ad 1) Rozměr obecně didaktický zahrnuje mimo jiné předpoklad prostředí, ve kterém výuka probíhá. Každá naše zkušenost je zažívána v určitém prostředí. I zkušenost se symbolem vyžaduje určité podmínky. Podmínky k výuce bývají

¹²² Muchová, L. *Vyslovit nevyslovitelné*, str. 96

¹²³ Muchová, L. *Vyslovit nevyslovitelné*, str. 70

¹²⁴ Muchová, L. *Vyslovit nevyslovitelné*, str. 71

¹²⁵ Muchová, L. *Vyslovit nevyslovitelné*, str. 72

v prostředí fary i v školním prostředí většinou nepříliš vyhovující. Často chybí pracovní vybavení. Na straně druhé však nouze dokáže učit tvořivosti a učitel je tak často nucen k symbolické improvizaci, což umožňuje rozvíjet dětskou fantazii. Vyučování by přesto mělo probíhat v připraveném prostředí, které se významně podílí na dosažení cíle. Postoj učitele je dalším předpokladem k úspěchu. Má podněcovat, doprovázet, plní roli odborného poradce. Neméně významnou roli hraje i postoj dětí. Atraktivita učebních témat je předpokladem k jejich živé účasti v hodinách náboženství.

ad 2) Rozměr práce s jazykem zahrnuje práci s metaforou a vyprávěním. V základu každé metafory leží analogie. V podstatě dochází k „přenášení“ významu jednoho předmětu na předmět jiný, jelikož mezi oběma předměty existuje určitá podobnost. Analogická řeč je řečí mýtů a bájí. Je též řečí Písma.

*„V moderní básnické tvorbě neodráží metafora pouze určitou podobnost, nereprodukuje ji, ale produkuje jako něco nového.“*¹²⁶ Vytváří z podobnosti novou formu nesoucí nový obsah a tím otvírá nový prostor asociací. Řeč vypovídá nejen o sdělení, ale také o vnímání, vidění světa a života. Mohli bychom říct: „Povídej mi o slunci a já ti povím, kdo jsi.“

Metaforický obraz vychází ze základních, většinou emočně zabarvených zkušeností člověka. Tyto zkušenosti jsou podmíněny kulturou i společenským prostředím.

Použití symbolu v metafoře posiluje rozpoznání jejího smyslu na základě přenosu původní univerzální zkušenosti, kterou v sobě symbol ukrývá.

Úkolem náboženské výchovy také je „*zpřístupnit žákům jazyk v jeho širším pojetí, než je pouze pojetí funkce označovat předměty a chápat účely*“.¹²⁷ Jazyk má vypovídat o celku skutečnosti.

¹²⁶ Muchová, L. *Vyslovit nevyslovitelné*, str. 76

¹²⁷ Muchová, L. *Vyslovit nevyslovitelné*, str. 81

ad 3) Termínem „první naivita“ vyjadřuje H. Halbfas neporušené chápání mýtu. Je to mýtický pohled na svět, kterého si člověk není vědom. Symbol a fakt nejsou rozlišovány. Je to způsob víry malého dítěte, které prožívá pohádku jako skutečnost. Spadá do období preracionálního myšlení.

„Druhá naivita“ se vztahuje k postracionálnímu stádiu lidského uvažování. Člověk je zaměřen především na vztahy mezi mýtickými, magickými prvky, umí je interpretovat a tak jim porozumět z pozice své racionality. Tyto prvky patří k celku člověka a ožívají v něm na základě svých vzájemných vztahů. Člověk by ale v zájmu své celistvosti neměl ztroskotávat na racionalitě svého myšlení, měl by se umět i intuitivně pohroužit do setkání se skutečností skrytou v symbolu.

„Cesta od první naivity ke druhé naivitě je cestou, díky níž překračuje člověk hranice pouze předmětného, tj. popisného a definitorního myšlení, protože to sice vede ke stále dokonalejší technice, ale přesto postupně uvězní člověka ve stále užším prostoru.“¹²⁸

ad 4) Každá společnost žijící v určité době dává symbolům svůj význam. Symbol zasahuje lidské nevědomí, ve kterém je nashromážděna univerzální životní zkušenost lidstva. Symbol zasahuje emoce i rozum. Nevědomé zasažení emocí a neznalost obsahu symbolu mohou člověka manipulovat nesprávným směrem. Například zneužití náboženského symbolu svastiky nacisty. Nebo současné zneužívání řeči symbolů k politickým či ekonomickým účelům. Zde je důležité osvětlit podstatu řeči symbolu zejména u mladé generace ale i dospělých, aby se tak mohli bránit verbířským útokům konzumní společnosti.

ad 5) Tento rozměr zahrnuje pěstování citlivosti. Citlivosti pro prostor, ticho, slovo, obraz, hudbu a pro vztahy mezi nimi. Čím se naše vědomí neustále zabývá, to prosakuje do podvědomí a určuje pak naše myšlení, chování.

¹²⁸ Muchová, L. *Vyslovit nevyslovitelné*, str. 84

Úspěch těchto meditativních technik je založen na cviku.

Práci se symboly můžeme tak přiřadit k tvůrčím meditativním technikám. Symbolová didaktika využívá a staví na přirozené vybavenosti člověka – schopnosti vnímat a touze objevovat. Zvídavostí a intuicí objevujeme život za věcmi tohoto světa.

Prvním předpokladem porozumění symbolu je tedy rozvinutá dovednost vnímání. Tuto schopnost je třeba trénovat, kultivovat cestou od jednoduchého ke složenému. Pochopit prvotní, které nás může dovést k následujícímu. Obecně můžeme využít řeči obrazu, poezie, hudby. K tomu je zapotřebí ztišení, koncentrace.

Konkrétnějším příkladem nácviku může být práce s jednoduchým předmětem denní potřeby. Slovní či obrazové vyjádření objektu, zahrnující celkový dojem, detaily, vztahy objektu k nám, k jiným realitám, funkce předmětu, jeho účel... Hledat vše, co lze o jednom objektu vypovědět.

Další navazující práce s tímto předmětem může spočívat v zasazení objektu naší pozornosti do příběhu. Dát předmětu život.

Pro mladší školní věk lze k tomuto využít pohádek, např. pohádky „Hrnečku vař!“, kde hrnek symbolizuje blahobyť bez námahy, bez přiložení ruky k dílu. V podstatě tak vypovídá konkrétní předmět něco o člověku, o nás. Poukazuje na touhu člověka po blaženosti a jeho sklonu k lenosti (ať duchovní či fyzické).

Pro starší školní věk a adolescenty lze využít roli symbolu v pověsti. Například pozornost zaměřená na předmět jako je zrcadlo. Jako příznačně vhodná pověst k tomuto předmětu může posloužit řecká báje o Narcisovi a zrcadle vodní hladiny. Poukazuje na sebelásku, která může vést až k smrti.

V adolescentním období můžeme již stavět na raných zkušenostech člověka se sebou samým a světem. Na jednotlivých vrstvách výkladů symbolu můžeme akceptovat a korigovat realitu dospívajícího. Na neosobním, obecném může objevit, uvidět a pochopit osobní, konkrétní.

A právě toto aktivní, byť zprostředkované uzření, „aha“ efekt, je mocí symbolu. O pravdě nás nejlépe přesvědčí to, co jsme pochopili, rozpoznali, objevili sami, co nás zasáhlo, byť na „cizím“ příběhu.

Symbolová didaktika založená na rozvoji, vnímání, citu, intuici může člověka vést krok za krokem (metody adekvátní věku) v chápání skutečnosti našeho života. Skutečnosti, která vede dál, za zřejmý vnějšek věcí, za formu, obal.

Po svých osobních zkušenostech se způsobem vyučování, kdy já jsem byla v lavicích ať základní či střední školy či v hodinách náboženské výuky, a v souvislosti se společností konzumu, používající metody „brainwash“, vnímám jako alarmující nutnost vést děti, mládež, dospělé k myšlení, k přemýšlení, k objevování mnohvrstevnatosti obecné, každodenní skutečnosti. Ke vnímání vztahů mezi jednotlivostmi. K citlivosti ke „světu“, v němž žijí, který je zdánlivě sekularizovaný, ale který přesto zůstává emanací Boha, jeho tvůrčí moudrosti a lásky. Boha nikdy nepochopíme, stejně jako nikdy zcela nepochopíme tento náš svět, stejně jako symbol není uzavřen v definici, v dogmatu. Můžeme ale objevovat jeho bohatství, které obohatí i nás. Skrze symbolickou řeč můžeme dospívajícím pomáhat odkrývat jednotlivé vrstvy skutečnosti tak dlouho, až oni sami objeví souvislost konkrétního s obecným, všedního s posvátným. Až objeví přesah svého bytí. Můžeme takto otvírat oči k vidění „blátem“ tohoto světa. Bláto můžeme chápat jako naši zkušenost s tímto hmotným světem. Ježíš použil toto bláto k uzdravení slepého. Přirozené se stalo zprostředkovatelem nadpřirozeného.

4.2 Období druhé naivity

Pojem „druhá naivita“ zavedla do českého prostředí náboženské výchovy Ludmila Muchová, která jej převzala od H. Halbfase. Obsah tohoto termínu vnímám jako didaktický klíč k výuce náboženské výchovy a katechezí u adolescentů a dospělých. Zestručněno vychází Muchová z Tilichova dělení mýtu na „neporušené“

a „porušené“. Termín „neporušený mýtus“ spadá do doby kdy „lidé prožívali mýtus v jednotě jeho prvků náboženských, vědeckých i mýtických, to znamená, že mýtus byl současně jejich vědeckým i náboženským pohledem na svět a měl schopnost opakováním nastolit onu posvátnou dobu ‚začátku‘“. ¹²⁹ Tomuto „neporušenému“ chápání mýtu odpovídá Halbfasův termín „první naivita“, kdy si člověk není vědom svého mýtického pohledu na svět. V první naivitě nerozlišuje člověk mezi symbolem a faktem. Symbol je pro něj skutečnost, kterou žije, která je přirozenou součástí jeho světa. Z psychologického pohledu odpovídá první naivitě období předškolního a raného školního věku. Porušením mýtického vědomí ztrácí člověk jednoduchý a ucelený pohled na svět. Ten se postupně s věkem rozpadá na rostoucí množství zdánlivě nesouvisejících částí, ze kterých si jedinec volí ty srozumitelnější a potřebné. Nesrozumitelné odkládá a odmítá připustit do svého životního prostoru. Je tak připraven o možnost uchopit sebe sama a svět, ve kterém žije, v celistvosti, jež by mu umožnila vidět život v jeho mystické (nikoli už mýtické) dimenzi.

Pochopení symbolu může splnit službu, jakou poskytl Orfeus Démeter. Skrývá sílu vyvést z podsvětí nevědomí na světlo vědomí. A to na světlo, které ozařuje poznáním. Poznat zde neznamena pouze uchopit ráciem. Jedná se spíš o jakýsi „aha efekt“ vědomí, na kterém má i ráció účast. Objevit řeč symbolu znamená najít cestu k tzv. „druhé naivitě“. „Jde o dosažení meta-objasňovací zralosti, díky níž člověk překročí rozumovost odmytologizovaného světa a dospěje díky porozumění kritickému hermeneutickému umění interpretovat čas k znovuoobjevení mýtu jako struktury, v níž vstupují do nejrůznějších vztahů symboly. Z psychologického hlediska se jedná o stádium osobní individuace a o stádium postracionální.“ ¹³⁰

„Druhá naivita“ se vyznačuje tím, že prvky magické, mýtické nepůsobí již samy o sobě jako životní dominanty, ale nejsou také již vytěsňovány z oblasti myšlení a vědomí jako něco archaicky nepotřebného, nýbrž naopak – člověk objeví tyto prvky

¹²⁹ Muchová, L. *Vyslovit nevyslovitelné*, str. 83

¹³⁰ Muchová, L. *Vyslovit nevyslovitelné*, str. 83-84

jako zkamenělé svědky ŽIVOTA, kteří k němu promlouvají o věcech, skutečnostech a vztazích jazykem, jehož univerzálnímu sdělení může porozumět skrze symbol. „Tyto prvky patří k celku člověka a nemají-li podlehnout rozkladu, musí být nově prožity a začleněny.“¹³¹ Já bych si dovolila parafrázovat tuto myšlenku o něco dramatictější: „Tyto prvky patří do celku člověka a nemá-li TEN podlehnout rozkladu, musí být nově prožity a začleněny“. Vědomí člověka se tak posune ke své integritě a celistvosti. Myslet racionálně a myslet symbolicky/mytologicky neznačí dva protichůdné způsoby myšlení. Jde o vzájemný dialog, komplementaritu intelektu, emocí, smyslů, intuice, vědomí i nevědomí. Takto může člověk disponovat celistvým vědomím.

Cesta k druhé naivitě vede „skrze čtyři hermeneutické kroky: rozměr faktického (předmětného), rozměr zjevených významů, rozměr existenciálního vyrovnání se symbolem a rozměr transcendentální – uvedení směrem vzhůru. Pochopit symbol v jeho mnohovýznamnosti a v nejrůznějších vrstvách jeho existence znamená pochopit novou pravdu o světě v jeho mnohovýznamnosti a v nejrůznějších vrstvách jeho existence“.¹³² Z tohoto úhlu pohledu se biblické texty i dogmata víry stávají pro člověka skutečně „vodou života“.

Vědecké myšlení naší společnosti odsuzuje vše neexaktní, nedokazatelné k neexistenci. Zdeněk Neubauer v závěru svého příspěvku „O roli mýtů a symbolů ve vědeckém poznání“ shrnuje své úvahy do závěru, který podle mého názoru koreluje s myšlenkou „druhé naivity“.

Dovolím si citovat: „Jakmile uznáme, že dějiny poznání souvisí s dějinami myšlení a že nejen poznatky a pojmy, nýbrž i racionalita sama má své alternativy a dějiny, jakmile pronikneme až na rovinu narativity – k mýtům a symbolům, v nichž se tyto dějiny odehrávají, pak pohoršující iluze přetržitosti a nahodilosti zmizí. Diskontinuita vědeckých výkladů je přemostována příběhy a představami, které nás svým poukazem

¹³¹ Muchová, L. *Vyslovit nevyslovitelné*, str. 84

¹³² Muchová, L. *Vyslovit nevyslovitelné*, str. 84

k mýtům a symbolům spojují s archetypální, nezjevnou vrstvou skutečnosti. Neslučitelnost logická je překonána návazností analogickou: povstávání paradigmat je sice vždy nějak jedinečné, přitom má přesto jistou typiku, určitý řád, který činí i zcela rozdílná a mimořádná paradigmata srozumitelnými. A tak se logika a analogie, kauzalita a podobnost, smysl a návaznost vzájemně střídají, proplétají a předávají si své různé úlohy ve sjednocování zkušenosti. Bouřlivé drama na povrchu bývá neseno klidnými vodami hlubin a pod klidnou „základního výzkumu“ lze zahlédnout bující život obrazotvornosti, artikulace, hru obrazotvornosti a názornosti. Přirozená důvěra vědců v jednotu poznání je oprávněná. Naivní jsou pouze snahy tuto jednotu chtít redukovat na jediný typ vztahů.“¹³³

4.3 Návrh didaktického zpracování jedné vyučovací jednotky

Téma: Práce s obrazovou symbolikou – symbolika TMY a SVĚTLA v obraze

Cíl: 1/ Student umí vyjádřit svou zkušenost s hloubkou obrazové symboliky, konfrontovat ji se svou vlastní osobní historií a vyjádřit její transformaci do existenciální roviny.

2/ Student prokáže schopnost vnímat a interpretovat svět v rovině symbolického myšlení.

Obsah:

Práce se symbolikou SVĚTLA x TMY/ STÍNU v obraze Rembrandta van Rijn – Balšasarův hodokvas (viz obr.příloha č. 2)

Didaktické kroky:

1/ meditace studentů nad touto symbolikou v předloženém obraze a její písemná charakteristika

¹³³ Neubauer, Z. *O roli mýtů a symbolů ve vědeckém poznání*, str. 44

- 2/ učitelův výklad symboliky obrazu
- 3/ meditace studentů nad vlastní zkušeností s touto symbolikou
- 4/ písemné či výtvarné zpracování této zkušenosti
- 5/ diskuze zaměřená na existenciální význam probrané symboliky

Metody: meditace, odborný výklad, literární či výtvarné zpracování

Pracovní pomůcky: baer, notebook, papírové skici formát A4, akvarelové barvy

Scénář vyučovací hodiny:

- 1/ Uvedení do tématu – seznámení studentů s obsahem hodiny
- 2/ Projekce obrazu na promítací plochu
- 3/ Studenti jsou vyzváni k úvaze nad tím, co je na obraze oslovuje, jak mu rozumí, jaké asociace v nich vyvolává, jaké emoce navozuje, jak rozumí jeho sdělení... Vše písemně zaznamenají do svých poznámkových sešitů.
- 4/ Učitelův výklad – výklad obrazové symboliky
- 5/ Na základě tohoto výkladu jsou studenti nejprve vyzváni k hledání asociací, které v nich obraz vyvolává a které se vztahují k jejich životu, a poté k tomu, aby tyto asociace vyjádřili pomocí vlastních symbolů na základě svých životních zkušeností, které mohou dle volby zpracovat písemně či výtvarně.
- 6/ Stručné seznámení s autorem
- 7/ Diskuze – studentům je dán časový prostor k výměně svých zkušeností se symbolikou světa a tmy.

Výklad obrazu Belšasarův hodokvas

Autor: Rembrandt van Rijn

Příloha: obrázek č. 2

- Toto obrazové sdělení sice předpokládá znalost uvedeného příběhu Starého zákona, ale pochopení jeho podstaty, významu i bez této znalosti bude jednak dobrým vysvědčením pro autora a jednak připraví studenty na hluboké pochopení tohoto

biblického poselství v souvislosti s následným symbolovým výkladem a možnost jeho abstrahování do roviny obecně existenciální.

- Po předchozí meditaci nad obrazem a notací osobních vjemů a myšlenek přečte jeden ze studentů tento příběh z knihy Daniel 5,1–30.

Učitelův výklad:

a) rekapitulace příběhu a upřesnění výkladu slov „mené, mené tekel ú-parsín“ dle internetového zdroje:¹³⁴

Mené tekel ú-parsín – věštecká slova, která při hostině Belšasara (Da 5) napsaly prsty lidské ruky na zeď paláce a jež nikdo kromě Daniela (Da 5,25–28) nedokázal přečíst, natožpak vyložit (Da 5,5–8). Výklad hádankovitého nápisu musí vycházet z toho, že původní podoba měla jen souhlásky a žádné samohlásky (biblická hebrejština). Proto lze tato slova číst jednak jako podstatná jména „mine – šekel – půlšekel“ (váhy), jejichž klesající hodnota měla symbolizovat tři poslední babylónské krále, jednak jako slovesa (jak to udělal Daniel), vztahující se na Belšasara. V posledním slově hádanky „parsín“ (peres) mohla být navíc obsažena narážka (slovní hříčka) na „Peršany“, kteří (srov. Da 6,1, kde jsou označení za „Médy“) tu převzali moc po Belšasarovi. Motiv tajemného písma na zdi posloužil autorovi biblického spisu k tomu, aby (podobně jako v jiných věštbách) sdělil boží vůli.

Význam slov – dle Bible – Daniel 5,25–28: “Toto pak je písmo, které bylo napsáno: ‚Mené, mené tekel ú-parsín‘. Toto je výklad těch slov: ‚Mené‘ – Bůh sečetl tvé kralování a ukončil je. ‚Tekel‘ – byl jsi zvažován na vahách a shledán lehkým. ‚Peres‘ – tvé království bylo rozlomeno a dáno Médům a Peršanům.”

¹³⁴ *Ptejte se knihovny* [online]. [cit. 2010-03-17].

Dostupné na [www: <http://www.ptejteseknihovny.cz/uloziste/uog001/mene-tekkel>](http://www.ptejteseknihovny.cz/uloziste/uog001/mene-tekkel)

Původní zdroj:

Encyklopedie Bible. 2. díl. M–Ž. Bratislava, Gemini, 1992

Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona: ekumenický překlad. Praha, Ústřední církevní nakladatelství, 1979

b) výklad symbolu SVĚTLA a TMY/ STÍNU obecně a aplikovaně na obraz:

První, co na obraze vnímáme, je kontrast světla a tmy. Rembrandt byl mistrem v práci se světlem a tmou. Do středu obrazu umístil Rembrandt postavu krále Belšasara, on jako král se cítí být středem „veškerenstva“. Přesto není ústřední postavou celé scény. Ústřední postavou je zde Bůh „skrytý ve světle“.

Ve středu bujného veselí je tedy nápadná postava krále Belšasara. Z jeho postoje, rozmachu rukou vnímáme, že on sám se cítí být středem a pánem světa. On sám se do tohoto středu postavil. Vzpřímené držení těla a velikost postavy poukazuje na vladařský charakter. Rozpažené ruce jakoby chtěly ochránit jeho nastřádané království.

Představitelé nejvyšší společenské vrstvy, ve středu se svým králem, jsou ponořeni ve tmě. Tuto tmu nelze zaměňovat se stínem. Stín symbolizuje odvrácenou stranu slunce. V přeneseném významu může jít o neprozářenou oblast nevědomí. Stín je součástí lidské existence, která nemůže v tomto pozemském bytí nikdy zcela přesáhnout sebe sama. Snad je stín důsledkem požití ovoce ze stromu poznání, které nebylo určeno člověku, a proto zůstanou určité skutečnosti vždy zahaleny stínem tajemství. Udo Becker uvádí, že stín také souvisí se životní silou a pozemskou existencí. V souvislosti s tím nemívají podle pověstí lidé, kteří se upsali d'áblu (ani zásvětní tvorové), žádný stín.¹³⁵ Stín v hlubinné psychologii C. G. Junga je pojímán jako temnota osobního nevědomí. Obsahuje temné stránky a reprezentuje inferiorní, nejméně vyvinutý rys čtyř funkcí vědomí, které tvoří základ Jungova učení o typech (myšlení, cítění, vnímání, intuice).¹³⁶ Zjednodušeně řečeno, stín je naše slabost, která je přirozenou součástí člověka, patří k jeho nedokonalosti. Úkolem člověka je tento stín přiznat, akceptovat, vyvést z podsvětí nevědomí na světlo vědomí. Tak nad ním ztrácí stín moc a může mu dokonce sloužit, protože tam, kde je lidská slabost,

¹³⁵ Becker, U. *Slovník symbolů*, str. 276

¹³⁶ Lurker, M. *Slovník symbolů*, str. 486

může se projevit boží síla. Člověk, který přizná svou slabost, hříšnost před Bohem, přestává být „vláčen vlastním stínem“.

Tma je symbolem smrti. Tma přítomná zde v obraze jakoby pohlcovala celé království tohoto zpupného krále. Je tak hustá, že její stáří přesahuje délku jeho kralování. Jako by on sám se do tmy už narodil, ba dokonce jako by z ní byl zrozen. Tma nebyla pro starozákonního člověka prostě nedostatkem světla, nýbrž byla něčím předmětným a stvořeným. „Já vytvářím světlo a tvořím tmu.“ (Iz 45,7) Bůh stojí nad jasem a tmou. V symbolickém myšlení se temnota pojí s počátečním stavem: „Země byla pustá a prázdná a nad propastnou tůň byla tma.“ (Gn 1,2) Tma je vlastností pralátky, nezformované ještě Bohem a nevázané žádným zákonem. S přesazením těchto obrazů do etické oblasti je s pojmem temnoty spojena představa bezzákonnosti a vzdálenosti od Boha. V prorocké vizi Posledního soudu přikryje bezbožníky tma.

V Novém zákoně patří tma na stranu zla. Tma je spřízněna se smrtí a podsvětím. Tma po vší zemi při Ježíšově umírání (L 23,44) byla pro antické křesťany viditelným výrazem Kristova „sestoupení do pekel“. Tolik Slovník biblických obrazů a symbolů.¹³⁷

Tma znamená absolutní nepřítomnost světla. V Janově evangeliu je boží svět chápán jako svět světla. „Bůh je světlo a není v něm nejmenší tmy.“ (Janův první list 1,5) Tma, ve které je ponořen král Belšasar a jeho království, je tedy prostorem, kde není život. Jeho zem je pustá a prázdná, nevázaná žádným zákonem a tím vzdálená od Boha. Zlato a šperky, kterými se on a jeho potentáti obklopují v podvědomé touze ozářit tmu světlem, tuto moc nemají. Tíha vyzařující z přepychu života, který vedou, nemá před Bohem žádnou váhu. Belšasar a jeho skutky jsou Bohem shledány jako lehké.

Opakem tmy je světlo. Světlo jako symbol obecně patří k symbolům života. Jako je život protikladem smrti, je světlo protikladem tmy. Ve světle se ukazuje krása a řád přírody nezávislý na člověku. Světlo může ozářit i člověka fyzicky slepého, je

¹³⁷ Srovnej: Lurker, M. *Slovník biblických obrazů a symbolů*, str. 275

výrazem něčeho nehmotného, a proto i vhodné k tomu, aby symbolizovalo boží duchovnost. Bez světla není života. Tuto zkušenost lidstva dotvrzují mýty všech starověkých národů. Světlo je atributem božství. Je nezávislé na existenci nebeských těles (Gn 1,1). Vznik života na zemi začíná zrozením světla. „I řekl Bůh: ‚Buď světlo‘ a bylo světlo. Viděl, že světlo je dobré a oddělil světlo od tmy.“ (Gn 1,3–4) Duchovní ráz světla spočívá v tom, že světlo je základem vidění a poznání. Pro starozákonního člověka znamená život ve světle tolik, co život ve štěstí a blahobytu. „Světlo spravedlivých radostně září, kdežto svévolníkům svítlna zhasne.“ (Př 13,9)

Mocným světlem proroků je Kristus, on je pravé světlo, které osvětluje každého člověka. (J 1,9) On o sobě říká: „Já jsem světlo světa, kdo mě následuje, nebude chodit ve tmě, ale bude mít světlo života.“ (J 8,12) Spatřit světlo světa znamená narodit se. Řecký výraz „fótismos“ je výrazem pro křest i osvětlení. O velikonočních vigiliích je světlo, které přichází do tmy, vítězstvím Boha nad temnotou hříchu a smrti.¹³⁸

V tomto obrazovém výjevu světlo boží doslova vtrhlo do neřestné temnoty hodujících potentátů toho světa. Neočekávanost světla ve tmě vydělala všechny přítomné. Zdroj tohoto světla nemá pro ně ani pro nás reálné vysvětlení. Úlek patrný v jejich tvářích dosvědčuje sílu a moc tohoto světla. Bylo osvětleno jejich svědomí. Hlavní proud světla dopadá na postavu muže a ženy. Snad jako analogie k prvotnímu dědičnému hříchu Adama a Evy, kdy Adam a Eva zděšeně poznávají, že jsou odhaleni, že jsou nazí. Na tomto obraze se jedná taktéž o obnažení, obnažení svědomí. Ale je zde ještě jedna pozoruhodnost v tom, jak Rembrandt nastavil světlo. Světlo je sice nastaveno na zmíněné protagonisty scény – prototypy hříšných lidí – ale současně i na nás. Je nastaveno jako prorocké zrcadlo v tváři každého z nás. V tom spočívá aktuálnost Danielova proroctví a Rembrandtovi se tuto aktuálnost podařilo mistrně vystihnout. Danielovo proroctví Rembrandt nesdílí jako historickou událost ani jako pouhou alegorii na osud všech nespravedlivých mocných

¹³⁸ Lurker, M. *Slovník biblických obrazů a symbolů*, str. 257–258

tohoto světa, nýbrž současně jako varování pro každého z nás. Každý z nás může být pokoušen zabydlet se v bohatství, přepychu, moci a pojem „žít“ zaměnit s pojmem „užívat si“. Belšasar překročil hranici boží trpělivosti s člověkem. Tím, že použil obřadné bohoslužebné nádoby jeruzalémského chrámu ke svému nevázanému hodování, znesvětil vědomě jméno boží a ponížil tak i izraelský národ. Danielovo proroctví je jakési memento mori pro každého z nás. Upozornění, že zlo má své hranice.

- Autor obrazu Belšasarův hodokvas: Rembrandt van Rijn

E. H. Gombrich jej uvádí jako jednoho z největších holandských malířů a největších malířů, kteří kdy vůbec žili. Narodil se v Leidenu roku 1606 jako syn zámožného mlynáře. Ve věku 23 let byla jeho raná díla již ceněna některými soudobými učiteli, a tak se vydal na cestu do Amsterdamu, na cestu záchranné malířské kariéry. Oženil se s bohatou dívkou, koupil si dům a pilně tvořil. Těžké životní období mu nastalo smrtí jeho ženy a poklesem oblíbenosti jeho obrazů. Zadlužil se a po jeho smrti 1669 po něm zůstal jen obnošený šat a malířské náčiní. V obrazech, které Rembrandt tvořil, usiloval o pravdu, podstatu sdělení. Gombrich píše, že „pronikal přímo do lidského srdce“.¹³⁹ Stejně jako Shakespeare měl i on dar vcítit se do myšlenkových pochodů duše různých typů lidí. Jako zbožný protestant měl dobře nastudovanou Bibli, do jejíchž příběhů se vcíťoval a živě si je představoval. Rembrandt nikdy nepotřeboval teatrálnost gest. Ke zvýšení dramatického účinku používal magickou sílu světla v kontrastu s tmou.

¹³⁹ Gombrich, E. H. *Příběh umění*, str. 423

Závěr

Tato práce pojednává o transcendentním rozměru umění a o možnosti jeho uplatnění v hodinách náboženské výchovy na příkladu didaktického zpracování. Zaměřila jsem se na teoretické zpracování myšlenky, že umění jako projev velikosti lidského ducha, má moc o této velikosti vypovídat a tuto velikost v člověku rozvíjet. Duchovní dimenze je tou nejhlubší vrstvou uměleckého díla. O tom, že tato hlubinná výpověď umění není samozřejmostí ani pro odborníky z oblasti umění, psychologie, teologie, filosofie, jsem se přesvědčila při hledání odborné literatury, která by moje přesvědčení a osobní zkušenost podpořila. Nosných výpovědí na mé téma je v českém jazyce poskrovnu.

Úmyslem mé práce je upozornit na skutečnost, že jazyk umění (v celé práci mám na mysli „skutečné“ umění) je jakési „duchovní esperanto“, kterým může člověk oslovovat a být osloven ve své duchovní dimenzi. Evropská civilizace prošla velkým množstvím ideologií slibujících pokrok, štěstí...Člověk se stal do jisté míry „alergickým“ na jakoukoliv ideologii. Tzv. nevěřící lidé považují za ideologii i náboženství. Velikou výhodou jazyka umění je, že není propagátorem žádné ideologie. Jeho „zvěst“ se obrací k jádru lidské existence, představované jedincem i společností. Moc jeho duchovního náboje spočívá v tom, že může zasáhnout každého, ateistu nevyjímaje. Umění doprovází člověka na jeho CESTĚ konverze jako nevťiravý duchovní přítel. Probouzí, zcitlivuje jeho duši. Cílem mé práce bylo: představit transcendentní rozměr jazyka umění a jeho praktické užití v podobě umění obrazového jako alternativní přístup k rozvíjení a výchově náboženského myšlení.

Celá první kapitola apeluje na význam, který **umění** pro člověka má. Toto mé přesvědčení dokládám názory renomovaných filosofů, teologů a kunsthistoriků. Základní otázka zde zněla: „Co od umění očekáváme“? Zda je zdrojem zábavy, zážitku, odreagování..., nebo zda může být zdrojem poznání a osobnostní kultivace. Populárně je umění často chápáno, jako zdroj zábavy a odpočinku. Jako útěk z nudy života, či naopak z jeho neúnosné náročnosti. Odpověď na tuto otázku jsem hledala

s profesorem filozofie G.Gordonem, který stejně jako já tu nejhlubší hodnotu umění vidí v poznání. V poznání, které se úzce vztahuje k jádru lidské existence. Umělecké dílo podle něj neslouží jen k potěše smyslů, není určeno k chvilkovému pobavení, nýbrž přispívá především k našemu porozumění zkušenosti se skutečností JÁ-SVĚT-PŘESAŇ (BŮH). Estetický kognitivismus je plodným spojením krásy a poznání, dvou základních potřeb člověka. Zjednodušeně se zmiňuji o potřebě stanovit kritéria umění a ne-umění, o potřebě určité normy založené na hodnotě, která spočívá právě v tom, co nám umělecké dílo umožňuje vidět a chápat z lidské zkušenosti odkazující na přesah. Zkušenost zprostředkovaná uměním staví na běžné lidské zkušenosti. Umění však dává tuto zkušenost do širších a hlubších souvislostí, kterých si v běhu života pro nedostatek času a informací nepovšimneme. Smyslem umění je rozvíjet vnímání, učit symbolickému myšlení, reflexi sebe sama, světa a vztahů v něm a nazírat tak duchovní odkaz za smyslovou skutečností. Výslednicí pak může být celistvější porozumění zákonitostem života. Mým úmyslem není zredukovat význam umění na poznání. Prožitek z krásy, emoční zážitek, vědomí vznešenosti, harmonie..., to vše jsou významné komplementární hodnoty, bez kterých by poznání zprostředkované uměním vyznělo jako vojenský povel. Důraz na poznání kladu proto, že tato hodnota umění je v dnešní společnosti opomíjena a preferován je zážitek a zábava.

V teologickém náhledu na význam umění pro člověka se opírám především o pohled M.I.Rupnika na uměleckou tvorbu. Pro Rupnika je umění blízké způsobu myšlení Bible a otcům církve. Podle něj může umění inspirovat metodu bohosloví, které by tak bylo schopno promluvit k srdci člověka. Umění je pro něj místo inspirace pro jiný způsob teologie a jiný druh evangelizace. Je sapienciální duchovní metodou, kterou pěstovali otcové církve a velcí svatí. To, co má umění a teologie společné, je rozvoj intuice a myšlení člověka. Alex Stock zdůrazňuje význam především obrazového umění, které je v dějinách náboženství nejtypičtějším představitelem umělecké tvorby. Tvořivá síla uměleckých děl je inspirovaná Písmem svatým a křesťanským myšlením, které na Písmo navazuje. Zobrazení slova, či biblické

skutečnosti zhodnocuje význam toho, co je zachyceno v písemných pramenech. Hodnotová kultura křesťanství je uložena v „teologii monumentů“. Výtvarná díla vlastní moc, jejichž účinek na vědomí člověka nelze popřít. Umění je nesmazatelnou stopou transcendentna.

Rupnikův pohled na metodu bohosloví inspirovanou uměním je blízký mému pohledu na výuku náboženství. A článek Michala Kapláneka uveřejněný v časopise *Universum* pod názvem „Náboženská výchova a hledání transcendence“ mě upevňuje v přesvědčení, že je nutno hledat cesty, kterými můžeme oslovit a rozvíjet náboženské myšlení člověka v jeho touze po přesahu. Kaplánek zde osvětluje Luckmannův pojem „neviditelné náboženství“. Tato koncepce „*umožňuje označit jako projevy náboženství také některé prvky, které vycházejí ze zdánlivě profánních zájmů, ale přitom směřují k transcendenci sebe sama.*“¹⁴⁰ Implicitně je touha po transcendenci v člověku uložena v jeho „vyšších potřebách“- potřebě lásky, krásy, dobra, štěstí. Církev by měla využít životodárného potenciálu této touhy a smiřovat profánní se sakrálním. Implicitní touha po přesahu může být mostem k touze explicitní, k touze po zkušenosti s „vyšší mocí“, s osobním Bohem. Využití jazyka umění na této cestě je jednou z efektivních alternativ, protože propojuje obsahy nevědomí s obsahy vědomí skrze symbol.

V kapitole Psychologický náhled zdůrazňuji význam obrazů jako obrazového zpředmětnění, které nám umožňuje chápat svět i sebe jako celek. Obraz je nástrojem myšlení. Je součástí obrazotvornosti jako typu tvůrčího myšlení. Tvůrčí myšlení předpokládá schopnost imaginace, která je vstupní branou do nemateriálního světa, do duchovních sfér. Imaginace nám zprostředkovává vnitřní hloubku obrazu, která v sobě nese závažnost existenciálního smyslu.

V kapitole druhé nahlížím na **symbol** jako na společný vyjadřující prostředek jazyka umění, filozofie, psychologie a náboženství. Nejprve definuji symbol v jeho

¹⁴⁰ Kaplánek, M. *Náboženská výchova a hledání transcendence*, s.35. In: *Universum. Revue české křesťanské akademie*. 2006, roč. XVI., č. 2

podstatě a obecnosti a odlišuji od pojmu znak. Symbol je ztělesněním existenciálně důležitých významů. Tato jeho existenciální rovina může zasáhnout naše poznání, které má kvalitu celistvosti-je osloven rozum i srdce. Symbol má emociální náboj a proto jeho pomocí komunikuje především umění a náboženství. Za velmi důležitou považuji Ricoeurovu myšlenku nutnosti diferenciací mezi „myšlením v symbolech“ a **myšlením na základě symbolů** – symbolickým myšlením. Myšlení v symbolech je v současné společnosti velmi populární. Symboly, znaky, piktogramy... šetří náš čas. Neuvádí do hlubinných vrstev skutečnosti člověka. Kdežto v myšlení na základě symbolů dává symbol příležitost k myšlení. Je látkou, tématem k zamyšlení se. Symbol dešifruje skutečnost, která přesahuje naši zkušenost. To je hlavní význam a smysl symbolu. Symbol je také řečí starozákonních a novozákonních textů. Objevuje se tam, kde se má niterné naznačit vnějším, celek částí, stálé pomíjivým. Symbol je zde současně zahalením i zjevením. Symboly jsou v Bibli posvátná znamení, která ukazují ke spáse. V dějinách spásy je symbol komunikačním prostředkem mezi Stvořitelem a jeho stvořením. V kapitole symbol v umění se odvolávám na obecné pojetí symbolu a jeho schopnost poetické imaginace, o které hovoří Ricoeur. Symbolický rozměr řeči umění je ukryt v jeho mytologických, náboženských a existenciálních tématech. Řečí umění skrze symbol a jeho interpretaci, můžeme rozvíjet v náboženské výchově vnímání, imaginaci, intuici týkající se duchovních dimenzí. Interpretace i pochopení symbolů v umění není nikdy jednoznačná. A to pro mnoho vrstevnatost symbolů a osobitost jeho interpreta. Chápání symbolů má vždy personálně emocionální zabarvení.

Významem umění pro kultivaci osobnosti jedince jsem se zabývala jednak obecně a jednak konkrétním druhem umění, uměním obrazovým. Každý druh umění pracuje s poetickým obrazem a jeho symbolikou. Symboliku obrazu jsem zvolila na základě mého osobního zaměření a také proto, že zrak je naším nejzkušenějším tělesným smyslem. S vizuálním obrazem má zkušenost i ten, kdo se o umění nezajímá. **Obraz** sám je symbolem symbolů. Pro didaktickou ukázkou práce s obrazovou symbolikou jsem se rozhodla mezi symbolikou gotického obrazu a zde prezentovanou

ukázkou obrazu „novověku“. Zpracování symboliky období gotiky by byl zajímavý vyučovací projekt, ve kterém by studenti mohli zprostředkovaně, skrze řeč umění, pochopit teocentrickou filozofii středověké společnosti. Společnosti, ve které filozofie byla služkou teologie. Rozsah tohoto tématu by však byl na samostatnou práci. Práci se symbolem tmy a světla jsem zvolila zejména proto, že zkušenost s těmito symboly máme již od raného věku a jsme tak snadněji oslovitelní jejím významem.

Cit a rozum jsou dvě lidské mohutnosti určující naše postoje a chování. „Západní civilizace“ je rozpolcená, vrávorá mezi rozumem a citem. Člověk moderny vsadil na rozum, člověk postmoderny přestává rozumu důvěřovat. Cítí nedostatečnost jeho poznání. A tak hledá, aniž by přesně věděl co. Z první naivity pohádek a mýtů vyrostl, opustil je jako svět naivního, nerozumného dítěte. Ale touha po přesahu každodenní zkušenosti, po dobru, spravedlnosti, po smyslu, po „vyšším principu“ v něm zůstává. S touto potřebou přesahu si mladý člověk většinou neví rady, utíká od ní do drog, do kariéry..., nebo ho naopak tato potřeba přivádí do sekt, k okultismu...

Porozumění symbolu skrze jeho poetickou dimenzi, typickou pro umění a náboženství, vnímám jako cestu k tzv. **druhé naivitě**, která je nutná k sjednocení rozumu a srdce, světa smyslového a nadsmyslového, profánního a sakrálního, chronosu a kairosu. Takto chápáná jednota vlastního života a jednota světa je jednotou dynamickou, tvůrčí. Je spolehlivým mantinelem na cestě **individuace** jedince, je cestou tvůrčí seberealizace, odstartovanou věkem **adolescence**. Hovořím o cestě, ne o instančním efektu pochopení několika symbolů. Z hlediska učitele náboženství má využití jazyka umění v náboženské výchově roli ukazatele této cesty. Dá-li se touto cestou ten, kdo je nám svěřen, můžeme hodnotit až za dlouhý čas. Každý z nás má zkušenost, že určité poznání se v nás „nevyužito“ ukládá pro příhodnější dobu.

Z takto pojatého přístupu vyplývá, že jsem se v práci pokusila o odborné postižení skutečností, které unikají exaktnímu vědeckému způsobu vyjadřování, takže jsem se často pohybovala na pomezí mezi vědou a uměním. Poezii umění, která k nám

promlouvá skrze symbol, je exaktnost a metodologie cizí. Oslovuje rozum skrze poznání srdce. Veškerý záměr mé práce bych proto shrnula slovy C. G. Junga, která by mohla být jejím mottem: „*Nejde o to dokázat existenci světla, ale o to, že jsou slepci, kteří nevědí, že by jejich oči mohly vidět.*“¹⁴¹ Jako učitelka náboženství bych se chtěla podílet na jejich otvírání.

¹⁴¹ Jung C.G. *Snové symboly individuálního procesu*, str. 21

Seznam použitých zdrojů

Monografie :

ARISTOTELES. *Poetika*. Praha: Svoboda, 1996. Čes.překl. 226 s.
ISBN 80-205-0295-5

BECKER, U. *Slovník symbolů*. Praha: Portál, 2002. 2.vyd. Čes.překl. 351 s.
ISBN 80-7178-612-8

BORECKÝ, V. *Porozumění symbolu*. Praha: Triton, 2003. 2. oprav. dopl. vydání,
v Tritonu 1. vyd. 214 s. ISBN 80-7254-371-7

DVOŘÁK, M. *Umění jako projev ducha*. Praha, 1936. ISBN neuvedeno

GAIUS PLINIUS SEKUNDUS. *O umění a umělcích*. Praha: Melantrich, 1941.
Čes.překl. ISBN neuvedeno

GORDON, G. *Filosofie umění*. Brno: Barrister and Principál, 2009. Čes.překl. 251 s.
ISBN 80-85947-53-6

HORÁČEK, R. *Galerijní animace a zprostředkování umění*. Brno: Cerm, 1998. 142 s.
ISBN 80-7204-084-7

HUŠEK V. *Symbol ve filosofii Paula Ricoeura*. Svitavy: Trinitas: Svitavy, 2004.
182 s. ISBN 80-86036-89-8

HUYGHE, R. *Řeč obrazu*. Praha: Odeon, 1973. Čes.překl. 311 s. ISBN neuvedeno

JUNG, C.G. *Archetypy a nevědomí*. Brno: Nakl. T. Janečka, 1997. Čes.překl. 437 s.
ISBN 80 -85880-16-4

JUNG, C.G. *Obraz člověka a obraz Boha*. Brno: Nakl. T. Janečka, 2001. Čes.překl.
505 s. ISBN 80-85880-23-7

- JUNG, C.G. *Snové symboly individuálního procesu*. Brno: Nakl. T. Janečka, 1999. Čes.překl. 315 s. ISBN 80-85880-19-9
- KASTOVÁ, V. *Dynamika symbolů. Základy jungovské psychoterapie*. Praha: Portál, 2000. Čes.překl. 206 s. ISBN 80-7178-371-4
- KULKA, J. *Psychologie umění*. Praha: Grada, 2008. 2. přeprac. vyd. 435 s. ISBN 978-80-247-2329-7
- LURKER, M. *Slovník biblických obrazů a symbolů*. Praha: Vyšehrad, 1999. Čes.překl. 365 s. ISBN 80-7021-254-3
- LURKER, M. *Slovník symbolů*. Praha: Knižní klub, 2005. Čes.překl. 614 s. ISBN 80-242-1588-8
- MACEK, P. *Adolescence. Psychologické a sociální charakteristiky dospívajících*. Praha: Portál, 1999. 207 s. ISBN 80-7178-348-x
- MUCHOVÁ, L. *Vyslovit nevyslovitelné. Didaktika uvádění do světa symbolů*. Brno: CDK, 2005. 243 s. ISBN 80-7325-075-6
- MOKŘEJŠ, A. *Umění: a k čemu?* Praha: Triton, 2002. 167 s. ISBN 80-7254-199-4
- MRÁZ, M. *Význam slova symbolon v jazyce klasické řecké filozofie*. In: Symbol v lidském vnímání, myšlení, a vyjadřování. Praha: Filozofický ústav ČSAV, 1992. ISBN-80-7007-033-1
- NAKONEČNÝ, M. *Encyklopedie obecné psychologie*. Praha: Academia, 1997. 2.rozšíř.vyd., v Akademii 1.vyd. 437 s. ISBN 80-200-0625-7
- NEUBAER, Z. *O roli mýtu a symbolu ve vědeckém poznání*. In: Symbol v lidském vnímání, myšlení, a vyjadřování. Praha: Filozofický ústav ČSAV, 1992. ISBN 80-7007-033-1

OSBORNE, R. *Teorie umění*. Praha: Portál, 2008. Čes.překl. 191 s. ISBN 978-80-7367-370-3

PANOFSKY, E. *Význam ve výtvarném umění*. Praha: Odeon, 1981. Čes.překl. 372 s. ISBN neuvedeno

PATOČKA, J. *Umění a čas I. Soubor statí, přednášek a poznámek k problémům umění. I, Publikované studie*. Praha: Oikoymenh: Filosofia: Praha 2004. 543 s. ISBN 80-7007-198-2

PLHÁKOVÁ, A. *Učebnice obecné psychologie*. Praha: Academia, 2004. 472 s. ISBN 80-200-1387-3

RIEDEL, I. *Obrazy v terapii, umění a náboženství. Interpretace obrazů z pohledu hlubinné psychologie*. Praha: Portál, 2002. Čes.překl. 174 s. ISBN 80-7178-531-8

RUPNIK, M. I. *Až se stanou umění a život duchovními. (teologie umění)*. Refugium Velehrad: Velehrad-Roma, 1997. Čes.překl. 65 s. ISBN 80-86045-06-4

SLAVÍK, J. *Umění zážitku, zážitek umění. Teorie a praxe artefietiky, 1. díl*. Praha: PF UK Praha, 2001. 281 s. ISBN 80-7290066-8

STOCK, A. *Bildfragen, Teologische Gesichtspunkte*. Paderborn: Ferdinand Schoningh, 2004. ISBN 3-506-70250-5

ŠINDELÁŘ, D. *Myšlení v obrazech, aneb, Obrazy myšlení*. Praha: Odeon, 1986. 178 s. ISBN neuvedeno

ŠPIDLÍK, T. *Slovo a obraz*. Velehrad: Refugium Velehrad-Roma, 1995. 77 s. ISBN neuvedeno

VAGNEROVÁ, M. *Vývojová psychologie. Dětství, dospělost, stáří*. Praha: Portál, 2000. 1. vyd. 522 s. ISBN 80-7178-308-0

WHITEHEAD, A. N. *Symbolismus, jeho význam a účín*. Praha: Panglos, 1998. Čes.překl. 92 s. ISBN 80-902205-5-x

Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona (včetně deuterokanonických knih). Český ekumenický překlad. Praha: Česká biblická společnost, 1993. 4. přeprac.vyd., v ČBS 2. vyd. 283 s. ISBN 80-900881-7-1

Elektronické dokumenty:

Noble, I., O možnostech a povaze teologického poznání u Alexandra Schmemanna [online]. *Teologická reflexe*, 2004, roč. 10, č. 2, s. 170–183, [aktualiz. 2007-03-21]. [cit. 2010-01-17]. ISSN 1211-1872.

Dostupné na [www:<http://www.iespraha.cz/node/38>](http://www.iespraha.cz/node/38)

Periodika:

Universum. Revue české křesťanské akademie, 2006, roč. XVI. č. 2. s. 35-36. ISSN 0862-8238

Seznam příloh

Obrazová příloha č.1: Friedrich Overbeck - Triumf náboženství v uměních

Obrazová příloha č.2: Rembrandt van Rijn – Balšasarův hodokvas

Přílohy

Obrazová příloha č. 1



Obrazová příloha č. 2



Abstrakt

KUNZOVÁ, E. *Využití jazyka umění v náboženské výchově*. České Budějovice 2010. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Teologická fakulta. Katedra pedagogiky. Vedoucí práce L. Muchová.

Klíčová slova: UMĚNÍ, SYMBOL, OBRAZ, ADOLESCENCE, DRUHÁ NAIVITA, INDIVIDUACE

Diplomová práce se zabývá významem umění pro celistvý rozvoj jedince. Symbolem jako jedním z nejvýznamnějších výrazových prostředků umění. Projevem symbolu v Bibli, v obrazovém umění a jeho roli v procesu individuace. Zahrnuje charakteristiku adolescenčního věku s ohledem na schopnost porozumět symbolům. Teorii symbolové didaktiky. Osvětlení a význam pojmu „druhá naivita“ a scénář jedné vyučovací jednotky jako praktickou ukázkou práce se symboly v interpretaci obrazu.

Abstract

The Use of Language of Art in religious Education

Key words: ART, SYMBOL, PICTURE, ADOLESCENCE, SECOND NAIVETE, INDIVIDUALIZATION

The thesis deals with the signification of art for holistic development of an individual. It also deals with symbol as one of the most important means of expression in art, with symbol in the Bible, in image art and its role in the process of individualization. It includes the characteristic of adolescent age with regard to ability of understanding the symbols. It deals with the theory of the didactic of symbols, the explanation of the meaning of 'second naivety' and the concept of a teaching unit as a practical sample for working with symbols interpreting picture.