

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Teologická fakulta

Katedra filosofie a religionistiky

Diplomová práce

VZTAH FILOSOFIE, ESTETIKY A TEOLOGIE V POHLEDU NĚKTERÝCH ANGLO-AMERICKÝCH AUTORŮ

Vedoucí práce: doc. Mgr. Jaroslav Vokoun, Th.D.

Autor práce: Bc. Ilona Fojtová

Studijní obor: Filosofie (prezenční studium)

Ročník: 3.

2014

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, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

25. března 2014

Velice děkuji vedoucímu práce doc. Mgr. Jaroslavu Vokounovi, Th.D. za pomoc, poskytnutý čas, cenné rady, připomínky, trpělivost a odborné vedení při zpracování diplomové práce.

Obsah

ÚVOD.....	4
1. Vztah filosofie, teologie a estetiky	6
1.1. Vztah filosofie a teologie	13
1.2. Wheatonská teologická konference.....	14
1.3. Krása jako argument pro život - MATTHEW LEWIS SUTTON	17
2. Diskuse v angloamerické estetice.....	19
2.1. Role teorie v estetice – MORRIS WEITZ	19
2.2. Rodové podobnosti a zobecňování v umění MAURICE MANDELBAUM...	21
2.3. Svět umění – ARTHUR DANTO	22
2.4. Co je umění? Institucionální analýza – GEORGE DICKIE	23
2.5. Definovat umění historicky – JERROLD LEVINSON	24
2.6. Další reakce na institucionalismus	24
2.7. Funkcionální definice umění.....	26
2.8. Kritika estetiky a estetických teorií umění.....	27
2.9. Aktuální diskuse.....	29
3. Diskuse v angloamerické filosofii náboženství a umění - Světový filosofický kongres 1998.....	31
4. Diskuse v angloamerické teologii	37
4.1. Teologie a vizuální umění – Teologové Wheatonské konference	37
4.2. Zobrazování Boha a teologie umění – G. E. THIESSEN	42
4.3. Umění a „poslední skutečnost“ – JEREMY BEGBIE a PAUL TILLICH	52
ZÁVĚR.....	62
Seznam použitých zdrojů.....	64
Seznam obrázků.....	66
Seznam příloh	67
Přílohy.....	68

ÚVOD

Tato práce se zabývá vztahem filosofie, teologie a estetiky v pohledu některých angloamerických autorů. Cílem této práce není přinést definitivní odpovědi, ale spíše upozornit na styčné body těchto disciplín v rámci přístupu některých badatelů.

Můžeme říci, že práce se skládá ze čtyř hlavních tematických oddílů. V prvním z nich stručně představíme jednotlivé disciplíny, tedy filosofii, teologii a estetiku a nastíníme základní vztahy mezi nimi. Ukážeme, že existují vědní obory, které již ve svém názvu obsahují spojení alespoň dvou z probíraných disciplín, jako je tomu například u filosofické a teologické estetiky. V této části vyjádříme také vyhlídky pro sblížení jednotlivých disciplín podmíněné právě situací v rámci jednotlivých disciplín a zejména v rámci umělecké sféry. Součástí této části bude i stručný přehled témat probíraných na Wheatonské teologické konferenci, které se budeme detailněji věnovat v části zabývající se diskusemi v angloamerické teologii. Různé přístupy účastníků Wheatonské teologické konference z roku 2006 poslouží v této části jako nástin možného propojení především mezi teologií a estetikou. Tento oddíl uzavře kapitola *Krása jako argument pro život*, která představuje odkaz k životní zkušenosti a působnosti uměleckých, filosofických a teologických prvků v našem životě.

Další část se zaměří na situaci v angloamerické estetice doby současné a moderní. Vyjádříme zde snahy o stanovení uspokojivé estetické definice či teorie umění a zároveň poukážeme i na názor rezignující na tuto možnost. Součástí této části budou dokonce i autoři, kteří kritizují estetickou disciplínu jako celek, k čemuž je vede zejména názor, že být předmětem estetiky není nutnou ani postačující podmínkou pro to, abychom mohli něco označit jako umění. I v tomto oddíle budeme moci pozorovat probleskování spojitostí estetiky s filosofií či teologií.

Následovat bude část zabývající se diskusemi v angloamerické filosofii náboženství a umění. Budou zde také řešeny otázky probírané na světovém filosofickém kongresu v Bostonu. Konkrétně se soustředíme na práce zabývající se filosofií náboženství, uměním a kreativitou.

Poslední část se bude věnovat diskusím v angloamerické teologii souvisejícím především s Wheatonskou teologickou konferencí, jak již bylo zmíněno výše. Konference z roku 2006, kterou se zabýváme my, se soustředí právě na spojení teologie a umění. Do této části zařadíme autory odkazující především k umění

vizuálnímu, jelikož je nám jednak nejbližší a jednak máme dojem, že pro zachycení propojení mezi jednotlivými disciplínami je i nejnávštěvnější a nejsnáze zachytitelné.

V rámci tohoto oddílu si také ukážeme, jak byl jediný Bůh vyjadřován v rámci různých náboženství a kultur, což koresponduje i se zaměřením světového filosofického kongresu, který se soustřeďuje především na mezikulturní otázky. Představíme si zde též trojici umělců, jejichž obrazy se s pomocí Gesy Elsbeth Thiessen pokusíme interpretovat teologicky. Závěr celé práce pak bude tvořit kapitola *Umění a „poslední skutečnost“*, která je vlastně vysvětlením učení Paula Tillicha, které jako takové je zosobněným spojením filosofie, teologie a estetiky.

1. Vztah filosofie, teologie a estetiky

Tato práce se zabývá vztahy a spojitostmi mezi třemi rozsáhlými disciplínami s více než dvoutisíciletou tradicí. Všechny tyto disciplíny vznikly již ve starověkém Řecku (či dokonce ještě dříve), jejich názvy a význam tedy vycházejí z řečtiny, a to následovně:

FILOSOFIE (řecky φιλοσοφία)

Z řeckého φιλεῖν (filein) – mít rád, toužit po něčem a σοφία (sofia) – moudrost. Tedy, jak bývá filosofie často definována, láska k moudrosti. S termínem filosofie se poprvé setkáváme u Pýthagora, ale jako zvláštní vědu ji poprvé určil Platón. Dá se říci, že původně filosofie zahrnovala v podstatě všechny vědy, které se od ní postupně oddělovaly a tím zároveň specifikovaly filosofii samotnou. Filosofie se táže po základech a smyslu světa a místě člověka v něm. Oproti ostatním vědám, jež se soustřeďují pouze na dílčí úsek reality a jsou tedy relativní, je filosofie universální, protože proniká k posledním důvodům veškeré reality. Něco milovat, tedy toužit po tom znamená, že touženou věc nevlastníme. Filosofie jako láska k moudrosti tedy sama naznačuje, že o moudrost musíme usilovat, ačkoli ji nikdy cele nemůžeme vlastnit. „Nejniternějším východiskem filosofie je lidské konání, jež pro člověka tvoří to jediné bezprostředně dané, v němž se mu otevírá jeho samost (Selbst) a vše ostatní. Odtud se celá filosofie představuje jako výklad lidského konání, sestupující až k nejhlubším kořenům. V širším smyslu je východiskem filosofie každé vědění o skutečnu, které filosofii předchází – jak to, jež je v každodenním životě a kulturní tvorbě, tak i to, co dodávají ostatní vědy. Jestliže tudíž vědy slouží filosofii, slouží i ona jim tím, že ujasňuje a zabezpečuje jejich poslední základy.“¹

TEOLOGIE (řecky θεολογία)

Z řeckého θεός (theos) – Bůh a λόγος (logos) – slovo, výklad. Tedy věda o Bohu. Stejně jako filosofie i teologie se dělí na četné disciplíny (biblická teologie, dogmatika, praktická teologie...). „Je onou částí metafyziky, která zkoumá jsoouco co do jeho nejhlubší příčiny, jež je za hranicí veškeré zkušenosti.“² Ačkoli je tedy poznání Boha za

¹ BRUGGER, WALTER: *Filosofický slovník*. NAŠE VOJSKO, Praha 1994, str. 139-140

² BRUGGER, WALTER: *Filosofický slovník*. NAŠE VOJSKO, Praha 1994, str. 446

hranicí naší smyslové zkušenosti, přirozená teologie je založena na tom, že Boží existenci můžeme poznat a činit o ní pojmové výpovědi, které jsou však pouze analogickou znalostí o Bohu. Teologie se v základu dělí na dvě disciplíny, exegezi a dogmatiku či biblistiku a systematickou teologii. Systematická teologie se soustřeďuje na Boží zjevení, která skrze svou konkrétní podobu odkazují k něčemu jinému, tedy k Bohu. „Systematická teologie interpretuje biblický výklad zjevení, kterým se obírá biblická teologie, tak aby dnešní lidé mohli ve světle svědectví o zjevení Božím v Ježíši Kristu nalézt svou naději a orientaci v životě i v současných dějinách.“³ Z určitého pohledu bychom mohli říci, že teologie je částí filosofie, tedy tou částí, která jde za smyslové poznání. Na druhé straně využívá teologie filosofických postupů za účelem zvýšení její věrohodnosti.

ESTETIKA (řecky αισθητική)

Z řeckého αισθησις (aisthesis) – smyslové vnímání. Přímo slovo estetika používal teprve Baumgarten (1750), avšak zrodila se pravděpodobně již ve starověkém Egyptě, Babylónu, Indii a Číně. Ve starověkém Řecku se s ní setkáváme především v pracích Platónových a Aristotelových, v Římě například u Horatia, ve středověku u Augustina a Tomáše Akvinského ve spojení s krásou božskou a dále v průběhu dějin u mnoha významných autorů, často filosofů, ale též teologů. Říká se jí též věda o kráse či o krásném, které z filosofického hlediska patří ke transcendentáliím, tedy k oblasti ontologie. V estetice tedy nacházíme zároveň něco smyslového a zároveň něco absolutního (například Schopenhauer nahlíží krásné jako zesmyslovělou ideu). Stejně jako v oblasti filosofie, můžeme i v oblasti estetiky, která je v podstatě jednou z jejích poddisciplín, pozorovat jisté střídání dvou protikladných tendencí, idealismu a materialismu. Estetické jevy jsou tak pro idealisty výplodem ducha, ať už subjektivního či objektivního. Materialistická estetika naopak hledá objektivní estetické zákonitosti (např. Feuerbach se pokouší odvodit krásu přímo z fyzikálních vlastností věcí a estetický vkus od biologických zákonitostí).

FILOSOFICKÁ ESTETIKA

Neboli filosofie umění. Estetika jako taková je vědou o kráse. V širším slova smyslu zahrnuje též filosofii umění, která se více orientuje na definování a nejvyšší principy a podmínky umění. „Instead of thinking of the philosophy of art as issuing at the settled theory - the job of definition done once and for all – we might think of various

³ POKORNÝ, P.: *Co je teologie*, TEOLOGICKÁ REFLEXE, 1996, str. 50

conceptions of art as successful partial articulations of the nature, meaning, and value of the certain kind of experience. These articulations, albeit that each of them may be in one way or another one-sided, may help us to become clearer about several things that we do in making and responding to art, and they may help us to connect these artistic doings with other fundamental human interests: for example, cognitive interests, moral interests, and interests in self-display and performance.“⁴ Umělecké koncepce, potažmo umělecká díla, nám tedy mohou pomoci nahlédnout otázky filosofické, jelikož sama svým vlastním způsobem o nich vypovídají.

TEOLOGICKÁ ESTETIKA

Richard Vildesau⁵ definuje teologickou estetiku takto: „the examination of aesthetic experience and its descriptive categories in their relation to the language and categories of philosophical and theological discourse.“⁶ Umění je pro Vildesaua cestou k Bohu, skrze něj můžeme dosáhnout teologického vhledu. Dále je umění přístupnější a zároveň srozumitelnější širšímu okruhu lidí než čistě teologie či filosofie, tedy jejich otázky se skrze umění mohou dostat do širšího povědomí a být lépe pochopeny. Dále například Gesa Elsbeth Thiessen v knize s názvem *Theological aesthetics* píše, že existují: „two interrelated threads that have been primary in theological aesthetics through the ages, namely the beauty and vision of God and the theology of the image.“⁷ Thiessen v úvodu ke své knize říká, že teologická estetika je v podstatě jakýmsi dialogem mezi teologií a uměním. Zmiňuje některé teology, kteří byli zároveň umělci – hudebníci či básníci, jako například František z Assisi. Autorka dále upozorňuje na to, že velkým přínosem pro teologickou estetiku v posledním století je ekumenická teologie, už z toho důvodu, že její podstatou je dialog teologie s různými disciplínami. Velmi podstatné pro teologickou estetiku je vtělení. „In Christ the inconceivable, transcendent beauty of God is revealed. [...] the invisible God made visible in the Son. [...] God is one and perfect, supreme goodness, truth, and beauty. [...] through creation and the grace of creativity, humans were at least given the ability to reach for such glimpses.“⁸ Bůh se nám zjevuje skrze Krista, který je opravdovým skloubením lidského a božského. Zároveň vidíme, že krása jako taková hraje v našich životech, stejně tak jako na cestě k Bohu, zcela

⁴ ELDRIDGE, R., *An introduction to the philosophy of art*, Cambridge: University Press, 2003, s. 4

⁵ VILDESAU, R.: *Theology and the Arts*, Paulist Press, New York 2000

⁶ VILDESAU, R.: *Theology and the Arts*, Paulist Press, New York 2000, str. 168

⁷ THIESSEN, G. E.: *Theological aesthetics*, WILLIAM B. EERDMANSPUBLISHING COMPANY, Cambridge 2004, str. 4

⁸ Tamtéž, str. 5

mimořádnou roli. „Truth or goodness without beauty become dull, lifeless, boring, formalistic and cold. It is beauty – sensuous and spiritual, spiritual in the sensuous, and sensuous in the spiritual – which excites and nourishes human feeling, desire, thought and imagination. It is the splendour of beauty that makes the truth and the good whole. The magnitude of beauty in nature and in all human creation, wherever it is experienced, gives us a glimpse of the beauty of God, therein lies its saving power. In this way beauty becomes a way to God and a manifestation of God at the same time.“⁹

Je samozřejmé, že na tomto místě nelze obsáhnout celkový rozsah a proměny těchto disciplín, budeme se však soustřeďovat především na jejich styčné body, a to zejména v rámci novodobé angloamerické oblasti těchto oborů. Tato doba totiž přináší mnoho nadějí ke sblížení každého z nich.

Na poli estetiky je toto výrazně podpořeno situací v umělecké sféře jako takové. Již od století devatenáctého a zejména pak ve století dvacátém, a ještě více jedenadvacátém, se totiž již dávno nedá hovořit o klasickém mimetickém umění, nýbrž umění se stále více a více přibližuje k pojetí spíše filosofickému. V případě umění postmoderního je to patrné nejvíce. V práci se pokusíme ukázat, že některá z těchto děl se stávají téměř čistě filosofickými či teologickými adaptacemi a bez znalosti určitých konotací k těmto oborům ani není možné některá z nich ocenit.

Dle mého názoru však bylo umění, potažmo estetika, která se uměním zabývá jakožto jedním z hlavních zdrojů krásy, vždy s teologií a filosofií propojena. Vždyť rozličná témata ať umění zobrazivého, či kteréhokoli jiného jsou často tématy filosofickými i teologickými. A tak například středověké sakrální umění je od teologie prakticky neoddělitelné. Ne nadarmo se takovým obrazům říká „Bible chudých“. Většina lidí totiž byla v té době negramotná, a tak „četli“ Bibli prostřednictvím obrazů. Obrazy tedy evidentně mohly a mohou vyprávět stejné příběhy jako knihy pouze prostřednictvím odlišných znaků, jejichž konotace je však stejná, a dokonce může být i často mnohem srozumitelnější a snad i dokáže oslovit větší skupinu lidí, jak tomu například bylo v dobách středověku.

Existují dokonce témata, především ta, jež jsou spojena s oblastí citů, jež se snaží každý druh umění vyjádřit po svém. Myslím, že každý, dokonce již malé dítě, má

⁹ THIESSEN, G. E.: *Theological aesthetics*, WILLIAM B. EERDMANSPUBLISHING COMPANY, Cambridge 2004, str. 6

potřebu se nějakým způsobem vyjádřit či prezentovat a umění se zdá být jedním z nejsnazších způsobů, jak tak učinit.

Je jasné, že stejně tak jako ostatní oblasti i umění má svá určitá pravidla, ta však nejsou zdaleka tak striktní, jak je tomu u ostatních oborů. K uměleckému vyjádření je také zapotřebí určitá zručnost (zejména u některých druhů umění, nikoli však u všech) a řada dalších schopností, jako například představivost a schopnost reprezentace, čemuž se však u zmíněných dalších dvou oborů též nevyhneme. Další důležitou věcí, kterou je nutné zmínit, je spojení všech probíraných disciplín s určitým společensko-kulturním kontextem, a dokonce, pokud půjdeme ještě dále, s celkovou koncepcí lidskosti a jejích otázek. O takovémto kulturním spojení hovoří například Eldridge, když vzpomíná Nietzscheho Zrození tragédie:

„...Nietzsche's speculations are surely apt in proposing the emergence of artistic making and responding as cultural rather than distinctly individual, as more or less coeval with the emergence of distinctively human culture and self-conscious subjectivity as such, as driven by deep, transpersonal needs and tendencies and as serving a significant interest of subjectivity in its own articulate life. Their aptness is confirmed both in the presence of art in all cultures and in the ontogenetic development of children into full self-conscious subjectivity in and through play, imitation, representation, expression, and art.“¹⁰

Na tomto příkladu jasně vidíme, jak úzce je propojeno umělecké vyjádření s poznáním sebe sama, své kultury a otázek lidství jako celku. Nemusí se samozřejmě jednat o vlastní uměleckou tvorbu, tento problém se stejně tak týká vnímání uměleckých děl, kterýžto akt se s tvorbou uměleckého díla dá velmi dobře srovnat. Recepce uměleckého díla jako taková je totiž do jisté míry samostatnou tvorbou.¹¹ Jsme sice určitým způsobem vedeni, ale tato práce je procesem, který vyžaduje velkou dávku našeho interusu a dalších již zmíněných schopností, které jsou stejně tak nutné pro práci a vnímání prací filosofických a teologických.

Jaká je tedy situace na poli estetiky 20. století? V oblasti, na níž se soustředíme, nám k nastínění situace poslouží *British Journal of Aesthetics*. Klíčové články tohoto časopisu byly do češtiny přeloženy v rámci publikace *Co je umění? Texty*

¹⁰ ELDRIDGE, R.: *An introduction to the philosophy of art*, Cambridge: University Press, 2003, s. 7

¹¹ Tzv. estetický objekt vytvářený vnímatelem se od skutečného uměleckého díla jakožto artefaktu může značně lišit v závislosti na vnímání. O tomto problému hovoří například INGARDEN, R.: § 24. Estetický prožitek a estetický předmět. In: *O poznávání literárního díla*. Československý spisovatel, Praha 1964

angloamerické estetiky 20. století.¹² Tato kniha předvádí rozporuplné přístupy k pojetí estetiky a pojmu umění, které kolísají mezi rezignací na definici tohoto pojmu, novými pokusy o jeho definici a kritikou teorie umění jako celku.

Tato práce však nemá za cíl řešit tyto otázky, tedy rozhodovat o tom, co umění je a co není. Pro naše potřeby považujeme za umění „objekty“ běžně uznávané jako umělecké. Řada těchto předmětů, které nyní můžeme obdivovat v muzeích a galeriích, však dříve byla součástí běžného života, či dokonce náboženských rituálů. Ve všech těchto objektech totiž lidé chtějí cítit zároveň něco „krásného“ či „nadpřirozeného“ a zároveň něco svého, svou vlastní osobitost.¹³

Umění zároveň, vzhledem k tomu, že v jeho případě se neobejdeme bez imaginace, umožňuje a napomáhá otevírat nové pohledy na svět a zároveň vytvářet nové významy. Samozřejmě je možné namítnout, že ne všechny umělecké kusy jsou schopny věrohodně vypovídat o společnosti či přinést hodnotné možnosti tvorby nových významů. Existují dokonce druhy umění či jejich konkrétní produkty primárně utvořeny za účelem zábavy, dekorace či dokonce propagace ať už nějaké dílčí záležitosti či dokonce celého politického systému.¹⁴ Dle mého názoru však i v takových pracích, zejména v případě, kdy víme, k čemu byly určeny, můžeme ledacos vyčíst. Umění se též stalo velmi významnou součástí obchodu a stalo se velmi výdělečným artiklem. Sumy, za které byly prodány například Pollockovy obrazy jsou doslova závratné. Na druhé straně však stojí zcela opačný případ uměleckých děl, která nebyla vytvořena k prodeji, nebyla vytvořena z důvodu, aby přetrvala na věky, ale naopak se snaží vystihnout pomíjivost, zvláštnost a krásu lidské existence prostřednictvím své vlastní pomíjivosti, leckdy však zároveň náročnosti, jako například složité tibetské mandaly či monumentální práce v rámci uměleckého odvětví zvaného land-art.¹⁵

Na jedné straně uměleckých děl stojí tvoření a na druhé jejich vnímání, oboje spjaté s určitým ne nepodobným úsilím. Umělec kreativně transformuje svět či své zkušenosti a pocity do svého díla, často inovativními způsoby a divák za pomoci své vlastní kreativity odkrývá skryté významy ukryté v díle. Samozřejmě existuje řada

¹² KULKA, T., CIPORANOV, D., *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. Století*, Pavel Mervart, Praha 2010

¹³ Srov. ¹³ ELDRIDGE, R., *An introduction to the philosophy of art*, University Press, Cambridge 2003, s. 231-233

¹⁴ Srov. ELDRIDGE, R., *An introduction to the philosophy of art*, University Press, Cambridge 2003, s. 249

¹⁵ Srov. ELDRIDGE, R., *An introduction to the philosophy of art*, University Press, Cambridge 2003, s. 250

různých přístupů ke způsobu odkrývání významu uměleckých děl. Tato otázka má veskrze tři úhly pohledu, ty jsou však veskrze propojené. Na jedné straně je samozřejmě tvůrce, na druhé vnímatel a mezi nimi dané umělecké dílo. Každý z těchto prvků nastíněného trojúhelníku pak přináší svůj díl významu. Někteří teoretici trvají na tom, že divák by měl pátrat po významech vložených do díla umělcem, další dokonce hovoří o konkrétních způsobech, jakými nás dané dílo dokáže samo vést, a jiní jsou spíše toho názoru, že do díla promítáme takřikajíc sami sebe. Dle mého názoru je vnímání uměleckého díla spojením všech těchto přístupů. V díle je možné nalézt cosi, co do něj vložil jeho autor, zároveň je možné utvářet dílo takovým způsobem, aby samo vybízelo k určitému postoji. Nikdo si však při takové činnosti nedokáže odmyslet sám sebe, svoji vlastní osobu, své zkušenosti, názory, postoje i pocity.

Při otázce tvoření jsme se dostali blíže k teologii. K jedné z jejích základních otázek Božího tvoření. Nebudeme zde řešit otázku, zda svět skutečně stvořil Bůh či nikoli, budeme však vycházet z předpokladu, že tomu tak je, či lépe řekněme z teologicko-filosofické konstrukce toho, jakým způsobem by Bůh „musel“ svět stvořit. Slovo muset je zde poněkud zavádějící, protože dle základní představy o stvoření světa vznikl svět z čisté lásky, dobra a tvořivé boží síly. Otázkou však zůstává, do jaké míry je tento svět determinován. „The Creator has endowed his creation with structure and form, to be elicited, studied, explored and enjoyed.“¹⁶ Je však tento řád naprosto pevný a rozpoznatelný? Podobnou otázku jsme naznačili v souvislosti s uměleckými díly. Umělecká díla jsou též jistě tvořena s určitou strukturou a formou a určena ne snad přísně ke studiu, ačkoli, jak již bylo řečeno, mohou nás i z tohoto hlediska značně obohatit. Rozhodně však k potěšení a objevování. Snad je i možné sledovat či lépe následovat v nich určitou strukturu načrtnutou či určitým způsobem předpřipravenou v díle, jak o tom hovoří například Jauss¹⁷ či Iser,¹⁸ kteří zároveň říkají, že bez naší vlastní aktivity to možné není, stejně tak jak o tom v souvislosti s Božím tvořením hovoří teologická pozice zastávající nepředvídatelnost, kreativitu a spontánnost nejen v tvoření Božím, ale zároveň v životě lidském.

¹⁶ BEGBIE J.S., Voicing creation's praise, Towards a theology of the arts, T&T Clark, 1991, s.172

¹⁷Např. JAUSS, H. R.: Dějiny literatury jako výzva literární vědě, in: M. Sedmidubský, M. Červenka, I. Vízdalová, Čtenář jako výzva, Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky, Strukturalistická knihovna, Brno 2001

¹⁸ Např. ISER, W.: Proces čtení ve fenomenologickém pohledu,[přel. Ivan Žáček] či ISER, W.: Jak se dělá teorie, Karolinum, Praha 2009 či ISER, W.: Apellová struktura textů, in: Miloš Sedmidubský, Miroslav Červenka a Ivana Vízdalová, Čtenář jako výzva : výbor z prací kostnické školy recepční estetiky, Host, Brno 2001

„Umělec je jako kněz – prostředník mezi Bohem a člověkem, konzument uměleckého díla je laik, který se v uměleckém díle setkává s Bohem.“¹⁹

„Základní rozdíly mezi znaky v umění a v náboženství:

- 1) u umění se pozornost recipienta zaměřuje na znak sám, v náboženství je podstatné, co je znakem označeno²⁰
- 2) znaky v umění jsou dány dohodou mezi lidmi, nejdůležitější náboženské znaky (svátosti) jsou stanoveny Bohem
- 3) umělec má svobodu volby znaků pro vyjádření svého záměru, úkon svátosti je jednou pro vždy dán
- 4) to, co označují znaky v umění je skutečnost přirozeného řádu, náboženské znaky zprostředkovávají skutečnost řádu nadpřirozeného“²¹

1.1. Vztah filosofie a teologie

K tématu spojení filosofie a teologie existuje několik základních přístupů. Na jedné straně byla filosofie jakýmsi základním doplňkem teologie, můžeme dokonce uvést známou scholastickou větu: *Philosophia ancilla theologiae* – „Filosofie je služka teologie“. Teologie totiž pro své výklady a důkazy hojně užívá filosofických pojmů. Obvykle však bývají podporovány pouze takové filosofické teorie, jež nejsou v rozporu s pravdou křesťanské víry. Dle tomistů jsou filosofie a teologie odlišné disciplíny. Filosofie vychází z našich přirozených smyslových a rozumových schopností, jež jsou v souladu s vnějším světem. Teologie naproti tomu vychází z božího zjevení vylíčeného v Bibli. Způsob, jakým s výchozími daty pracujeme, je však filosofický.

Mimo to právě díky filosofické argumentaci ve věcech filosofie je možné i zapřísáhlého ateistu donutit alespoň pochybovat o jeho stanovisku, či dokonce připustit možnou existenci Boha. Na druhé straně někteří, jako například Tertullián, považují tyto disciplíny za naprosto rozdílné, založené ve zcela jiném řádu. Nicméně v současné době můžeme pozorovat jakési opětovné sblížení zmíněných dvou disciplín. Filosofové

¹⁹ STODOLA, J.: *Vztah umění a náboženství v estetice a katolické teologii*, in: Duše a hvězdy, online: <http://cirkev.wordpress.com/2010/06/24/vztah-umeni-a-nabozenstvi-v-estetice-a-katolicke-teologii/>

²⁰ Podobně vidí rozdíl mezi znaky v umění a náboženství například Jan Mukařovský: „Při znaku nábožensko-magickém byl, jak jsme viděli, obrácen zřetel nikoli ke znaku samému, ale k tomu, co stálo za ním [...] Při znaku estetickém se naopak pozornost soustřeďuje na samu skutečnost, která se stává znakem.“ (MUKAŘOVSKÝ, J.: *Význam estetiky*, in *Studie 1*, HOST, Brno 2007, str. 66)

²¹ STODOLA, J.: *Vztah umění a náboženství v estetice a katolické teologii*, in: Duše a hvězdy, online: <http://cirkev.wordpress.com/2010/06/24/vztah-umeni-a-nabozenstvi-v-estetice-a-katolicke-teologii/>

a teologové používající termín „analytická teologie,“ odkazují k teologické práci, zkoumající doktríny této vědy za pomoci zdrojů, metod a relevantní literatury v rámci současné analytické filosofie.²²

1.2. Wheatonská teologická konference

Wheatonská teologická konference z roku 2006, která se zabývala křesťanským myšlením, uměleckou praxí a hledáním nových teologických a uměleckých možností pro budoucnost, svedla dohromady učence a umělce různých disciplín. Eseje obsažené v knize *The Beauty of God* sledují vůdčí zájmy této konference, kterými bylo vyrovnání teologické citlivosti k různým světům umění s estetickým zaměřením na centrálnost Bible a prvenství kříže, jak to odpovídá charakteru konference, která je fórem evangelikálního proudu, jednoho z proudů zejména amerického křesťanství.

Moderní snahy o zapojení umění do teologie apelují na doktrínu (s)tvoření a vtělení. Poslední dekády razí takzvaný svátostní pohled na umění a inkarnační pohled na realitu. Vše, co Bůh tvoří je skutečné dobro a skrze boží dobrotu je dáván mandát pro život i umění. Skrze život, smrt a vzkříšení Ježíše Krista Bůh znovu potvrdil důstojnost (s)tvoření a kulturní poslání lidského bytí. Boží svátosti odkazují ke stvoření s vtělením, skrze něž přijímáme dary Boha, které zastupují hmotné prostředky oslavování a společenství s Bohem. Abychom svedli dohromady učení stvoření a vykoupení, obracíme se k osobě a práci Ježíše Krista.²³ Bůh však není krásný v pozemském smyslu. Pokud mají mít doktríny stvoření, vtělení a svátosti platnost pro křesťanský estetický přístup, musíme se zaměřit na realitu „pádu“, dynamiku života, smrti a vzkříšení Ježíše a dílo ducha v životě církve. K oslavě Boha bychom měli raději používat tvoření než užívání světa pro něj samý. Sebeobětování Ježíše Krista neohlašuje jen hodnotu materiálního světa, ale též osvětluje, na čem skutečně záleží, a volá nás k hledání nového tvoření. Krása bere na vědomí, že formy tohoto světa pomínou. Písmo nás dále varuje před uctíváním stvořeného před stvořitelem. V eschatologii také nespátřujeme Boha o sobě (per se), nýbrž jeho zahalená zjevení. Takové jsou hlavní myšlenky

²² Srov. MURRAY, M., REA, M.: *Philosophy and Christian Theology*, 2012, in: Stanford encyclopedia of philosophy, online: <http://plato.stanford.edu/entries/christiantheology-philosophy/#ChrThe>

²³ Podobně BEGBIE J.S., *Voicing creation's praise, Towards a theology of the arts*, T&T Clark, 1991, s. 175 kde autor hovoří o transformaci. Příchodu Ježíše Krista na zem jakožto člověka zakoušejícího lidskou špatnost zároveň však představujícího očištění, krásu a naplnění a zároveň jakýsi příslib budoucího dosažení duchovního světa – přetvoření fyzického těla na duchovní prostřednictvím Boha.

probírané na této konferenci, nyní si stručně představíme jednotlivé práce obsažené ve sborníku.

Begbie, který zkoumá krásu ve vztahu k Bachovi, nás upomíná, že krásu musíme vnímat s ohledem na naše rozumění trojjednosti Boha. Begbie vidí krásu jako dynamickou, svázanou s láskou. Stvořená краса svědčí o Boží jinakosti. (S)tvoření se tak může podílet na oslavě Boha lépe než statické, imateriální platónské nutnosti.

V eseji s názvem *Beauty, Sentimentality and the arts*²⁴ Begbie ukazuje vztah mezi krásou a citovostí (sentimentalitou) v dobách, kdy umění bylo sentimentálním únikem či trivializací zla a emocionálním sebeuspokojením. Hudba se dokonce může zdát být harmonizací zla jako druhu nutného postupu. Begbie nás upozorňuje na křesťanské příběhy, zvláště na tři dny Velikonoc. Begbie říká, že musíme jít skrze Bílou sobotu, abychom viděli slávu přicházející z čekání bez znalosti konce. Krása Boha není sentimentální (citová), protože Bůh se zabýval nejhroznějším zlem ve všech jeho ošklivostech, zatímco představoval krásu spravedlnosti.

Bruce Benson se zabýval reflexí hudby z pohledu filosofické teologie. Bensonovo téma odpovídá struktuře našich stvořených životů s důsledky pro umění. Bůh ohlašuje ve svém tvoření předcházející krásu, která proto dává charakter naší reakci. Naše reakce pak manifestuje božskou krásu a předává božské volání ostatním. Nemůžeme však umění srážet jen na tvoření a výrobu, ale musíme také vidět improvizaci praktické moudrosti jako umělecké. Benson prozkoumává improvizaci jakožto prvek, který charakterizuje umění obecně. Ukazuje realitu zlomené krásy, kde improvizace znamená utrpení i naději.

John Walford pojímá umění z historické perspektivy ve spojení s holandskou reformovanou tradicí. Rozděluje neoplatónský a aristotelský pohled na umění viděné v idealizovaných vizích Michelangela nebo Poussina, s Rembrandtovým realismem a dalšími umělci z Holandska. V této perspektivě může být zobrazovaná pravda krásná, záleží na tom, zda pravda dodržuje klasické ideální formy. Walford prozkoumává některé současné příklady křesťanského umění, které sledují zlomenou krásu (broken beauty), zatímco zkoumá, zda umění dostatečně vhodně ukazuje božský ideál, realitu, člověka, či jejich prolínání.

Bruce Herman, zainteresován v nedávné výstavě figurativního a reprezentačního umění nazvané „A Broken Beauty“ (zlomená краса), podobně argumentuje pro formy

²⁴ BEGBIE, J.S., *Beauty Sentimentality and the Arts*, str. 45-69, in: TREIER D. J., HUSBANDS M., LUNDIN, R., *The beauty of god, Theology and the arts*, Illinois: IVP Academic, 2007

realismu. Navrhuje, že křesťané by měli definovat krásu ve světle reality manželství. Povrchové nedokonalosti nemohou být skryté, v tomto smluvním vztahu Eros nachází odplaty a nachází skutečnou krásu. Manželství v nás buduje morálku a otvírá nám biblický model rozumného vztahu s Bohem, kde najdeme pravdu, dobro, stejně jako způsob souznění s poselstvím kříže.

Práce Roye Anker se vztahuje k filmu. Anker zde říká, že někteří autoři se pokoušejí o kinematografické rozdělení božského dle linie „větší je lepší“. To však vypovídá jen málo o Bohu, proto tento přístup kritizuje. Tvrdí, že božské světlo je všudypřítomné, stačí jej jen nalézt.

Jill Peláez Baumgaertner hovoří o důležitosti jazyka pro zažívání božského. Stejně jako v ostatních esejích se zde hovoří o zlomené kráse. Znovu je zde připomenut příběh Krista jako toho, který odhalil krásu Boha. Posláním křesťanské poezie by mělo být posílení jazyka nikoli prostřednictvím jakési izolované sebeprojekce, která často charakterizuje některé moderní snahy, ale prostřednictvím poselství kříže, jak Baumgartnerová vysvětluje.

Esej Jamese Fodora se soustřeďuje na čtení Písma. Dle Fodora teologická umělecká revitalizace vyžaduje návrat k myšlenkám Augustina, Bonaventury a dalších předků. Fodor věří, že obnova teologické estetiky musí vyrůstat z ústředního zanedbání umění jako vysoké kultury. Pokud chceme být vedeni zpět k Bohu, musíme rozpoznat řádné umění. Znaky, jež umění užívá, by nás však měly vést k Nejvyššímu, měli bychom je tedy užívat spíše jako prostředek než jako samotný cíl našeho zájmu.

Esej Rogera Lundina nás provádí od středověku až k době moderní. Lundin prozkoumává 18. století, v němž má estetika svůj původ jakožto západní disciplína. Jak se umění stále vzdalovalo od rozumu a tím také od přirozeného světa, krása se stala alternativní vírou. Viděna jako říše svobody oproti přírodě. Estetika by tak mohla nahradit křesťanské náboženství v době, kdy příroda není typem transcendentální reality, ale polem k uplatnění tvořivosti.

Edward Oakes se zaměřuje zvláště na myšlení Hanse Urse von Balthasara. Evropský nihilismus a jeho vzestup v Americe zahladil evangelijní stimul krásy. Balthasar hledal sjednocení transcendentálna a umístil krásu před dobro a pravdu na cestě k Bohu. Nejprve toužíme, poté jednáme a nakonec reflektujeme, co jsme poznali. Stejně je to s křesťanskou misí: nejprve modlitba, poté proklamace (prohlášení) a teprve poté dialog se světem. Takovýto vzor spojení krásy, dobra a pravdy vychází z předpokladu, že Pravda je osoba Boha, jak se ukázalo v Ježiši Kristu. Křesťanská

reflexe umění musí tedy korespondovat s trojjedinou teologií. Jak Oakes demonstruje, zaměření se na Krista je rozhodující pro všechny kulturní podniky včetně svědectví o kráse Boha.²⁵

Tolik tedy stručně k otázkám probíraným na Weatonské konferenci. K některým článkům se blíže vrátíme později.

1.3. Krása jako argument pro život - MATTHEW LEWIS SUTTON

Sutton²⁶ začíná svou práci příkladem z vlastní zkušenosti, což je myslím si nejlepší způsob, jak někoho o něčem přesvědčit, protože pokud upřímně hovoříte o zkušenosti, tedy věci, která se skutečně odehrála, nezáleží na tom, zda váš posluchač je věřící či nevěřící nebo jakou zastává filosofickou koncepci. Ačkoli samozřejmě nemůže své založení zcela popřít, je dle mého názoru více otevřen úvahám nad daným problémem, ať už je jakýkoli, a zároveň možnosti přehodnotit své založení či svůj předchozí postoj.

Zmíněný příklad se týkal ženy, která se chystala k interrupci. Po cestě na kliniku však spatřila Matthewa Lewise Suttona držícího v náruči jeho malou dcerku. Tento moment ji pak přinutil k pláči a pochybám o jejích úmyslech. „God as Beauty Itself was trying to convert her toward an understanding of the goodness and truth of human life“²⁷ Sutton si při svém dokazování pomáhá učením Ireneje z Lyonu a Hanse Urse von Balthasara. Oba dva se podle něj shodují, že spojení života člověka a božské slávy je umožněno prostřednictvím transcendence krásy. „Life leads to beauty and beauty leads to the glory of God“²⁸ Dobro, pravda a krása jsou tak vždy společně přítomné. „Any time there is goodness, there is also truth and beauty. Any time there is truth, there is also goodness and beauty. The three transcendentals are intimately connected because they have their origin and goal in God who is the source and *telos* of all created beauty, truth, and goodness.“²⁹ Mimo tohoto spojení nacházíme též spojitost mezi učením, vykoupením a zjevením. Skrze zjevení krásy nás Bůh nejenom učí, ale tím také vykupuje. „God came not just to teach or to redeem, but primarily to reveal His glorious

²⁵ Srov. TREIER D. J., HUSBANDS M., LUNDIN, R., *The beauty of god, Theology and the arts*, Illinois: IVP Academic, 2007, s. 9-15

²⁶ SUTTON, M. L., *Life is beautiful: The theological aesthetic argument for life*, online: <http://www.stthomas.edu/media/schooloflaw/pdf/jlpp/volume3no1/Sutton-Final.pdf>,

²⁷ SUTTON, M. L., *Life is beautiful: The theological aesthetic argument for life*, online: <http://www.stthomas.edu/media/schooloflaw/pdf/jlpp/volume3no1/Sutton-Final.pdf>, s.15

²⁸ Tamtéž, s.17

²⁹ Tamtéž, s.22

beauty because this revealing is what teaches and redeems.³⁰ Skrze krásu, potažmo umění (ale též přírodu) tedy můžeme vnímat božskou slávu. „the theological aesthetic argument for life would say that we should be for life because life manifests the glory of God through the transcendental of beauty.³¹

³⁰ Tamtéž, s.22

³¹ SUTTON, M. L., *Life is beautiful: The theological aesthetic argument for life*, s. 24

2. Diskuse v angloamerické estetice

Najít odpověď na otázku, co je umění, není jednoduché, o čemž svědčí i fakt, že náhled na tuto problematiku byl ze strany jednotlivých teoretiků velmi rozdílný. Největší krize v souvislosti s otázkou, co je umění, nastává s příchodem abstraktního umění. Do té doby se myslitelé shodovali, že umění je takzvaně mimetické, tedy napodobující realitu tak, jak se nám jeví. Abstraktní umění však naprosto boří teorii nápodoby, jejíž tradici založil již Platón, a vyvolává tak potřebu znovu se zamyslet nad tím, co ještě můžeme považovat za umění a co nikoli. S příchodem tak zvaných ready-mades se navíc vytrácí i umělecká tvorba jako taková a objekt se stává uměleckým dílem až díky zařazení do uměleckého kontextu. K ready-mades, jejichž otcem je Marcel Duchamp, který jako první přišel roku 1917 se svou *Fontánou* (ve skutečnosti se jedná o pisoár), se hlásí konceptuální umělci. Ti tvrdí, že podstatou umění je sdělení určité myšlenky. „Podstata umění je intelektuální a sebereflektující: umělecká díla musí sama komentovat umění, musí si klást otázku, co je umění a kde jsou jeho hranice.“³² Tuto otázku si kladou filosofové po celé 20. století a jejich názory na ni jsou značně rozporuplné. V následující části si představíme nejvlivnější teorie na poli angloamerické estetiky.

2.1. Role teorie v estetice – MORRIS WEITZ

Autor nejprve shrnuje dosavadní teorie umění, aby je posléze mohl zavrhnout. Začíná s formalistickou teorií Bella, který hovoří o takzvané signifikantní formě, která je vlastně kombinací nezobrazujících prvků obrazu, jako jsou například linie, barvy či tvary.

Dále pokračuje emocionalismem Tolstého či Ducasse, pro které je definující vlastností umění vyjádření emoce, kterou je nutné do díla vnést.

Následuje Croceho intuicionismus, kde umělci svým tvůrčím aktem vyjadřují své představy a intuice, jež jsou pojmově nevyjádřitelné a poskytují tak určité nepojmové vědění.

³² KULKA, T., CIPORANOV, D., *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. Století*, Pavel Mervart, Praha 2010, str. 14

Organicistické teorie například A.C. Bradleyho tvrdí, že umělecké dílo je jedinečný komplex vzájemně souvisejících částí, mezi něž patří jak linie a barvy, tak například námět a další prvky díla. Tato teorie se Weitzovi jevila jako nejpřesvědčivější, nicméně ji nakonec zavrhuje spolu s ostatními.

Jako poslední příklad uvádí Weitz Parkerovu voluntaristickou teorii, která mu zároveň pomáhá objasnit, proč jsou všechny ostatní teorie chybné. Prvním důvodem je, že kromě umění platí tyto definice i pro jiné oblasti skutečnosti. Druhým, že opomíjejí nějaký podstatný rys umění. Parker tvrdí, že potřebujeme komplexnější definici umění, kdy umění by mělo obsahovat: „přínos z uspokojení prostřednictvím imaginace, společenský sdílený význam a harmonie.“³³ Dle Weitze však ani tato definice není uspokojivá, jelikož dle něj stojí na pochybných principech jako je imaginativní uspokojení.

Weitz píše: „tvrdím, že estetická teorie je z logického hlediska marným pokusem definovat to, co definovat nelze, stanovit nutné a postačující vlastnosti toho, co žádné nutné a postačující vlastnosti nemá, chápat pojem umění jako uzavřený, zatímco jeho skutečné užívání odhaluje a vyžaduje otevřenost.“³⁴

Weitz tvrdí, že hlavní chybou předchozích teorií bylo, že kladly špatné otázky. Dle něj bychom se neměli tázat „Co je umění?“, ale „Jaký druh pojmu je „umění“? [...] V estetice je tedy naším základním úkolem objasnit, jak se pojem umění skutečně užívá, podat logický popis skutečného fungování tohoto pojmu včetně podmínek, za nichž jej či jeho koreláty správně užíváme.“³⁵ Toto Weitzovo pojetí vychází z Wittgensteina, který se ve svém díle *Filosofická zkoumání*, kde zavádí pojem řečové hry, tedy způsob objasňování pojmů, jež se řídí jejich užíváním v řeči, pokouší zjistit, co mají hry jako takové společné. Dochází k závěru, že hry tvoří určitou rodinu, kde jsou si jednotliví členové vzájemně podobní či jsou spolu příbuzní.³⁶ S uměním je to tedy podobné jako s hrami. „Vědět, co je umění, neznamená pochopit nějakou zjevnou či skrytou podstatu, nýbrž být schopen rozpoznávat, popisovat a vysvětlovat věci, jimž říkáme „umění“, na

³³ WEITZ, M.: *Role teorie v estetice*, in: KULKA, T., CIPORANOV, D., *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. Století*, Pavel Mervart, Praha 2010, str. 54

³⁴ WEITZ, M.: *Role teorie v estetice*, in: KULKA, T., CIPORANOV, D., *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. Století*, Pavel Mervart, Praha 2010, str. 56

³⁵ Tamtéž, str. 56

³⁶ Srov. WITTGENSTEIN, L.: *Filosofická zkoumání*, Filosofický ústav AV ČR, Praha 1993, str. 45-46

základě těchto podobností. Základní podobnost mezi těmito pojmy však tvoří jejich otevřená struktura.³⁷

Weitz tedy rezignuje na možnost definice umění. Definice není možná především z toho důvodu, že umění je pojmem otevřeným, tedy řekněme neustále se adaptujícím na nové podmínky. Nemožnost definice však pro Weitze neznamena, že bychom měli zavrhnout celou estetickou teorii jako takovou. Ta by měla sloužit především k lepšímu porozumění a tím též ohodnocení umění.

2.2. Rodové podobnosti a zobecňování v umění MAURICE MANDELBAUM

V předchozím oddíle jsme zmínili Wittgensteina a jeho jazykově orientovaný směr filosofie, který ovlivnil též estetiku. Stejně tak jako Weitz se k jeho odkazu hlásí i Mandelbaum, který své zkoumání přímo začíná analýzou Wittgensteinových rodových podobností. Mandelbaum vyčítá Wittgensteinovi, že neuvažoval o té možnosti, že by hry mohly mít nějakou nezjevnou příbuznost, podobně jako je tomu například u příbuznosti biologické. „V případě her můžeme za analogii genetických vztahů považovat účel, kvůli němuž je někdo vymyslel nebo upravil, například schopnost hry upoutat jiný než praktický zájem jejích hráčů či diváků.“³⁸ Takovýto rys patří k těm, které nejsou přímo vnímatelné, a právě na ty bychom se dle Mandelbauma měli zaměřit. Autor protestuje proti Weitzovu tvrzení, že definice umění není možná. Tvrdí, že Weitzovy argumenty pro nutnost otevřenosti pojmu umění jsou nepřesvědčivé a nedostatečné. Jako příklad toho, že je možné najít nějaký společný rys pro všechna umění, uvádí fotografii, která bývá naopak často zmiňována v rámci argumentu pro nutnost změny definice umění. „Současné zahrnutí fotografie mezi umění opravňuje, jak tvrdím, právě to, že fotografie vzniká na základě stejných zájmů, uspokojuje stejné zájmy a naše kritika fotografie používá stejné normy jako u ostatních druhů umění.“³⁹ Dle Mandelbauma je tedy estetická teorie nejenom možná, ale též nutná, jelikož umělecká kritika, a tedy jakékoli hodnocení uměleckých děl, by se bez ní neobešla.

³⁷ WEITZ, M.: *Role teorie v estetice*, in: KULKA, T., CIPORANOV, D., *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. Století*, Pavel Mervart, Praha 2010, str. 57

³⁸ MANDELBAUM, M.: *Rodové podobnosti a zobecňování v umění*, in: KULKA, T., CIPORANOV, D., *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. Století*, Pavel Mervart, Praha 2010, str. 70

³⁹ Tamtéž, str. 81

2.3. Svět umění – ARTHUR DANTO

Na začátku své práce hovoří Danto o umění jako o zrcadlení reality, tedy o klasickém mimetickém umění v pojetí Hamleta a Sókrata. Zatímco pro Sókrata, potažmo Platóna je umění pouhou nápodobou (věčných idejí), a tudíž bez kognitivní hodnoty, naproti tomu „Hamlet si bystře všiml jednoho pozoruhodného rysu zrcadlících povrchů, jmenovitě toho, že odhalují něco, co bychom jinak neviděli – naši vlastní tvář a podobu -, takže umění, pokud zrcadlí, nám odhaluje nás samé, čímž i podle sokratovských měřítek přece jen vykazuje jakýsi kognitivní přínos.“⁴⁰ Mimésis však připadá Dantovi nedostatečná z jiného důvodu. Pokud by totiž nápodoba byla nutnou a postačující podmínkou pro umění, uměním by se stal i náš odraz v zrcadle, který jednoznačně uměním není. Navíc s příchodem moderního umění je nedostatečnost teorie mimésis zcela evidentní. Teorie umění je však velmi důležitá, protože: „krom toho, že nám pomáhá rozlišit umění od ostatních věcí, spočívá v tom, že umění umožňuje.“⁴¹ Umění je tedy dle Danta velmi úzce svázáno se svou teorií. Danto rozděluje teorie umění na dva základní typy. Klasickou mimetickou teorii označuje jako TI – teorii imitace, její překonání potom označuje jako TR – teorii reality. TR chápe umělce nikoli jako napodobitele, ale jako kreativního tvůrce reality. Danto dokonce zmiňuje Vasariho a jeho názor, že prvním umělcem byl Bůh. Není divu, vždyť Bůh vytvořil veškerou realitu, a to dokonce z ničeho, a tomu se teprve říká tvůrčí akt. Propojenost umění s teorií objasňuje Danto na příkladu Warholových krabic Brillo. Pokud totiž postavíte vedle sebe originální krabici a tu Warholovu, není možné rozpoznat, která je která. „To, co nakonec činí rozdíl mezi krabicí Brillo a uměleckým dílem sestávajícím z krabic Brillo, je určitá teorie umění. Je to tato teorie, která krabici povýší do světa umění a která zabrání, aby zase sklouzla na úroveň reálného objektu, kterým ve skutečnosti je (ve smyslu *je odlišném od je umělecké identifikace*).“⁴² Tento zvláštní rozdíl mezi je, řekněme reálným a je uměleckým, se má jako rozdíl mezi realitou jako takovou a realitou uměleckou. Danto bez dalšího vysvětlení píše: „Svět umění se má ke skutečnému světu asi tak, jako se má obec Boží k obci pozemské.“⁴³

⁴⁰ DANTO, A.: *Svět umění*, in: KULKA, T., CIPORANOV, D., *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. Století*, Pavel Mervart, Praha 2010, str. 95

⁴¹ DANTO, A.: *Svět umění*, in: KULKA, T., CIPORANOV, D., *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. Století*, Pavel Mervart, Praha 2010, str. 97

⁴² Tamtéž, str. 107

⁴³ Tamtéž, str. 108

2.4. Co je umění? Institucionální analýza – GEORGE DICKIE

Dickie se též odvolává na Weitze a jeho článek *Role teorie v estetice*. Weitz tvrdí, že rodový pojem umění, stejně tak jeho jeho druhy, je otevřený. Dickie se naopak domnívá, že: „Jeden nebo všechny druhy umění mohou být otevřené, a rodový pojem umění přitom uzavřený.“⁴⁴ Dalším bodem, který Dickie u Weitze kritizuje, je jeho tvrzení, že není nutné, aby umělecké dílo bylo artefaktem. Dickie svůj argument staví na mnohovýznamovosti uměleckého díla. Hovoří o významu hodnotícím a klasifikačním, které později doplňuje ještě o význam odvozený. Odvozený význam vyjadřuje určitou podobnost například s nějakým již uznaným uměleckým dílem, hodnotící vyjadřuje hodnotu či hodnotové vlastnosti a konečně klasifikační zařazuje určitou věc mezi umělecká díla (přesně mezi určitou třídu artefaktů). Dickie vychází z Weitzovy věty: „Tohle vyplavené dřevo je krásná plastika“⁴⁵, na které Weitz staví svůj argument proti artefaktualnosti. Dickie však tvrdí, že aby tomu tak bylo, musel by slovo plastika užívat v klasifikačním významu, dle Dickieho jej však užívá ve významu hodnotícím. Artefaktualnost tak Dickie označuje za první nutnou podmínku umění. Mimo kritiky Weitze autor naopak oceňuje práce svých kolegů Danta a Mandelbauma. Danta proto, že mu připravil cestu pro jeho definici umění svým poukazem na institucionální povahu umění, ačkoli on sám se o vlastní definici nepokusil, a Mandelbauma především za vyzdvižení nezjevných vlastností umění, které ve své definici využívá. Takovouto podstatnou nezjevnou vlastností je pro Dickieho status uměleckého díla. „Malíři a sochaři samozřejmě udělují tímto způsobem status umění tomu, co vytvářejí, odnepaměti.“⁴⁶ Dickie se tak vrací k nejkontroverznějším uměleckým dílům, jako jsou například Duchampovy ready-mades či moderní díla z odpadků, a tvrdí, že uměleckými díly jsou právě z toho důvodu, že jim jejich autoři udělili status uměleckého díla. Dickieho definice umění zní tedy takto: „Umělecké dílo v klasifikačním slova smyslu je artefakt, jehož souboru aspektů byl udělen status kandidáta na hodnocení osobou (či osobami) jednající jménem určité společenské instituce (světa umění).“⁴⁷

⁴⁴ DICKIE, G.: *Co je umění? Institucionální analýza*, in: KULKA, T., CIPORANOV, D., *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. Století*, Pavel Mervart, Praha 2010, str. 113-114

⁴⁵ DICKIE, G.: *Co je umění? Institucionální analýza*, in: KULKA, T., CIPORANOV, D., *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. Století*, Pavel Mervart, Praha 2010, str. 115

⁴⁶ Tamtéž, str. 121

⁴⁷ Tamtéž, str. 122

2.5. Definovat umění historicky – JERROLD LEVINSON

Levinson bere v úvahu Dickieho teorii, avšak nezdá se mu, že svět umění jakožto instituce je něco, k čemu se umění musí nutně vztahovat. Namísto toho tvrdí, že: „Umění se nutně ohlíží zpět (i když v některých případech nikoli vědomě) a právě tento fakt musí definice umění zohlednit.“⁴⁸ Levinson má s institucionální teorií dva zásadní problémy. První z nich je ten, že dle něj může být uměním i něco, co je od světa umění zcela izolované, něco, co dokonce ještě nikdo neviděl a teprve to čeká na své potenciální recipienty. Druhý problém spočívá v tom, že dle Levinsona chybí v institucionální teorii pojem ocenění, o který by mělo jít především. „Jsem přesvědčen, že klíč k adekvátní a objektivní definici umění spočívá v určení toho, s jakým záměrem dílo vzniká, jaký druh vnímání se vyžaduje od diváka – a nikoli ve stanovování instituce, jejímž jménem by bylo možné vznést nějaký takový požadavek.“⁴⁹ Levinson se dále pokouší formulovat definici, která by co nejlépe vystihovala jeho záměr. Po důkladném probádání problémů, které se objevily s prvními pokusy o definici, nakonec dochází k této podobě: „x je uměleckým dílem v čase t = x je předmět, o němž platí v čase t, že nějaká osoba nebo osoby mající na x příslušné vlastnické právo jej nepřechodně zamýšlejí (nebo zamýšlely) tak, aby byl vnímán-jako-umělecké-dílo, tj. vnímán kterýmkoli způsobem (či způsoby), jakým se objekty spadající do extenze „uměleckého díla“ před t správně (nebo standardně) vnímají nebo vnímaly.“⁵⁰

2.6. Další reakce na institucionalismus

Institucionalismus byl jedním z řešení nemožnosti nalézt nějaké konkrétní vlastnosti či prožitky, podle nichž bychom byli schopni rozpoznat umělecké dílo. Autoři, kteří institucionalismus kritizují, se vrací k článku George Dickieho, *Co je umění? Institucionální analýza*. Mezi tyto autory patří například Richard Wollheim, který ve svém článku nazvaném přímo *Institucionální teorie umění* rozebírá druhou část Dickieho definice, která se týká udělení statusu kandidáta na hodnocení. Wollheim k této části říká, že: „zástupci světa umění musí mít pro své jednání dobré důvody

⁴⁸ LEVINSON, J.: *Definovat umění historicky*, in: KULKA, T., CIPORANOV, D., *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. Století*, Pavel Mervart, Praha 2010, str. 134

⁴⁹ LEVINSON, J.: *Definovat umění historicky*, in: KULKA, T., CIPORANOV, D., *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. Století*, Pavel Mervart, Praha 2010, str. 136

⁵⁰ Tamtéž, str. 146

a nemohou se spoléhat jen na svůj status.⁵¹ Musí to tedy přece jenom být nějaká vlastnost uměleckého díla, která jej uměleckým dílem činí, respektive nějaká vlastnost, která nás přesvědčí o tom, že bychom jej měli určit jako kandidáta na hodnocení. Podobně Ted Cohen ve svém článku *Možnost umění. Poznámky k Dickieho návrhu* se též zaměřuje na druhou část Dickieho definice. Cohen píše: „mám-li (za předpokladu, že je Dickieho definice správná) úspěch při udílení statusu uměleckého díla nějakému objektu, musí se zdát možné, že bude oceněn.“⁵² Cohen připomíná zlomové dílo Marcela Duchampa *Fontána*, pro něž mimochodem osobně nemá mnoho pochopení. Dále pokračuje: „Konkrétní Dickieho chyba spočívá v předpokladu, že Duchampova *Fontána* má vůbec něco společného s tím, co Dickie nazývá oceněním. Jestliže jsou taková výstřední díla uměním a jestliže tento fakt vyžaduje, aby s tradičním uměním sdílela nějakou společnou vlastnost, určitě to pak nebude kandidatura na něco, čemu se tato díla mají protivit a čím mají pohrdat.“⁵³ Pokud se tedy na Dickieho definici podíváme z tohoto úhlu pohledu, zdá se nesmyslná.

Dostáváme se k článku Terryho J. Diffeyho *O definování umění*. Diffey se na začátku svého článku ptá, „proč je otázka, co je umění filosofická?“. Odpovídá, že: „Pokud lze smysluplně hovořit o skutečném x či o pravém x, je x filosoficky zajímavé. Můžeme tudíž hovořit o pravém umění.“⁵⁴ Diffey se snaží najít cestu mezi Platónovým esencialismem a Wittgensteinovým odmítáním představy, že pod pojem, jakým je umění, je možné zařadit všechny takové případy, které sdílejí určitou společnou vlastnost. Touto střední cestou se mu jeví Hegel. Diffey píše: „ve skutečnosti chci zachytit významy pojmu „umění“, a zároveň trvat na tom, že tento pojem prochází historickými proměnami významu, jejichž filosofické vyjasnění nám neposkytuje ideu umění jako věčné esence, nýbrž jako fáze ideje v jejím dějinném vývoji.“⁵⁵

⁵¹ WOLLHEIM, R.: *Institucionální teorie umění*, in: KULKA, T., CIPORANOV, D., *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. Století*, Pavel Mervart, Praha 2010, str. 170

⁵² COHEN, T.: *Možnost umění. Poznámky k Dickieho návrhu*, in: KULKA, T., CIPORANOV, D., *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. Století*, Pavel Mervart, Praha 2010, str. 186

⁵³ COHEN, T.: *Možnost umění. Poznámky k Dickieho návrhu*, in: KULKA, T., CIPORANOV, D., *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. Století*, Pavel Mervart, Praha 2010, str. 187

⁵⁴ DIFFEY, T. J.: *O definování umění*, in: KULKA, T., CIPORANOV, D., *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. Století*, Pavel Mervart, Praha 2010, str. 194

⁵⁵ Tamtéž, str. 199

2.7. Funkcionální definice umění

Estetický funkcionalismus přichází ke slovu se znovuobjeveným zájmem o estetickou zkušenost. V českém prostředí se s estetickým funkcionalismem setkáváme u tzv. pražské školy, jejímž jádrem je Pražský lingvistický kroužek. Jedním ze zakládajících a zároveň nejvýznamnějších členů tohoto kroužku byl Jan Mukařovský. Základními pojmy Mukařovského estetiky jsou struktura, funkce, norma a hodnota, přičemž funkce je pojmem nejvýznamnějším, jelikož právě převaha estetické funkce se stává definujícím pojmem umění. Mukařovský píše: „v umění estetická funkce je funkcí dominantní, kdežto mimo ně, i je-li přítomna, má postavení druhotné.“⁵⁶ Zde se však zaměřujeme na prostředí angloamerické. Jedněmi z nejvýznamnějších představitelů tohoto směru v angloamerickém prostředí jsou Eddy Zemach, Monroe C. Beardsley a Nelson Goodman, jehož názory připomínají estetický funkcionalismus zmíněné pražské školy.

V Zemachově článku *Neexistuje identifikace bez hodnocení* se mimo to, co předjímá již název, dozvídáme, že: „hranice mezi oblastí umění a oblastí mimouměleckou není pevně a navždy ukotvena v samotné imanentní struktuře jejich produktů, nýbrž je významně spoluurčena našimi zájmy, pohledem a interpretací.“⁵⁷ Není to tedy nějaká instituce, jak o ní hovoří Dickie, nýbrž je to především vnímatel, který hodnotí a tím zároveň identifikuje umělecké dílo.

Definici uměleckého díla nám poskytuje Beardsley ve svém článku *Estetická definice umění*. Jeho definice zní takto: „Umělecké dílo je něčím, co je vytvářeno za účelem, aby bylo obdařeno schopností uspokojit estetický zájem.“⁵⁸ Je to tedy tento určitý záměr, který činí umění uměním, a to jednou provždy.

Nelson Goodman ve svém článku *Kdy je umění?*, který je součástí jeho knihy *Způsoby světatorby*, hovoří o tom, že nutnou podmínkou pro umění je jeho symbolická funkce, konkrétně specifický typ symbolu či znaku zvaný exemplifikace. Tento typ znaku Goodman objasňuje prostřednictvím vysvětlení toho, co je vzorek. Píše: „Souhrnně řečeno, je tomu tak, že vzorek je vzorkem pouze některých svých vlastností – nebo je *exemplifikuje* – a že vlastnosti, k nimž má vztah exemplifikace, se mění podle

⁵⁶ MUKAŘOVSKÝ, J.: Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, in: MUKAŘOVSKÝ, J.: Studie I, Brno: Host, 2007, str. 87

⁵⁷ KULKA, T., CIPORANOV, D., Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. Století, Pavel Mervart, Praha 2010, str. 212

⁵⁸ BEARDSLEY, M. C.: Estetická definice umění, in: KULKA, T., CIPORANOV, D., Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. Století, Pavel Mervart, Praha 2010, str. 244

okolností a mohou být rozlišeny jako ty vlastnosti, jejichž je vzorek vzorkem, pouze za příslušných daných okolností.⁵⁹ Dalo by se též říci, že umělecké dílo, které něco zobrazuje, je zároveň v určitém ohledu právě tím, co zobrazuje, přičemž záleží na tom, který ohled vezmeme v úvahu. Goodman dále hovoří o pěti symptomech estetického, které jsou určitými vodítky, nikoli definicí estetického. Jsou jimi: 1. syntaktická hustota, 2. sémantická hustota, 3. relativní plnost, 4. exemplifikace, 5. vícenásobná a komplexní reference⁶⁰. Tyto symptomy popisuje Goodman jen velmi stručně a nepřikládá jim nijak zásadní význam. Nejpodstatnějším se mu v případě umění jeví jeho již zmíněná symbolická funkce.

2.8. Kritika estetiky a estetických teorií umění

Kritika estetiky se přímo obrací k tomu, co estetický funkcionalismus znovu objevil, tedy estetickému prožitku. Objasnění takového přístupu nacházíme například v Binkleyho díle *Piece: proti estetice*. Na začátku své práce upozorňuje, že estetika se netýká pouze umění, což by ještě nebyl takový problém, v tom se s ním shodují i jiní autoři, jako například již zmíněný Jan Mukařovský. Binkley jde však ještě dále a píše: „Být předmětem estetiky [...] není nutnou, ani postačující podmínkou pro to, aby něco bylo uměním.“⁶¹ Nejsou tedy nutné estetické vlastnosti, aby dílo mohlo něco sdělit či pouze být dílem. Binkley dává do kontrastu moderní umění 20. století s „klasickým“ uměním. Upozorňuje, že ač oboje nazýváme uměním, k oběmu máme zároveň úplně jiný přístup. Tento rozdílný přístup ilustruje takto: „Monu Lisu si prohlížíme, protože chceme zjistit, jak vypadá. Duchampovo dílo však zkoumáme proto, abychom získali určitou informaci a pochopili myšlenku, kterou vyjadřuje.“⁶² Zatímco při vnímání „klasického“ umění bereme skutečně v úvahu kvality estetické, u moderního umění jde především o sdělení myšlenky. Binkley dokonce tvrdí, že často ani není nutné dílo vidět, někdy stačí jeho kvalitní popis. Moderní umění se tedy snaží především vyjádřit určité ideje a tím se z oblasti klasické estetiky posouvá spíše do oblasti filosofie či teologie. Pokud jsou však mezi různými typy uměleckých děl takové rozdíly, jak je

⁵⁹ GOODMAN, N.: *Kdy je umění?*, in KULKA, T., CIPORANOV, D., *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. Století*, Pavel Mervart, Praha 2010, str. 262

⁶⁰ Srov. GOODMAN, N.: *Kdy je umění?*, in KULKA, T., CIPORANOV, D., *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. Století*, Pavel Mervart, Praha 2010, str. 264-265

⁶¹ BINKLEY, T.: *Piece: Proti estetice*, in KULKA, T., CIPORANOV, D., *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. Století*, Pavel Mervart, Praha 2010, str. 278

⁶² Tamtéž, str. 281

vůbec možné umělecké dílo rozpoznat? Binkley na konci svého článku poskytuje jakousi v podstatě institucionální definici umění: „Umělecké dílo je dílem klasifikovaným v souladu s konvencemi příslušné praxe, jehož status není určen vlastnostmi díla, ale svým postavením ve světě umění.“⁶³

Estetickou podstatu umění také zpochybňuje Bohdan Dziemidok ve svém případně pojmenovaném článku *Spor o estetickou podstatu umění*. To, co definitivně rozbilo estetickou podstatu umění, je dle něj neoavantgarda, tedy umění asi mezi 50. a 80. lety. „Neoavantgardní tvorba zpochybnila nejen ústřední myšlenku estetické koncepce umění, ale také všechny její předpoklady, východiska či doplňující a podrobnější specifikace, a to jak v rámci umělecké praxe, tak v teorii.“⁶⁴ V umění, tedy alespoň v tom moderním a postmoderním, je důležitý určitý nápad, myšlenka či jeho kulturní charakter více, než jeho kvality estetické, pokud je vůbec možné v něm takové nalézt.

Dalším kritikem estetické teorie umění je Pierre Bourdieu. Jeho sociologickou kritiku estetických přístupů představuje článek *Historický původ čistého estetična*. Autor zde říká, že podstata uměleckého díla a estetického prožitku nemůže mít ahistorickou povahu, naopak musí být sociálně a historicky podmíněná. Zároveň je umělecké dílo úzce spojeno s „uměleckým polem“, jehož součástí jsou jednoduše řečeno všichni, kdo mají s uměním něco společného, tedy od umělce přes kritiky, umělecké školy až ke kurátorům prodejních výstav. Každý člen tohoto pole má své vlastní zájmy. „Umělecké pole svým fungováním vytváří estetickou dispozici, bez níž by nemohlo fungovat. To, čím pole neustále vytváří zájem na hře a víru v hodnotu sázek, je soupeření aktérů hry, kteří do ní investují své zájmy.“⁶⁵ Zdá se tedy, že bez individuálních zájmů, jež jsou rozdílného charakteru (například umělcovým zájmem může být zviditelnění se a dosažení úspěchu, zatímco galeristovým zájmem bude prodat umělcův obraz za co nejvyšší cenu), by umělecké pole nemohlo fungovat.

⁶³ Tamtéž, str. 300

⁶⁴ DZIEMIDOK, B.: Spor o estetickou podstatu umění, in KULKA, T., CIPORANOV, D., *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. Století*, Pavel Mervart, Praha 2010, str. 309-310

⁶⁵ BOURDIEU, P.: Historický původ čistého estetična, in KULKA, T., CIPORANOV, D., *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. Století*, Pavel Mervart, Praha 2010, str. 330

2.9. Aktuální diskuse

Problém možnosti definice umění jsme již zkoumali z mnoha různých úhlů pohledu. Je těžké si představit, že by bylo možné k problému dodat něco zcela nového. Autoři, které nyní stručně představíme, tak spíše využívají teorie a přístupy již představené a snaží se je přeformulovat či doplnit tak, aby nebyly ani příliš široké a naopak ani příliš úzké.

David Novitz se ve svém článku *Spory o umění* pokouší vyřešit neustále znovu zkoumaný problém, jaké věci, či co vlastně je možné klasifikovat jako umění. Novitz píše: „Budu hájit názor, že to, co potřebujeme k vyřešení klasifikačních sporů o umění, není znalost přijatelné definice umění, nýbrž pochopení toho, jak a proč klasifikujeme určité objekty a činnosti jako umělecká díla.“⁶⁶ Odpověď na otázku, jak a proč prohlašujeme něco za umění, je dle Novitze spojena s jeho funkcí a místem ve společnosti. Ready-mades bychom tedy například v 18. století za umění prohlásit nemohli právě proto, že bychom nebyli schopni porozumět jeho funkci ve společenském kontextu. Naopak ve století 20. je za umění prohlásit musíme proto, že: „neochota považovat v roce 1916 ready-mades za umělecká díla by byla nejen odmítnutím uznat změnu sociálních podmínek a potřeb vyvolaných první světovou válkou, nýbrž také odmítnutím respektovat tyto potřeby, naslouchat těmto hlasům a pokládat jejich úsilí o novou Evropu za hodné vážné pozornosti.“⁶⁷ A tak Novitz přece jen přichází s něčím v podstatě novým a tím je etický rozměr umění, tvrdí totiž, že pokud jsme ochotni porozumět důvodům, zájmům a hodnotám ostatních, které je vedou k tomu klasifikovat něco jako umění, můžeme též s jejich klasifikací souhlasit.

Článek „*Umění*“ jako *klastrový pojem* Beryse Gauta se znovu obrací k Weitzově myšlence otevřeného pojmu umění. Gaut podává tzv. klastrové vymezení pojmu umění, jehož kořeny, stejně tak jako v případě teorie Weitzovy, sahají k Wittgensteinovi. „Klastrový popis je pravdivým popisem pojmu pouze v případě, kdy existují vlastnosti, jejichž výskyt v předmětu znamená, že je konceptuálně nutné, že budou přispívat k jeho zařazení pod daný pojem.“⁶⁸ Předmět se zařazuje pod daný pojem, pokud obsahuje všechny relevantní vlastnosti či alespoň některé z nich. Není však nutné, aby všechny předměty spadající pod daný pojem obsahovaly stejnou vlastnost. Gaut se pokouší

⁶⁶ NOVITZ, D.: *Spory o umění*, in KULKA, T., CIPORANOV, D., *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. Století*, Pavel Mervart, Praha 2010, str. 352

⁶⁷ Tamtéž, str. 373

⁶⁸ GAUT, B.: „*Umění*“ jako *klastrový pojem*, in KULKA, T., CIPORANOV, D., *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. Století*, Pavel Mervart, Praha 2010, str. 380

o vymezení některých vlastností, které by mohly být určující pro označení něčeho za umělecké dílo, neklade si však nárok na jejich konečné vymezení. Pomocí těchto vlastností chce Gaut především hájit a objasnit své klastrové vysvětlení umění. To, „co činí z něčeho umělecké dílo, je záležitost výskytu určité řady vlastností, které má umění společné s jinými oblastmi lidské zkušenosti. [...] Klastrové pojetí umění tak vyzývá estetiku ke zkoumání souvislostí mezi filozofickou estetikou a jinými odvětvími filosofie.“⁶⁹

Posledním článkem, který zde uvádíme v rámci aktuálních estetických diskusí, je *Kulturní vyloučení, normativita a definice umění* od Paula Crowthera. Crowther brojí proti kulturnímu vyloučení, které označuje jako „exkluzionismus“. Exkluzionismus „zahrnuje praktiky stvrzující nadřazenost jedné kulturní skupiny nad ostatními a tyto ostatní skupiny buď vylučuje z plné a rovnoprávné účasti ve společnosti, nebo je připouští za podmínky, že se participantů vzdají praktik podstatných pro jejich identitu ve prospěch praktik vládnoucí kultury.“⁷⁰ To je charakteristika tzv. explicitního exkluzionismu. Crowther se však zaměřuje na tzv. exkluzionismus implicitní, který však výše zmíněné praktiky obsahuje jaksi skrytě, a to buď tak, že je takovým způsobem ani nezamýšlí nebo je vydává za multikulturně přínosné. Kritizuje tedy teorie formalistické a institucionalistické právě pro jejich implicitní exkluzionismus a snaží se navrhnout neexkluzionistickou definici umění. Podstatou umění je pro Crowthera tzv. „artefaktuální zobrazování“, které nám umožňuje skrze obraz poznávat sami sebe i svět, do něhož náležíme. Interpretace obrazu je totiž tvůrčí činností, do níž vkládáme sami sebe, naše postoje, představy a náhledy. Samozřejmě jsme si zároveň vědomi i objektivních možností interpretace, a tak při kontemplaci obrazu dochází k určitému propojení mezi námi a světem a tím i jakémusi poznání. Definice umění by pak dle Crowthera měla vypadat následovně: „v základu definice umění stojí dvě osy normativity – totiž transkulturní a transhistorická hodnota (úzce související s inherentní kognitivní a estetickou významností artefaktuálního zobrazování) a komparativní historický horizont, jež dává dílům vystoupit díky roli, kterou hrají v rozvoji dosahu média.“⁷¹

⁶⁹ Tamtéž, str. 401

⁷⁰ CRAWTHER, P.: Kulturní vyloučení, normativita a definice umění, in KULKA, T., CIPORANOV, D., *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. Století*, Pavel Mervart, Praha 2010, str. 403

⁷¹ CRAWTHER, P.: Kulturní vyloučení, normativita a definice umění, in KULKA, T., CIPORANOV, D., *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. Století*, Pavel Mervart, Praha 2010, str. 422

3. Diskuse v angloamerické filosofii náboženství a umění - Světový filosofický kongres 1998

Dvacátý světový kongres filosofie se konal v roce 1998 v americkém Bostonu, jeho tématem byla *Paideia: filosofie vzdělávající lidstvo* (Paideia: Philosophy Educating Humanity). Na tomto kongresu se podílelo více jak tři a půl tisíce účastníků z celého světa a jeho účelem bylo především vyvarování se prosazování pouze západního přístupu k filosofii a naopak vzájemné seznámení se s různými filosofickými přístupy napříč kulturami. Výstupem z tohoto kongresu pak bylo dvanáct tematických svazků orientujících se na hlavní filosofické okruhy, kterými jsou: 1. Etika, 2. Metafyzika, 3. Filosofie vzdělání, 4. Filosofie náboženství, umění a kreativita, 5. Epistemologie, 6. Analytická filosofie a logika, 7. Moderní filosofie, 8. Současná filosofie, 9. Filosofie mysli, 10. Filosofie vědy, 11. Sociální a politická filosofie, 12. Mezikulturní filosofie. My se zde zaměříme na okruh čtvrtý, tedy *Filosofii náboženství, umění a kreativitu*. Zařazení těchto v podstatě dvou disciplín do jednoho sborníku není náhodné. Kevin L. Stoehr v úvodu k této knize říká, že mimo jiné jsou jim společné obavy z konce těchto disciplín, a to z toho důvodu, že obě se staly spíše kritikou a komentáři k teoriím a přístupům předchozím.⁷² Na druhou stranu Stoehr píše: „We might consider both religion and art as two different branches of a universal human enterprise: the activity of creative expression and self-expression, of representing our relationship to our changing environment and of manifesting our energies and our innermost beliefs and convictions. In this very general sense, religion and art join philosophy as modes of thematizing an essential aspect of human nature.“⁷³ Ačkoli má filosofie náboženství mnoho společného s filosofií umění, v knize nenajdeme žádný článek, který by hovořil přímo o tomto spojení. Představíme si proto alespoň jednoho zástupce z každého tematického okruhu, tedy filosofie náboženství, umění a kreativity a pokusíme se sami najít mezi nimi některé spojitosti.

První text, který jsme vybrali pro naše zkoumání nese název *God, Freedom, and Creation in Cross-Cultural Perspective: Ramanuja, Madhva, Augustine, Aquinas* a jeho autorem je Keith E. Yandell. Autor zde hovoří o křesťanské a hinduistické

⁷² Srov. STOEHR, K. L.: *The Proceedings of the Twentieth World Congress of Philosophy, Volume 4: Philosophies of Religion, Art, and Creativity*, Philosophy Documentation Center, 1999, str. XIV

⁷³ Tamtéž, str. XVI

monoteistické tradici, ukazuje, jak dvě naprosto odlišné kultury vidí jediného Boha. Ačkoli celkový náboženský koncept je u obou náboženství odlišný, připisují obě tato náboženství Bohu v podstatě shodné vlastnosti. Například: „Ramanuja takes God to be an omnipotent, omniscient, morally perfect, independently existing being on whom the rest of what exists depends.“⁷⁴ Podobně také Madhva, Augustin i Akvinský připisují Bohu veškeré „super vlastnosti“ a zároveň nezávislost na čemkoli jiném, ačkoli vše ostatní závisí na Bohu. A právě v tomto bodě přichází největší problém. Pokud totiž úplně vše závisí na Bohu a bez něj by ničeho nebylo, tedy ani jednotlivých rozhodnutí a činů, nutně by to znamenalo, že Bůh nemůže být pouze dobrý, ale naopak, že veškeré zlo, které je ve světě přítomno, je způsobeno právě tímto všemocným, vševědoucím, krásným a dobrým Bohem, což je z logického hlediska nemožné. Yandell se tedy pokouší o logický rozbor toho, jaká míra svobody nám náleží, přičemž se pohybuje ve všech fázích svobodné vůle od fatalismu k determinismu, kompatibilismu až k libertarianismu⁷⁵. Klasické dělení a význam těchto přístupů však bere Yandell někdy poněkud volně. Například užívá následujícího příkladu: „The cat carries its kitten by the scruff of the neck to where the cat wants it to be, while the monkey leads its young to the next destination; so determinists held to a cat theory of the relation between Creator and created and the non-determinists embraced a monkey theory.“⁷⁶ Dle mého názoru jsou oba tyto příklady deterministické, jelikož si lze jen těžko představit, že by se opičí mládě rozhodlo svou matku nenásledovat, navíc již slovem „vede“ se dává jasně na srozuměnou, kdo určuje směr. První z příkladů bych tedy viděla jako deterministický, či až fatalistický při představě, jak je malé bezvládné tělíčko přenášeno z místa na místo. Druhý mi naopak přijde jako klasický deterministický, či kompatibilistický příklad – „The view that there is really is no conflict between determinism and free will—that free will and determinism are compatible—is known as *compatibilism*.“⁷⁷ Tedy determinismus je zde také obsažen – mládě je vedeno, zároveň jej však matka neдрží,

⁷⁴ YANDELL, K. E.: God, Freedom, and Creation in Cross-Cultural Perspective: Ramanuja, Madhva, Augustine, Aquinas, in: STOEHR, K. L.: The Proceedings of the Twentieth World Congress of Philosophy, Volume 4: Philosophies of Religion, Art, and Creativity, Philosophy Documentation Center, 1999, str. 149

⁷⁵ Základní přístupy ke svobodné vůli řeší například kniha: KANE, R.: A Contemporary Introduction to Free Will, OXFORD UNIVERSITY PRESS, New York 2005

⁷⁶ YANDELL, K. E.: God, Freedom, and Creation in Cross-Cultural Perspective: Ramanuja, Madhva, Augustine, Aquinas, in: STOEHR, K. L.: The Proceedings of the Twentieth World Congress of Philosophy, Volume 4: Philosophies of Religion, Art, and Creativity, Philosophy Documentation Center, 1999, str. 150

⁷⁷ KANE, R.: A Contemporary Introduction to Free Will, OXFORD UNIVERSITY PRESS, New York 2005, str. 12

tudíž je zde naznačena určitá volnost, můžeme tedy přiznat místo svobodné vůli, zcela jistě však nemůžeme popřít determinovanost.

Yandell píše, že všichni autoři, o nichž se zmiňuje: „agree that God created freely, that created persons commit sins for which they are responsible, and created persons are in some manner distinct from God.“⁷⁸ Abychom ovšem mohli být odpovědni za své činy, musíme mít svobodnou vůli, bez ní, tedy v případě, že nejsme skutečným původcem našich rozhodnutí a činů, nemůžeme za ně být ani odpovědni, to je také důvodem, proč Yandell propaguje svobodu libertariánskou, tedy svobodu na ničem nezávislou, která je však dle mého názoru v čisté podobě nemožná, jelikož už rodina a prostředí, do kterého se narodíme, nás určitým způsobem determinují, neznamená to však, že bychom tím ztráceli též svobodnou vůli.

Yandelova argumentace a používání termínů jsou tedy poněkud nepřesné. Ano, v případě božské svobody tvorby je kompatibilismus neslučitelný s božskými atributy, avšak v případě člověka jsme jednoznačně determinováni minimálně závislostí na Bohu, zároveň však musíme být svobodni, aby naše odpovědnost dávala smysl. Lidská svoboda se tedy nutně pohybuje v rámci kompatibilismu. Výborným příkladem pohybu mezi daností a svobodou je umění. Vezměme si pro příklad ikony. „Mistrovská díla ikonopisu ukazují, že barva má ve zobrazování náboženských námětů prvořadou důležitost a že barvy jsou pevně stanovenými atributy různých postav.“⁷⁹ V případě ikony tedy museli umělci striktně dodržovat nastavená pravidla, aby obraz řekl, co říci měl, přesto nejsou jednotlivá díla, ač se stejnou tematikou, naprosto shodná a i takto přísná oblast umění nechává prostor pro svobodnou tvorbu.

Tím hlavním, co chtěl v této práci autor ukázat, je, že i odlišné kultury a přístupy mohou být posuzovány stejným obecným způsobem myšlení. Proti tomuto způsobu myšlení se však staví celá řada autorů, jejichž texty jsou obsaženy ve výběru z filosofického kongresu. Jedná se o takzvané kontextualisty, kteří trvají na tom, že skutečný význam každého díla se může ukázat jen v příslušném kontextu. Pohlížení na jiná díla z hlediska například pouze západní tradice se jim tedy jeví jako nepřípustný redukcionismus. Mezi tyto autory patří například Kai Nielsen, Charles Taliaferro, Howard Wettstein či Michael P. Levine.

⁷⁸ YANDELL, K. E.: *God, Freedom, and Creation in Cross-Cultural Perspective: Ramanuja, Madhva, Augustine, Aquinas*, in: STOEHHR, K. L.: *The Proceedings of the Twentieth World Congress of Philosophy, Volume 4: Philosophies of Religion, Art, and Creativity*, Philosophy Documentation Center, 1999, str. 153

⁷⁹ SENDLER, E.: *Ikona: Obraz neviditelného*, Refugium Velehrad-Roma s.r.o., Olomouc 2011, str. 188

S Yandellovým přístupem naopak souhlasí autor, na jehož *The Aesthetic Function of Art* se podíváme nyní. Jeho jméno je Gary Iseminger. Iseminger píše: „the informal institution of art has, in a certain sense, been stable since pre-history and is now and has been distributed across different cultures.“⁸⁰ Iseminger se tedy stejně jako Yandell snaží upozornit na možnost souzení napříč kulturami za použití stejného, mezinárodně uznaného přístupu. Tuto myšlenku dále podporuje jakýmsi hermeneutickým výkladem: „a plausible principle of artefact hermeneutics is that, other things being equal, if an artefact is good at doing something that we can reasonably suppose that its makers did, we may take this as evidence that its makers intended it for that purpose.“⁸¹ Takové tvrzení se mi zdá poněkud smělé. Tvrdit o něčem, že to muselo být vytvořeno pro účel, který předpokládáme pouze na základě toho, že tak předpokládáme, není příliš věrohodným argumentem. Jako protipříklad mě napadá tzv. kmenové umění, které bylo vytvořeno pro potřeby rituální, nikoli za účelem vytvořit, jak říká Iseminger, „estetickou situaci.“ Na druhou stranu by pravděpodobně autorova odpověď na mou námitku byla v tom smyslu, že v mém případě estetická funkce pomáhá těm ostatním k prosazení se, tudíž třeba není hlavní, ale rozhodně je přítomna. Iseminger nepřichází s ničím novým a jeho přístup k uměleckým dílům je analogický k přístupu například Jana Mukařovského. Podobně jako on se Iseminger snaží dokázat, že: „art is better at promoting the aesthetic than any other institution is, and that art is better at promoting the aesthetic than it is at doing anything else.“⁸²

Jakékoli dílo, nejenom to umělecké, je však nejprve potřeba vytvořit (create), a aby bylo dílo dobré, je také nutné být kreativní (creative). Procesem tvoření se zabývá poslední práce, kterou zde představíme. Její název je *Forms, Transforms, and the Creative Process* a napsal ji George Allan. Být kreativní znamená být v podstatě inovativní a něco inovovat znamená určitým způsobem změnit či přetransformovat něco stávajícího. Abychom tak mohli učinit, musíme nejprve znát původní formu či strukturu dané věci, to je také důvodem, proč Allan říká, že kreativě je možné se naučit. Píše: „A form is a structure of relationships, and where there is a structure there is

⁸⁰ ISEMINGER, G.: *The Aesthetic Function of Art*, in: STOEHR, K. L.: *The Proceedings of the Twentieth World Congress of Philosophy, Volume 4: Philosophies of Religion, Art, and Creativity*, Philosophy Documentation Center, 1999, str. 174

⁸¹ Tamtéž, str. 175

⁸² ISEMINGER, G.: *The Aesthetic Function of Art*, in: STOEHR, K. L.: *The Proceedings of the Twentieth World Congress of Philosophy, Volume 4: Philosophies of Religion, Art, and Creativity*, Philosophy Documentation Center, 1999, str. 171

a description of the rule for creation.⁸³ Allan tvrdí, že takováto struktura je zjevná, a na základě různého zacházení s ní rozlišuje tři základní druhy kreativity. První druh nazývá Allan „enformative creativity“ a popisuje ho následovně: „One way we can be creative is to find that an object or event has a form that has not been apparent, one that we never before noticed or, better, one that no one has before noticed. To be creative in this sense is to see what others don't see.“⁸⁴ Jako příklad tohoto druhu uvádí Allan Wittgensteinova kachnokrálika, přičemž zdůrazňuje, že je nutné zvážit adekvátnost nového přístupu. V případě kachnokrálika jsou obě definice, tedy určení – toto je kachna či toto je králík, stejně adekvátní. Další druh kreativity nazývá Allan „reformative creativity“ – „it invents new forms by altering the extent or the way in which the components of an existing form relate.“⁸⁵ Příkladem by mohla být Schönbergova dodekafonie, kde v každé sekvenci musíme použít všech dvanáct tónů stupnice (tedy stupnici včetně půltónů), to se však týká spíše způsobu užití, co se týče rozsahu, museli bychom například k základním osmi tónům přidat nějaký další, dosud neznámý tón, nebo rozdělit tóny jiným způsobem než na půltóny. Posledním typem kreativity je tzv. „transformative creativity“. Tento druh kreativity nastává: „When a whole new pattern of relatedness is imported into a situation, our sense of its meaning is transformed. The novel form created is not a new vision of the old kind, but instead a new kind of form, a different way of taking things.“⁸⁶ Jako příklad tohoto druhu uvádí Allan užití metafor, kdy uvádíme slova do zcela jiného kontextu, a tím dostávají tato slova jiný význam.

Pokud tedy máme systém z čeho odvodit, není takovým problémem být kreativní, dokonce je i možné takový přístup nastudovat. Problém nastává až v případě prvních principů či metafyzického systému, kde přichází ke slovu geniální vhled či Boží milost.

Autoři, jejichž práce jsou obsaženy v této tematické části filosofického kongresu, krom dílčích problémů řeší především základní metodologický rozkol. Jedni chtějí udržet univerzální přístup platný napříč kulturami, což obhajují univerzálností racionálního přístupu, druzí upozorňují na důležitost porozumění danému problému

⁸³ ALLAN, G.: Forms, Transforms, and the Creative Process, in: STOEHR, K. L.: *The Proceedings of the Twentieth World Congress of Philosophy, Volume 4: Philosophies of Religion, Art, and Creativity*, Philosophy Documentation Center, 1999, str. 233

⁸⁴ ALLAN, G.: Forms, Transforms, and the Creative Process, in: STOEHR, K. L.: *The Proceedings of the Twentieth World Congress of Philosophy, Volume 4: Philosophies of Religion, Art, and Creativity*, Philosophy Documentation Center, 1999, str. 232

⁸⁵ Tamtéž, str. 234

⁸⁶ Tamtéž, str. 234

v příslušném kontextu, a nikoli z hlediska námi naučené a preferované strategie. Jediným možným řešením naznačených sporů je mezikulturní dialog, tak jak se o něj na zmíněné konferenci pokoušeli.

O tom, že v podstatě shodná podstata se dá vyjádřit nesčíslným množstvím způsobů, se přesvědčíme v následující kapitole, kde si řekneme něco o zobrazování Boha v rámci různých náboženských směrů.

4. Diskuse v angloamerické teologii

4.1. Teologie a vizuální umění – Teologové Wheatonské konference

Jak již bylo výše předesláno, vracíme se nyní blíže k některým textům probíraným na Wheatonské teologické konferenci. Konkrétně k těm, které se zabývají uměním vizuálním, a to z toho důvodu, že tento druh umění je nám nejbližší.

První text, kterým se zde budeme zabývat, nese název *The Case for a Broken Beauty: An Art Historical Viewpoint* a jeho autorem je E. John Walford. Walford staví proti klasickému konceptu krásy, která by měla být ztělesněním čistě pozitivních a vznešených věcí, svůj vlastní koncept tzv. „broken beauty“. Tento pojem přejímá ze stejnojmenné putovní výstavy křesťanských umělců, která se konala v letech 2005-2006. Mezi vystavující umělce patří například Edward Knippers, o jehož umění Walford píše: „His works are never sweet or pretty, but forcefully beautiful in their mix of violence, pain and occasional glimpses of love and compassion“⁸⁷ Společně s Knippersem vystavovalo v rámci této výstavy dalších 14 severoamerických postmoderních umělců (Gabrielle Bakker, Stephen De Staebler, Gaela Erwin, Erica Grimm-Vance, Richard C. Harden, Bruce Herman, Timothy Grubbs Lowly, Mary McCleary, John Nava, David J. Robinson, Joel C. Sheesley, Melissa Weinman, Patty Wickman, Jerome Witkin). Všichni tito umělci vyjadřují ve svých pracích netradiční pojetí krásy, kterou nacházejí mimo jiné i v lidském utrpení a smrti, které jsou nevyhnutelnou součástí našich životů. Obrazy však nejsou pouze negativní, vyjadřují spojení věcí pozitivních i negativních způsobem, který zosobňuje postava Ježíše Krista. Walford píše: „for Christian artist the incarnation of Christ provides a basis to engage with integrity both beauty and ugliness, pleasure and pain.“⁸⁸ Tento alternativní model tzv. „broken beauty“ nachází Walford nejen v postmoderním křesťanském umění. Vyzdvihuje především práci Rembrandta, o němž kolega umělec, avšak z mnohem pozdější doby, Vincent van Gogh prohlásil, že: „Jedině Rembrandt a Delacroix dovedli namalovat Kristovu tvář.“⁸⁹ Walford staví proti sobě Rembrandtovu *Svatou rodinu* (viz příloha I.) a soudobou práci Nicholase Poussina, *Svatá rodina na schodech* (viz příloha

⁸⁷ WALFORD, E. J.: *The Case for a Broken Beauty: An Art Historical Viewpoint*, in TREIER D. J., HUSBANDS M., LUNDIN, R.: *The Beauty of God, Theology and the Arts*, IVP Academic, Illinois 2007, str. 103

⁸⁸ Tamtéž, str. 109

⁸⁹ CUMMING, R.: *Slavní malíři*, DORING KINDERSLEY, Londýn 1998

II.). Zatímco Poussinova práce je ztělesněním klasických idealizovaných harmonických forem, Rembrandt ve svém díle ukazuje člověka takového, jak jej Bůh stvořil se všemi jeho pozitivy i negativy. Kontrast mezi těmito umělci můžeme vidět i ve způsobu jejich malby. Zatímco Poussinova malba je velmi uhlazená a přísně geometrická, což je možné pozorovat nejen v rozmístění jednotlivých prvků, ale dokonce i v gestech postav, Rembrandtovo vyjádření je mnohem expresivnější, často s nedokončenými detaily. Je známo, že čím byl Rembrandt starší, tím svobodnější byla jeho technika, a tak často používá zmíněné nedokončené expresivní tahy, či například vyškrabávání druhou stranou štětce. Podobný přístup nachází Walford i u dalších holandských malířů, jako například krajináře Salomona van Ruysdaela, jehož *Farmu v dunách* (viz příloha III.) dává do kontrastu s dílem italského krajináře Clauda Lorraina, *Krajina s tančícími postavami* (viz příloha IV.). Lorrainovo idealizované panorama, kde nacházíme člověka v harmonii s přírodou, je pravým opakem Ruysdaelova obrazu, na němž vidíme polorozpadlou chatrč ošlehanou větrem, stojící v nehostinné písečné krajině. Zatímco první obraz je pohledem do světa ideálního, druhý ukazuje pravdu a pomíjivost světského bytí, a protože božská pravda je vždy spojena s dobrem a krásou, není problém označit i takto na první pohled negativní dílo za krásné.

Další prací, kterou zde uvádíme, je *Wounds and Beauty* autora Bruce Hermana, který je jedním z autorů vystavujících na zmíněné výstavě „Broken Beauty“, a může tedy nabídnout náhled na danou problematiku z pohledu umělce. Herman upozorňuje, že: „Beauty is everywhere colonized by the Romantic longing for perpetual youth. Christians as well as their good pagan neighbours seem easily seduced by commercial interests that prey on this nostalgic aesthetic.“⁹⁰ Autor říká, že tento směr se objevuje napříč dějinami a dokládá jej neustálá touha po věčném mládí, kterou využívají mimo jiné komerční firmy zabývající se módou, kosmetikou, zdravou výživou a tak dále. Herman však hledá jiný pohled na krásu, píše: „In this essay I will interpose the possibility of a clear-eyed adult aesthetic that bears the marks of Christ’s resurrected body-marks that memorialize suffering but move beyond it to redemption, healing and eternity.“⁹¹ Je jasné, že bez znalosti opaku krásy bychom nebyli schopni krásu jako takovou vůbec rozlišit, navíc se zdá, že vedle utrpení, stárnutí či nepředvídatelnosti vystupuje krása ještě více na povrch. Snad to je důvodem, že ke zkoumání a vyjasnění

⁹⁰ HERMAN, B.: *Wounds and Beauty*, in TREIER D. J., HUSBANDS M., LUNDIN, R.: *The Beauty of God, Theology and the Arts*, IVP Academic, Illinois 2007, str. 111

⁹¹ Tamtéž, str. 111

tzv. broken beauty, využívá autor tohoto eseje příkladu manželství. Krása manželské lásky je pro něj tou skutečně opravdovou krásou. Oproti této kráse ukazuje krásu tak, jak ji vidí romantický básník John Keats. Pro něj je ideální láska, a tedy krása taková, které nemůžeme dosáhnout. Herman naproti tomu vidí manželství jako příklad lásky, a tedy krásy božské, nekonečné, která však přesto může být zraněná, to jí ale nic neubírá na její opravdovosti. „This broken or wounded beauty is such because it flows from a deep and committed love that, by God’s grace, ultimately defies time and sin, and in time yields the fruit of true intimacy and union.“⁹² Nejde tedy o nekonečný obdiv k mládí a kráse nedosažitelné, ale o krásu všedních dní, takových, jak je Bůh stvořil a člověk se jich účastní. Pro Hermana je krása neoddělitelně spojena s láskou (eros) a nejlépe vyjádřena právě v lásce řekněme pozemské, nikoli idealizované a nedosažitelné. O takové hovoří například Platón, ovšem jeho koncept krásy jaksi zeslabuje hodnotu věcí reálných či pozemských. Herman říká, že opravdová intimita je nemožná bez důvěry a celoživotní věrnosti, navíc náš smysl pro lidskou krásu prý vyrůstá z erotické touhy (proto neoddělitelné spojení lásky a krásy). Tato touha však nepramení z touhy po mládí, naopak, křesťanské vidění je odlišné. Herman píše: „We are moving out from Eden toward the City of God. [...] In the biblical vision nostalgia is never given foothold because the best is yet to come.“⁹³ Jako křesťané bychom se tedy měli těšit na to, co přijde, nikoli snít o jakémisi „zlatém věku“, dětství či nedosažitelných ideálech. Navíc v křesťanském vidění je nejenom spojena láska a krása, ale společně s nimi také dobro a pravda, musíme se tedy na tyto jednotlivé prvky dívat vždy ve spojení s ostatními, a tak je jasné, že co není pravdivé či opravdové, nemůže být také krásné, dobré a milované. Spojení všech těchto prvků nachází Herman právě v manželství, což dokládá starozákonním obrazem manželství mezi Bohem a lidmi, či jak bývá vykládána Píseň písní, mezi Kristem a církví. V manželství tedy můžeme trpět každodenními problémy, jednou však, stejně jako Ježíš Kristus, budeme vykoupeni. „New form of beauty is inaugurated when Jesus ascends into heaven bearing the marks of earthly pain.“⁹⁴

Třetím a posledním textem, který uvádíme v tomto oddílu, je „*Like Shining from Shook Foil*“: *Art, Film and the Sacred* od Roye Anker. Název této eseje přejímá Anker z básně *God’s Grandeur* od Gerarda Manleye Hopkinse, který se snaží vyjádřit, že

⁹² HERMAN, B.: *Wounds and Beauty*, in TREIER D. J., HUSBANDS M., LUNDIN, R.: *The Beauty of God, Theology and the Arts*, IVP Academic, Illinois 2007, str. 113

⁹³ Tamtéž, str. 115

⁹⁴ Tamtéž, str. 118

„a gorgeous created nature is somehow, mysteriously, a manifestation of God's own fierce shining.“⁹⁵ Otázkou je, zda umění může být tím, co dokáže evokovat tuto božskou nádheru. Anker uvádí, že po Darwinově „odbožštění“ světa a Freudovu důrazu na nevědomí, které poskytuje nový prostor pro představivost, na místo krásy přichází pojem vznešena⁹⁶ spojeného s hrůzou a strachem, které lépe vyjadřuje problémy moderní kultury. Anker však přece jenom nachází oblast umění, v němž má krása opět své místo. „In the movies, stories and images beckon talk of beauty and the abiding power of art to move us in depths and paths that are, for lack of a better term, sacred or holy. [...] Here beauty breaks open and a kind of holy work is achieved, and such is the alchemy of art on the one hand and grace or shining or whatever on the other.“⁹⁷ Velmi důležitým prvkem filmu je realistické vyjádření, byť i neexistujících světů. Problémem však je, že vzhledem k tomu, že film utváří svou vlastní realitu, může být poněkud obtížné dostat se jaksi za ni k duchovnímu, posvátnému a krásnému. Anker se však snaží ukázat, jakým způsobem filmaři vykreslují realitu a přirozenost božského, s nímž zároveň vystupuje i krása. Tyto přístupy jsou dle Anker v zásadě tři.

První přístup označuje Anker jako obvyklý, ten vyjevuje posvátné, božské, a tedy krásu skrze počet, nadměrnost a velikost. Tento přístup se však Ankerovi nezdá přiměřený, říká, že spíše než krásu, představují autoři těchto filmů gigantičnost. Filmy, jež Anker uvádí jako příklad tohoto typu, se vyznačují nejenom značnou délkou, ale též celkovou přehnaností v podstatě úplně všeho, superrealistickým zobrazením počínaje a velkými gesty konče.

Druhým typem filmového vyjádření je tzv. „transcendentální styl“. Toto pojmenování poprvé použil spisovatel, režisér a kritik Paul Schrader. Autoři tohoto stylu, mezi něž patří například Ingmar Bergman či Robert Bresson, používají ve svých filmech pravý opak přístupu prvního. Namísto velikosti užívají minimalismus pod heslem méně je více. Tento přístup se zdá Ankerovi mnohem úspěšnější než první.

⁹⁵ ANKER, R.: „*Like Shining from Shook Foil*“: *Art, Film and the Sacred*, in TREIER D. J., HUSBANDS M., LUNDIN, R.: *The Beauty of God, Theology and the Arts*, IVP Academic, Illinois 2007, str. 121

⁹⁶ Pojem vznešena nacházíme v oblasti estetiky již mnohem dříve, prvním spisem na toto téma je *Dionysiův neb Longinův spis „O vznešenu“*, jehož autorství je nejisté, avšak pravděpodobně jej nenapsal ani jeden ze zmíněných autorů, protože spis nejspíše vznikl kolem 1. století, tedy v době, kdy ani jeden ze zmíněných autorů nežil. Tento pojem vznešena se však od zde zmíněného zcela liší, vyjadřuje totiž dokonalost, ušlechtilost a povznesenost nad všednost. Podobný pojem vznešena, jaký zde ukazuje Anker, má například Edmund Burke, v jehož díle *O vkuse, vznešenom a krásnom* je vznešené ideou, která souvisí se sebezáchovou, a jeho nejsilnějšími emocemi jsou právě zde zmíněný strach či utrpení.

⁹⁷ ANKER, R.: „*Like Shining from Shook Foil*“: *Art, Film and the Sacred*, in TREIER D. J., HUSBANDS M., LUNDIN, R.: *The Beauty of God, Theology and the Arts*, IVP Academic, Illinois 2007, str. 123

O Bergmanovi píše: „What we saw in Bergman’s early cinema, and this is important to remember, is people grappling with an elusive, hidden transcendent.“⁹⁸ Oproti tomu Bresson je dle Ankeru jaksí přímočařejší a dává divákům transcendentno zakusit přímo, a to i přesto, že jeho styl bývá označován za přísný a strohý. Anker podrobně rozebírá, jakým způsobem toho Bresson docílí. Říká, že režisér například využívá neprofesionálních herců, jejichž tváře nejsou známé, a emoce v jejich tvářích téměř nezaznamenatelné. Též hudba je strohá a vizuální stránka není příliš výrazná. Anker píše: „The purpose of all of this was to detach audiences from emotional connection, not to have viewers care so much about characters’ feelings and fates, so certain other „recognitions“ might happen: seeing the soul instead of personality, sensing not plot but divine presence, and finally, grasping the iconic beauty of grace when it comes clear in the film’s close.“⁹⁹ Na konci filmu však Bresson často přechází z minimalismu k dramatičnosti a hudební i obrazové svěžesti, aby diváka konfrontoval s nově nalezeným přístupem ke světu.

Anker hovoří ještě o dalším typu transcendentálního stylu, který se však odlišuje od toho již představeného. Tento třetí typ označuje jako „immanentalist“ nebo „metafictive“. Oproti Bressonovu skrývání charakterů se tento typ chová zcela opačně, ukazuje, co postavy vidí a cítí, herci bývají výrazní, stejně tak hudba, která se někdy sama o sobě stává určitým charakterem. Jako příklad tohoto typu uvádí Anker dva filmy. Prvním je film *American Beauty*, který má krásu dokonce ve svém názvu, a ne náhodou. Anker se zaměřuje především na filmovou postavu Rickyho, který prostřednictvím svého postoje a svých filmů ukazuje krásu stvořeného světa na věcech, kterých bychom si třeba ani nepovšimli. Podstatou však zůstává, že božskou krásu můžeme nalézt na čemkoli, co Bůh stvořil. Druhým filmem, který Anker zmiňuje, je jeden z Kieslowského trilogie *Tři barvy, Modrá*. V tomto filmu se právě barvy a hudba stávají něčím přesahujícím, něčím božským, co hlavní hrdinku vytrhuje z myšlenek na sebevraždu.

Viděli jsme, že božská krása může přijít odkudkoli, nezáleží na tom, zda daná věc či prvek je něčím oceňovaným či zcela obyčejným, jako například létající sáček ve

⁹⁸ ANKER, R.: „*Like Shining from Shook Foil*“: *Art, Film and the Sacred*, in TREIER D. J., HUSBANDS M., LUNDIN, R.: *The Beauty of God, Theology and the Arts*, IVP Academic, Illinois 2007, str. 126

⁹⁹ ANKER, R.: „*Like Shining from Shook Foil*“: *Art, Film and the Sacred*, in TREIER D. J., HUSBANDS M., LUNDIN, R.: *The Beauty of God, Theology and the Arts*, IVP Academic, Illinois 2007, str. 127

filmu *Americká krása*. Anker nám ukazuje, že také film může být uměním, které nám pomůže tento fakt objevit.

4.2. Zobrazení Boha a teologie umění – G. E. THIESSEN

„Žádná náboženská skupina nemůže prohlásit, že ví, jak Bůh vypadá. Žádný umělec si nedovolí tvrdit, že vytvořil jeho podobu. Jediný klíč k Boží podobě, který máme, pochází ze Starého zákona, kde nám Bůh nastavuje zrcadlo a dozvídáme se, že „Bůh stvořil člověka, aby byl jeho obrazem“ (Genesis 1,27).“¹⁰⁰ Nebylo však zcela jasné, zda je či není možné Boha zobrazovat. Ve Starém zákoně najdeme zákaz zobrazovat Boha, protože takový obraz by mohl být považován za modlu. Na druhé straně najdeme řadu zastánců možnosti Boha zobrazovat, mezi nejvýznamnější patří například Jan Damašský či papež Řehoř Veliký, který propagoval obrazy z důvodu velké negramotnosti. Konečné rozřešení nabídl sedmý ekumenický koncil, který rozhodl, „že je vlastně správné a vhodné Ježíše Krista zobrazovat, protože byl člověkem a měl skutečné lidské tělo. Ten, kdo tvrdí něco jiného, popírá jeho vtělení.“¹⁰¹ Vtělení se tak v podstatě stává základem pro spojení umění a náboženství. Ne všechna náboženství však tento argument pro zobrazení Boha respektují. Například židovská víra nedovoluje zobrazovat Boha. Umělecká tvorba se tedy spíše soustředí na výzdobu synagog a tóry, popřípadě rituálních potřeb. Stejně tak nedovoluje zobrazovat Boha islám. Umění proto využívá především přírodní a geometrické tvary, které obvykle slouží k vyjádření slov z Koránu. Již staří Řekové byli polyteisté, zobrazení bohů však pro ně nebylo žádným problémem, řečtí bohové na sebe totiž údajně brali lidskou podobu, pouze nepodléhali strastem běžných smrtelníků. „Římané stejně jako Egypťané věřili, že podoba má schopnost zachránit duši.“¹⁰² Obraz byl tedy ve všech náboženstvích něčím výjimečným, ať už bylo povoleno Boha zobrazovat, či ne, a dokonce i v případech, kdy náboženská víra uctívá něco jiného než Boha. Obrazy jsou vždy plné symbolů, které odkazují k velmi podobným, či shodným ctnostem, které jsou přisuzovány Bohu. Například v rámci buddhismu, který je spíše filozofickým učením, „lotosové květy jsou symbolem čistoty, krásy a svatosti [...] slunečníky znamenaly

¹⁰⁰ HIND,R.: *Tisíc tváří Boha*, OTTOVO NAKLADATELSTVÍ, Praha 2005, str. 7

¹⁰¹ Tamtéž, str. 9

¹⁰² Tamtéž, str. 9

duchovní moc a ochranu, zlaté rybky plodnost a spásu.¹⁰³ Ryba byla také hojně používaným symbolem v raném křesťanství, „jelikož řecké slovo „ichthys“ je akronymem pro formulí Ježíš Kristus Boží Syn Spasitel.“¹⁰⁴ Všechna náboženství se snaží prostřednictvím umění zobrazit určitou duchovní přítomnost. Hinduisté zobrazují celou řadu svých bohů, kteří však mohou být dle některých výkladů jen jiným zpodobením či vtělením Boha jediného. Náboženstvím příbuzným hinduismu je tzv. džinismus, který dovádí reinkarnaci až do takových extrémů, že jeho stoupencům zakazuje ukončit jakýkoli život, včetně mikroorganismů obsažených například v zemi. Z umění jsou proto takovéto materiály vyloučeny. V jediného Boha věří též sikhismus. V tomto náboženství se opakuje symbol lotosového květu, který je hojně užíván v buddhismu. Přírodní prvky též užívají taoismus či šintoismus, dokonce „v raném období japonských dějin neexistoval rozdíl mezi přírodními a lidskými projevy, takže zvuk flétny byl právě tak duchovně hodnotný jako zvuk vodního proudu.“¹⁰⁵ Z pohledu křesťanství bychom mohli říci: Bůh stvořil vodní proud a jeho „melodii“, člověk chtěl božské tvoření oslavit, a tak zahrál na flétnu.

Člověk měl již od pradávna sklon vidět za věcmi něco vyššího, něco duchovního a již od pradávna měl člověk tendenci svou víru umělecky vyjádřit. Není důležité, zda člověk uctíval některé povětrnostní vlivy, planety, matku přírodu či Boha. Lidé od nepaměti cítili, že je něco přesahuje, že musí existovat něco, co udržuje vše při životě. Od nepaměti se tomuto „něčemu“ lidé snažili přiblížit a vzdát úctu, k čemuž jim napomáhalo právě umění. Umění se tedy bez ohledu na víru stává symbolem či znakem, v němž se duchovní svět propojuje s tím pozemským.

Teologie a umění mají mnoho společného. Jedněmi ze základních společných vlastností jsou kreativita či tvořivost a s ní spojená představivost. „The creative imagination is essential to both the work of the artist and the theologian in its power to perceive something of the transcendent in new ways, to disclose reality and ultimate reality.“¹⁰⁶ Gesa Elsbeth Thiessen zdůrazňuje, že partnerství mezi uměním a teologií musí být rovnocenné, ani jedna z disciplín neslouží té druhé. Thiessen se soustřeďuje na umění moderní, zejména irské, a říká, že v tomto umění již nejde pouze o ilustrace křesťanských biblických pravd, jako tomu povětšinou bývalo dříve, ale autorce jde o „appreciation of the manifestation of theological-spiritual dimensions in the

¹⁰³ Tamtéž, str. 10

¹⁰⁴ Tamtéž, str. 9.

¹⁰⁵ HIND, R.: *Tisíc tváří Boha*, OTTOVO NAKLADATELSTVÍ, Praha 2005, str. 11

¹⁰⁶ THIESSEN, G. E.: *Theology and Modern Irish Art*, The Columbia Press, Dublin 1999, str. 249

autonomous, so-called „profane“ work of art and how these aspects stimulate further and concur with theological and Christian concerns.“¹⁰⁷ V rámci umění post-moderního se pak pohybujeme dle Thiessen mezi dvěma extrémny. Na jedné straně jsou dekonstruktivistické a nihilistické pochybnosti o pravdě a dalších hodnotách, na druhé konstruktivní kritika modernity a hledání víry a duchovna. Thiessen ve své práci představuje deset malířů, někteří sice ukazují lidské utrpení a beznaděj, to však dle Thiessen není hlavním poselstvím jejich obrazů. Raději navrhuje, že v nich najdeme: „more hope-inspiring post-modern aspects, such as respect for individuality, particularity, plurality and for the natural environment, a sensibility for wholeness, an interest in liberation, in the spiritual and in an open, critical faith.“¹⁰⁸ Právě takový přístup, tedy schopnost vidět pozitivní věci skrze negativní, spojuje dle Thiessen současné umělce s takovými teology jako Schwebel, Mc Fague, Moltmann, Lane, Gallagher, Tracy a další.¹⁰⁹ Na řadu z nich se Thiessen odvolává ve svých teologických rozborech uměleckých děl. Mezi umělce, které Thiessen představuje, patří Mainie Jellett, Jack Butler Yeats, Louis le Brocqui, Gerard Dillon, Colin Middleton, Patrick Collins, Tony O'Malley, Patrick Scott, Patrick Graham a Patrick Hall. Řekněme si tedy nyní říci pár slov k některým z nich.

Mainie Jellett (1897-1944)

Tato malířka přilnula ke kubistickému stylu, který jí představil její učitel André Lhote při studiích v Paříži. Jellett pocházela z věřící rodiny a sama byla po celý život silně věřící, což jí pravděpodobně značně ovlivnilo v celkovém vnímání umění i poslání umělce jako takového. Zároveň jí víra dodávala síly v prosazování kubistického stylu malby a vnímání reality, jemuž zpočátku nebylo soudobé Irsko příliš nakloněno.¹¹⁰ Jedním z hlavních důvodů, proč Jellett přilnula ke kubistické malbě bylo, že: „non-representational (or non-realistic) painting tends to be more spiritual than a realistic work.“¹¹¹ Jellett sama vyučovala umění a napsala o něm řadu knih a článků. O tom, jak vzniká umělecké dílo napsala: “the work of art is first born in the mind from the joys, the suffering, the gropings towards the infinite, the almost burning joy that may come from the contemplation of Nature’s beauty in the highest sense.”¹¹² Umění je pro ni spojením zkušenosti, intelektuální činnosti a duchovnosti. Umělce vnímá Jellett jako

¹⁰⁷ THIESSEN, G. E.: *Theology and Modern Irish Art*, The Columbia Press, Dublin 1999, str. 250

¹⁰⁸ Tamtéž, str. 252

¹⁰⁹ Srov. THIESSEN, G. E.: *Theology and Modern Irish Art*, The Columbia Press, Dublin 1999, str. 252

¹¹⁰ Srov. THIESSEN, G. E.: *Theology and Modern Irish Art*, The Columbia Press, Dublin 1999, str. 37-39

¹¹¹ THIESSEN, G. E.: *Theology and Modern Irish Art*, The Columbia Press, Dublin 1999, str. 44

¹¹² Tamtéž, str. 43

někoho, kdo dostal dar od Boha, aby uchoval duchovní podstatu společnosti. Thiessen rozebírá několik Jellettiných děl z pohledu teologa.



Obrázek 1 – Mainie Jellett: Man and Woman

První z těchto děl nese název *“Man and Woman”* (viz obr. 1.) a pochází z roku 1937. Thiessen píše, že Jellett začala malovat obrazy s náboženskou tematikou v pozdních dvacátých letech. Tento obraz tedy nepatří k prvním z tohoto období. Obraz je udělán jako diptych, což samo o sobě odkazuje k náboženské tematice, jelikož forma diptychu či triptychu byla hojně užívána na středověkých náboženských obrazech. Thiessen navrhuje, že bychom postavu muže a ženy na obraze mohli interpretovat jako Adama a Evu. Vede ji k tomu nejenom zmíněná forma obrazu, ale zároveň další klasické rysy náboženských obrazů, jako například postavení těla, užití barev, a dokonce svatozáře. Dle Thiessen můžeme postavy interpretovat nejenom jako Adama a Evu, ale dokonce jako Krista a Marii. Červená barva, převládající na obraze muže, dle ní evokuje Kristovu krev a připomíná jeho obětování se, zelená, která naopak převládá na obraze ženy, odkazuje k plodnosti. Nakloněná hlava a jaksi submisivní postoj ženy skutečně připomínají obrazy Panny Marie, naopak přímé postavení mužské figury odkazuje k obrazům Krista. Thiessen své zkoumání tohoto obrazu uzavírá takto: „in her depiction affirms the beauty of creation and the divine aspect not only of Christ and Mary, but ultimately of all humankind.“¹¹³

¹¹³ THIESSEN, G. E.: *Theology and Modern Irish Art*, The Columbia Press, Dublin 1999, str. 127



Obrázek 2 – Mainie Jellett: *Madonna and Child*

Další Jellettin obraz, který Thiessen rozebírá, již nese klasický náboženský název „*Madonna and Child*“ (viz obr. 2.). Stejně jako předchozí obraz je i tento v kubistickém stylu, ale postavy jsou jasně rozeznatelné. Barvy jsou též světlé, teplé a pozitivní. Postavy jsou obklopeny jakýmsi půlkruhy, které Thiessen interpretuje následovně: „The (semi) circles which enclose the figures stress their belonging to one another, the close relationship of mother and child. In fact, there are basically three (semi)circles which encapsulate the figures; this could be read as an allusion to Celtic art with its iconographic detail of interlocked spirals, as well as to the Trinity.“¹¹⁴ Velmi zajímavá interpretace se váže k postavě dítěte. Thiessen totiž vnímá tuto postavu spíše jako ženskou než mužskou, což vidí jako obecný odkaz k lidskosti bez preferování jednoho, či druhého pohlaví. Píše: „God’s true humanity in Jesus Christ, born of a woman. It reveals that what ultimately matters is not that Jesus is male, but that God becomes a human being in Christ.“¹¹⁵ Kromě odkazu k lidskosti obecně můžeme v této interpretaci také vidět odkaz k současným feministickým teologickým názorům a jiným liberálnějším teologickým smýšlením.

Dalším umělcem, na kterého se zaměříme, je:

Jack Yeats (1871-1957)

¹¹⁴ Tamtéž, str. 128

¹¹⁵ Tamtéž, str. 128

Yeats je jedním z nejvýznamnějších irských umělců dvacátého století. Studoval v Londýně, ale vzhledem k jeho silnému nacionalismu se vrátil zpět do Irska. Yeats vyzkoušel různé druhy kresby a malby, našel se však v expresionistickém stylu malby. V případě jeho osobnosti není náboženská orientace tak jednoznačná, jako tomu bylo v případě Mainie Jellett. Thiessen píše, že: „Yeats held that a painting speaks for itself, that it does not require translation and that knowledge of the artist’s private life and views should not matter to the spectator.“¹¹⁶ Přesto byl Yeats mnoha kritiky považován za věřícího člověka. O víru se zcela jistě zajímal a v jeho myšlení a díle najdeme podobný přístup k umění, jakým bývají obvykle vnímány náboženské otázky. Pro umění se Yeatsovi zdála klíčová náklonnost či láska. Tvrdil, že: „The roots of true Art are in the affections.“¹¹⁷ Krása byla tedy pro Yeatse spojena s láskou a zároveň pravdou, protože dle jeho názoru umělec v jednom okamžiku vkládá do svého díla celou opravdovost svého života se všemi pozitivními i negativními aspekty. Jeho malby však nejsou depresivní, naopak jsou plné naděje, „hope arising from his own experience of illness and depression and a real sense of the human predicament of suffering and morality.“¹¹⁸ V křesťanství je též utrpení spojeno s vykoupením, a proto plné naděje. Jedněmi ze základních božích atributů jsou pravda, láska a krása, tedy stejné atributy, jaké Yeats přisuzuje umění. Můžeme tedy společně s Thiessen uzavřít, že: „His work explicitly and his faith thus implicitly, reflect something of the deep link between creation, redemption and consummation.“¹¹⁹



Obrázek 3 – Jack Yeats: Grief

¹¹⁶ THIESSEN, G. E.: *Theology and Modern Irish Art*, The Columbia Press, Dublin 1999, str. 48

¹¹⁷ Tamtéž, str. 50

¹¹⁸ Tamtéž, str. 54

¹¹⁹ Tamtéž, str. 54

Co se týče Yeatsova díla, podíváme se nejprve na jeho obraz s názvem „Grief“ (viz obr. 3.). Tento obraz pochází z roku 1951 a můžeme jej tedy zařadit k Yeatsovým pozdním dílům. Thiessen se shoduje s dalšími autory, že nejlepší Yeatsova díla pocházejí ze čtyřicátých a padesátých let. Zejména v těchto letech jsou jeho práce nejvíce duchovní a emotivní, což je pravděpodobně spojeno se ztrátou rodiny, a bezesporu jej také ovlivnily válečné události doma i ve světě. A právě obraz Grief nám válku ukazuje. Můžeme, ač je značně expresivní, na něm rozeznat změt' bojujících lidí, postavu na bílém koni a hořící domy v pozadí. Thiessen dále upozorňuje na postavu starého muže v popředí a matku s krvácejícím dítětem na pravé straně obrazu, které vnímá jako symbol nevinných obětí války. Thiessen říká, že téma obrazu není explicitně náboženské, ale dochází k němu: „indirectly and forcefully through a humanist rather than an explicitly religion subject, in confronting the viewer with the opposite of love, namely violence, hate, suffering and war.“¹²⁰



Obrázek 4 – Jack Yeats: *Tinkers' Encampment: The Blood of Abel*

Druhým obrazem, kterým se společně s Thiessen budeme zabývat, je „*Tinkers' Encampment: The Blood of Abel*“ (viz obr. 4.). V názvu tohoto obrazu již máme odkaz k náboženství. Irské slovo „Tinkers“ překládá Thiessen jako cestovatelé. Na obraze tedy vidíme cestovatelský tábor. Thiessen říká, že v tomto táboře byl někdo zavražděn, a my jsme svědky vyšetřování této vraždy. Celý obraz působí velmi ponuře, barvy jsou tmavé, pouze nebe, které zasahuje jen velmi malou část obrazu, je světlé. Cestovatelství,

¹²⁰ THIESSEN, G. E.: *Theology and Modern Irish Art*, The Columbia Press, Dublin 1999, str. 133

či spíše vandrování, a biblický příběh Kaina a Abele jsou úzce propojeny. Thiessen připomíná, že po zavraždění Abele řekl Bůh Kainovi, že: „the earth will no longer yield crops for him and that he will be a fugitive and wanderer on the earth.“¹²¹ Zároveň však po Kainových prosbách mu Bůh slíbil, že pokud se mu někdo pokusí ublížit, bude trpět sedminásobnou pomstou, což ukazuje Boží milost, a evokuje možnost vykoupení pro každého. Obraz se dá samozřejmě interpretovat různými způsoby. Thiessen říká, že jej můžeme vidět existencialisticky jako odkaz ke světovým válkám a jejich důsledkům. Stejně tak se ale nabízí řada teologických interpretací. Například Thomas MacGreevy upozorňuje, že tábor, jakožto přechodné „bydliště“, evokuje přechodný lidský život na zemi.¹²² I v této interpretaci je však obsažena konečná možnost vykoupení, kterou Thiessen uznává jako hlavní poselství obrazu.

Symbolicky třetím a posledním malířem, kterého jsme zvolili z výběru Thiessen, je: Patrick Scott (1921-2014).

Scotta jsme zvolili z toho důvodu, že z celého vzorku malířů, které Thiessen představuje, jsou jeho díla nejabstraktnější. Svou jednoduchostí připomínají Scottova díla suprematismus Kazimira Maleviče. Thiessen upozorňuje na dvě jeho specifické techniky malby. První z nich spočívá v nanášení barev na mokré plátno bez základního nátěru, čímž se snaží dosáhnout efektu prchavých světél při soumraku. Druhou technikou je nanášení plátek zlata na plátno. Touto technikou proslul především rakouský malíř Gustav Klimt. Scottovy malby obsahující plátky zlata patří k těm nejproslulejším. Scott, ačkoli pocházel ze silně věřící rodiny, sám byl nevěřící. Osobní postoj k víře však není překážkou k tomu, aby konečná díla mohla být vnímána v náboženském kontextu. Thiessen připomíná Wendy Beckett, která tvrdí, že: „the spiritual in a work of art is independent of the artist's intention.“¹²³ Můžeme se na to dívat také tak, že duchovno je v nás někdy usazeno tak hluboko, že si ho nemusíme být ani vědomi. Sám Scott si byl vědom, že jeho díla jsou interpretována duchovně či nábožensky, a neměl s tím sebemenší problém, spíše naopak. To, že i „ateista“ dokáže vyjádřit duchovní podstatu, dokládá mimo jiné i řada zakázek pro různé kostely a církevní organizace. Thiessen také upozorňuje na Scottův zájem a obdiv ke slunci, což se jasně odráží v jeho geometrických malbách a užívání zlata. Jak již bylo řečeno, Scott nevyznával žádné náboženství, ale oceňoval zen-buddhismus pro jeho mírumilovnou

¹²¹ Tamtéž, str. 134

¹²² Srov. THIESSEN, G. E.: *Theology and Modern Irish Art*, The Columbia Press, Dublin 1999, str. 134

¹²³ THIESSEN, G. E.: *Theology and Modern Irish Art*, The Columbia Press, Dublin 1999, str. 99

a meditatívni povahu. „He himself perceives his works as contemplative, restful, producing a sort of calm.“¹²⁴



Obrázek 5 – Patrick Scott: Goldpainting 48

První ze Scottových prací, které Thiessen interpretuje, se jmenuje *“Goldpainting 48”* (viz obr. 5.), a jak jsme již řekli, tento typ Scottových děl patří mezi jeho nejvíce oceňované a zároveň nejvíce duchovně či nábožensky interpretované práce. Toto dílo je horizontálně rozděleno na dvě poloviny. Jedna z nich má světlou šedou barvu, druhá žlutoběžovou. Dále je dílo rozděleno uprostřed vertikálním pásem, který je zlato-bílý. V horní polovině obrazu pak z tohoto pásu vybíhají oblé čáry, na obě strany symetrické, jedna končící v rohu obrazu a druhá tvořící půlkruh v polovině obrazu. Thiessen tvrdí, že působení tohoto obrazu je ve shodě s Akvinského vnímáním ideálu krásy, jejíž základními vlastnostmi jsou integrita, harmonie a jasnost. V rámci teologické interpretace Thiessen hovoří o tom, že v obraze můžeme vidět strom života, či fontánu, přičemž oba tyto znaky symbolizují život, duchovno, dobro, krásu a spásu. Rozdělení obrazu na dvě poloviny může být vnímáno jako odkaz ke světu pozemskému a nebeskému. Užití zlata navíc připomíná ikonografické malby.

¹²⁴ Tamtéž, str. 102



Obrázek 6 – Patrick Scott se svým obrazem Goldpainting 56

Druhé Scottovo dílo, kterým se budeme zabývat, patří též do období „zlatých obrazů“. Jeho jméno je stejně tak příznačné jako u předchozího obrazu, „*Goldpainting 56*“ (viz obr. 6.). Toto dílo pochází ze stejného roku jako předchozí, tedy z roku 1968. Vidíme na něm jeden z nejtypičtějších a nejoblíbenějších Scottových motivů – Slunce. Na tomto obraze se nachází sytě červenooranžový kruh na světlém pozadí, uprostřed se zlatým čtvercem. Kruh je pro větší jasnost, kontrast a zářivost ještě obklopen tenkou zelenou rozmazanou linií. Thiessen říká, že stejně jako předchozí obraz, i tento „achieves a great sense of harmony, proportion, balance and radiance.“¹²⁵ Stejně jako u předchozího obrazu můžeme užití zlata uprostřed vnímat jako odkaz ke svátosti, tak jako je tomu v případě ikon. Thiessenina teologická interpretace vypadá následovně: „universal creation, signified here through the sun and the green thin band, is not only acknowledged as good and beautiful in itself, but as originating in and from the divine. The golden square in the work points like a window out of, into and beyond the sun to the transcendent God who, at the same time, reveals Godself in creation.“¹²⁶

Viděli jsme, jak různí umělci a různorodé techniky mohou odkazovat k duchovním otázkám. Vybraní umělci mají zcela odlišný přístup nejen k malířským technikám, ale též k víře, nic z toho však není překážkou vnímat a vykládat jejich práce teologicky, tak jak to dělá například Thiessen. Nejpodstatnějším prvkem spojujícím umění a teologii je pro Thiessen tvořivost, neboli kreativita. Každý z umělců tak může svým originálním způsobem dosáhnout duchovní dimenze, a to i v případě, že takový efekt nebyl původně zamýšlen. Jak říká Yeats, obrazy mluví samy za sebe. Tyto obrazy mohou zároveň obsahovat jak pozitivní, tak negativní tematiku či působnost. Po

¹²⁵ THIESSEN, G. E.: *Theology and Modern Irish Art*, The Columbia Press, Dublin 1999, str. 216

¹²⁶ THIESSEN, G. E.: *Theology and Modern Irish Art*, The Columbia Press, Dublin 1999, str. 217

vyhnání z ráje jsme totiž propadli lidskému utrpení a v životě se setkáváme s násilím, nenávisť, trpěním stejně, jak s nimi přišel do styku Ježíš Kristus. Stejně jako on však nakonec dosáhneme vykoupení. Thiessen tedy vyzdvihuje prvek naděje obsažený ve vši negativitě pozemského života, tak jak jej v jeho opravdovosti zobrazuje umění. Na druhé straně však představuje i zcela opačná díla, která už sama o sobě působí harmonicky a duchovně, tato díla obvykle podléhají větší míře abstrakce. Thiessen nikde nehovoří o nutnosti abstrakce pro harmonii a duchovno, ale například pro Mainie Jellett jsou nerealistické obrazy duchovnější než realistické, snad pro zmíněný prvek utrpení neodmyslitelně spjatý s reálným životem a tím i s realistickou malbou. Thiessen v tvoření hledá vykoupení, skrze lidskost vnímá sféru duchovní.

4.3. Umění a „poslední skutečnost“ – JEREMY BEGBIE a PAUL TILLICH

Tato kapitola je věnována především teologovi a filosofovi náboženství Paulu Tillichovi. Tillich byl sice původem Němec, ale posledních dvaatřicet let svého života strávil ve Spojených státech amerických. Chce-li někdo propojit umění s filosofií či teologií, není možné vyhnout se odkazu k Tillichovi. Jeremy Begbie píše: „There must be few theologians of this century for whom art has been more important than Paul Tillich (1886-1965).“¹²⁷ Přesto, jak Begbie zdůrazňuje, nebylo nikdy Tillichovým záměrem vytvořit komplexní filosofii umění. „He was interested in art chiefly as a means of exemplifying the central theme of his theology of culture – that religion is the substance of culture, and culture the form of religion.“¹²⁸ Tillich je zastáncem propojení teologie a umění v oblasti protestantské víry, kde nenacházíme mnoho badatelů, kteří by se ubírali podobným směrem. Ze všech druhů umění se Tillich nejvíce soustřeďuje na vizuální umění, tedy především obrazy.

Begbie představuje Tillichovy názory a přístupy systematicky. Začíná léty 1919-1925, kdy Tillich působil jako profesor teologie v Berlíně a Marburgu. Z těchto let připomíná Begbie Tillichovu knihu *The System of Sciences*, kde se setkáváme s teoretickou bází jeho rané metafyziky, jejímž základem je filosofie významu. Tillich velmi silně pocítoval soudobé kulturní a politické zvraty a umění vnímal jako něco, co napomáhá tyto problémy nejenom vyjádřit, ale zároveň se s nimi vypořádat.

¹²⁷ BEGBIE J.S.: *Voicing Creation's Praise, Towards a Theology of the Arts*, T&T Clark, 1991, str.1

¹²⁸ Tamtéž, str. 65

Základními prvky Tillichovy filosofie významu jsou čisté myšlení, čisté bytí a duch či duše. Čisté myšlení je spojeno s logikou a matematikou a je dáno a priori, bytí je naopak spojeno s přírodními vědami stojícími na pozorování příčin a následků, propojením těchto dvou protipólů je potom právě duše.¹²⁹ Duše je tedy tím, co se dostává jaksí za myšlení i bytí, tím co umožňuje naši kreativitu. Begbie píše: „Spirit enables and propels the dynamic process of creativity in humankind. The act of creating something, the cultural act, can therefore be spoken of as a “spiritual act”.“¹³⁰ Kreativita, v Tillichově případě jakožto duchovní činnost, se nám tedy znovu, stejně tak, jak na to upozorňovala Thiessen, stává jedním z nejpodstatnějších a zároveň propojujících prvků pro teologii, filosofii a umění.

Každý duchovní akt dle Tillicha obsahuje tři základní aspekty: formu (Form), obsah (Inhalt) a význam (Gehalt), který též označuje jako „unconditioned meaning“ či „ultimate meaning“¹³¹. Pojem *gehalt* je klíčový pro vysvětlení Tillichova důrazu na náboženství, jakožto vše pronikající kulturní prvek. „Every cultural act is ultimately based on, contains and receives its power from, the import of meaning. Every cultural act is therefore implicitly religious.“¹³² Zatímco forma je podmíněna a obsah může být náhodný, význam, jakožto prvek duchovní, je naprosto určující.

Dostáváme se nyní k další symbolické trojici Tillichových základních pojmů. Tyto pojmy nacházíme téměř ve všech Tillichových pracích, a jsou tedy naprosto stěžejní pro pochopení jeho celkového přístupu. Jsou jimi autonomie, heteronomie a theonomie. „Autonomous culture pays heed to Form [...] but tries to free itself from obedience to unconditioned meaning.“¹³³ Autonomie tedy rezignuje na spojení formy a významu, kultury a náboženství. Příkladem autonomního přístupu je pro Tillicha naturalismus. Dle jeho názoru se naturalismus soustřeďuje čistě na smyslově vnímatelnou skutečnost a odmítá významy sahající za tuto skutečnost. „Heteronomy (Heteronomie) stands at the opposite end of the spectrum, arising out of a desire to reaffirm the unconditioned against autonomy.“¹³⁴ Jak Begbie upozorňuje, heteronomie má v podstatě opačný problém než autonomie. Zatímco autonomie se pohybuje pouze v oblasti podmíněné formy, heteronomie se naopak soustřeďuje na nepodmíněný

¹²⁹ Srov. BEGBIE J.S.: *Voicing Creation's Praise, Towards a Theology of the Arts*, T&T Clark, 1991, str. 4-5

¹³⁰ BEGBIE J.S.: *Voicing Creation's Praise, Towards a Theology of the Arts*, T&T Clark, 1991, str.5

¹³¹ Srov. BEGBIE J.S.: *Voicing Creation's Praise, Towards a Theology of the Arts*, T&T Clark, 1991, str. 6

¹³² BEGBIE J.S.: *Voicing Creation's Praise, Towards a Theology of the Arts*, T&T Clark, 1991, str. 7

¹³³ Tamtéž, str. 8

¹³⁴ Tamtéž, str. 8-9

význam. Mohli bychom tedy říci, že se dostáváme z oblasti kultury bez náboženství do oblasti náboženství bez kultury. Oba tyto extrémy jsou však pro Tillicha neadekvátními výpověďmi, kterým vždy něco chybí. Přichází tedy s třetím pojmem, theonomií. „Theonomy is seen when the unconditioned demand for meaning is conjoined with the autonomous consciousness of form. [...] A theonomous culture [...] allows the unconditioned to break into and through conditioned forms of meaning.“¹³⁵

Tillichova trojí dělení jsou vzájemně propojená a analogická, a tak i systém věd dělí do třech základních skupin: vědy myšlení (die Denkwissenschaften), empirické vědy (die Seinswissenschaften) a humanitní vědy či vědy ducha (die Geisteswissenschaften)¹³⁶. O prvních dvou skupinách jsme již hovořili výše v souvislosti s myšlením a bytím. K třetí skupině, která je spojena s oblastí duchovní, náleží epistemologie, estetika, metafyzika, politické vědy a etika. Pro větší přehlednost můžeme Tillichovo dělení hlavních pojmů rozdělit do následujícího přehledu, který je uveden na další stránce.

Myšlení	Bytí	Duch
obsah	forma	význam
heteronomie	autonomie	theonomie
vědy myšlení (matematika, logika)	empirické vědy (fyzika, chemie, biologie, sociologie, psychologie, historie, antropologie, etnologie...)	humanitní vědy epistemologie, estetika, metafyzika, politické vědy, etika)

Podívejme se nyní na Tillichovo pojetí estetiky, a tedy umění, které, jak bylo proklamováno, má pro Tillicha zvláštní význam. „Art has a unique ability to disclose the unconditioned, for it seeks to grasp things from the perspective of being, of pure import, without relinquishing thought, or form.“¹³⁷ Umění je tedy prvkem propojujícím všechny představené oblasti, prvkem, který odhaluje význam skrze formu, nepodmíněné skrze podmíněné. To je také důvodem, proč je často srovnávána Tillichova estetika

¹³⁵ Tamtéž, str. 9

¹³⁶ Srov. BEGBIE J.S.: *Voicing Creation's Praise, Towards a Theology of the Arts*, T&T Clark, 1991, str. 9-10

¹³⁷ BEGBIE J.S.: *Voicing Creation's Praise, Towards a Theology of the Arts*, T&T Clark, 1991, str. 13

s jeho metafyzikou. Stejně jako umění se totiž metafyzika snaží postihnout oblast jevů nepodmíněných.

Stejně jako ostatní humanitní vědy dělí Tillich také estetiku do třech pomocných disciplín. První je filosofie umění, která zkoumá přirozenost estetické funkce a estetických kategorií. Druhá oblast se zabývá způsoby, jakými je vyjádřen význam v konkrétních uměleckých dílech, a následným uspořádáním stylů a konečně třetí oblast se soustřeďuje na vyjádření estetických norem.¹³⁸

Jedním z nejpodstatnějších a nejvlivnějších uměleckých hnutí v rámci Tillichova systému byl expresionismus, a to především z toho důvodu, že dle něj: „it was concerned with the revelation of transcendent and eternal truth through the dissolution of natural form.“¹³⁹ Dle Tilliche byl expresionismus antinaturalistický a odkrývající nekonečné významy. Obě tato tvrzení však Begbie kritizuje pro jejich neaplikovatelnost na celou šíři expresionistického umění. Zdůrazňuje, že ne všechna díla jsou antinaturalistická, jako příklad uvádí práce Karla Schmidt-Rottluffa, a zároveň říká, že ne všechna díla odhalují nekonečné či poslední významy. Řekněme však, že podstatná část expresionistického umění odpovídá Tillichově „definici“. Ačkoli však „a work of art can be religious irrespective of its Inhalt. Specifically religion motifs (e. g. the cross, scenes in the life of Jesus) do not guarantee the disclosure of import“¹⁴⁰, ne všechny umělecké druhy jsou úspěšné v odhalování významu (Gehalt), který jako jediný je skutečně duchovním či transcendentním prvkem. Kritiku naturalismu a naopak oceňování expresionismu jsme již zmínili. Tillich však dále kritizuje například impresionismus, který se dle jeho názoru soustřeďuje především na formu a obsah a význam jí podřizuje. Každé umělecké dílo obsahuje všechny tři prvky: formu, obsah a význam. Tillich však nejvíce oceňuje taková díla, která dokážou skrze svou formu nejlépe vyjádřit význam, a tedy prvek náboženský, duchovní, nepodmíněný. Tillichovo setkání s expresionistickým uměním se tak stalo jedním z nejvýznamnějších momentů pro jeho celkový přístup. Způsob, jakým vysvětluje působení tohoto druhu umění, se stal základem pro jeho teorii zjevení, tedy způsob, jakým se nepodmíněné (význam) zjevuje skrze podmíněné (formu). Zdá se tedy, že umění bylo skutečně tím, co Tilliche inspirovalo v jeho bádání a pomohlo mu dojít k řadě jeho koncepcí. Sám Tillich ve své

¹³⁸ Srov. BEGBIE J.S.: *Voicing Creation's Praise, Towards a Theology of the Arts*, T&T Clark, 1991, str. 13-14

¹³⁹ BEGBIE J.S.: *Voicing Creation's Praise, Towards a Theology of the Arts*, T&T Clark, 1991, str. 15

¹⁴⁰ Tamtéž, str. 16

knize *Art and Ultimate Reality* napsal: „I always learned more from pictures than from theological books.“¹⁴¹

V dalším zkoumání Tillichova učení pokračuje Begbie léty 1926-1933. V této době Tillich věří v realismus, tedy jistý nový druh realismu či též zvaný „self-transcending realism“. Tímto realismem Tillich myslí, že na jedné straně bychom měli věci skutečně vnímat tak, jak se nám jeví, ale na druhé bychom za nimi měli vidět „an ultimate meaning, the infinite power and depth of reality.“¹⁴² Je to v podstatě stejný princip, o kterém jsme již hovořili v souvislosti s expresionismem, a souvisí s ním i nyní, jen se soustřeďuje na jeho konkrétní část či směr, který představují umělci jako George Grosz, Otto Dix či Max Beckmann. Tomuto směru se též říká „nový realismus“ a jeho opozici tvoří naopak stále více abstraktní směr zastoupený Kandinským, Kleeem či Albersem. Za pokračovatele vzhledu, který přinesl expresionismus, považuje Tillich futurismus, kubismus a konstruktivismus.

Tillich se dále soustřeďuje na umění užité pro bohoslužbu. „Forms of art for worship are simply those which express the ultimate foundation of our lives.“¹⁴³ Náboženské umění pak dle něj musí splňovat tři základní podmínky. Za první musí vypovídat o každodenním životě a nesmí být odděleno od každodenní zkušenosti. Za druhé by mělo vypovídat o naší vlastní náboženské situaci, a nikoli pouze přebírat styly minulosti. Konečně za třetí musí vypovídat o hloubce reality v individuálních věcech¹⁴⁴, což v podstatě znamená, že musí chápat skutečný význam konkrétních věcí či jejich „symboliku“ nebo ještě lépe jejich „ultimate meaning“. Přesně totéž platí též pro Tillichovo filosofické a teologické myšlení, ke kterému našel cestu právě skrze umění. Vypovídá o tom například kniha *The Religious Situation*.

Posledním obdobím Tillichova života, jak o něm hovoří Begbie, je období po roce 1933, kdy emigroval do Spojených států, kde až do roku 1955 působil jako profesor filosofické teologie v New Yorku, poté též na Harvardu a v Chicagu. Toto období symbolizuje kniha *Systematic Theology* a klíčovými pojmy jsou korelace (correlation), ontologický rozum (ontological reason) a samozřejmě umění.

V souvislosti s korelací připomíná Tillich zjevení Ježíše Krista, které symbolizuje propojení pozemského světa plného pochyb, utrpení a pokušení se světem

¹⁴¹ TILLICH, P.: *Art and Ultimate Reality*, Cross Currents, 1960, str. 10, in: BEGBIE J.S.: *Voicing Creation's Praise, Towards a Theology of the Arts*, T&T Clark, 1991, str. 18

¹⁴² BEGBIE J.S.: *Voicing Creation's Praise, Towards a Theology of the Arts*, T&T Clark, 1991, str. 25

¹⁴³ BEGBIE J.S.: *Voicing Creation's Praise, Towards a Theology of the Arts*, T&T Clark, 1991, str. 30

¹⁴⁴ Srov. BEGBIE J.S.: *Voicing Creation's Praise, Towards a Theology of the Arts*, T&T Clark, 1991, str. 30

duchovním, božským, s tak zvanou „ultimate reality“. Tillich říká, že filosofie by se měla zabývat naší existenciální situací a z té by měla vycházet také teologie. Tyto dvě disciplíny vnímá tudíž jako neoddělitelné. Tillich si napomáhá existencialistickou filosofií Martina Heideggera a hovoří o našem odcizení od skutečného bytí. Tillichovu antropologii tak tvoří tři neoddělitelné prvky: „essential being, existential being, and the longing and hope for salvation in which the estrangement between essence and existence is overcome.“¹⁴⁵ Zjevení a spása Ježíše Krista je potom příkladem tohoto Tillichova přístupu.

Ontologický rozum dává Tillich do kontrastu s technickým, který se vyznačuje schopností počítat, předvídat a propojovat významy, to se však Tillichovi zdá nedostatečné a postrádající hloubku. Tento rozum se totiž soustřeďuje pouze na kulturu a tím pádem nás odcizuje od „ultimate reality“. Ontologický rozum je však jiný. V rámci tohoto rozumu Tillich rozlišuje rozum subjektivní a objektivní. Subjektivní rozum je: „the structure of the mind which enables it to grasp and shape reality on the basis of a corresponding structure of reality.“¹⁴⁶ Objektivní rozum zase představuje: „the rational structure of reality which the mind can grasp and according to which it can shape reality.“¹⁴⁷ Oba tyto rozumy směřují skrze své struktury k nepodmíněnému, nekonečnému, jednoduše k Bohu. Skrze subjektivní rozum se můžeme ke světu vztahovat dvěma způsoby – uchopovat jej (grasp) či tvarovat (shape), tedy vztahovat se k němu teoreticky (theoria) či prakticky (praxis). Tillich říká, že každé lidské jednání obsahuje emoce. Z toho důvodu obsahuje teoretická i praktická část rozumu svou vlastní polaritu. V případě části teoretické, tedy receptivní, je to polarita poznávací a estetická, v případě části praktické, tedy reaktivní, polarita organizační a organická. Tomuto rozdělení odpovídá Tillichovo dělení věd, kulturních prvků a uměleckých druhů. Ve své práci *Systematic Theology* píše: „Music is further removed from the cognitive function than the novel, and technical science is further removed from the aesthetic realm than biography or ontology. Personal communion is further removed from organisation than national community, and commercial law is further removed from the organic realm than government.“¹⁴⁸

¹⁴⁵ BEGBIE J.S.: *Voicing Creation's Praise, Towards a Theology of the Arts*, T&T Clark, 1991, str. 35

¹⁴⁶ BEGBIE J.S.: *Voicing Creation's Praise, Towards a Theology of the Arts*, T&T Clark, 1991, str. 36

¹⁴⁷ Tamtéž, str. 36

¹⁴⁸ TILLICH, P.: *Systematic Theology*, 1951, str. 85, in: BEGBIE J.S.: *Voicing Creation's Praise, Towards a Theology of the Arts*, T&T Clark, 1991, str. 36

Tillich dále hovoří o strukturních prvcích ontologického rozumu, které též podléhají řadě konfliktů. Díky těmto konfliktům jsme prý směřováni k hledání zjevení a spásy. Nejprve je zde polarita mezi strukturou a hloubkou, která vyústí v konflikt mezi autonomním a heteronomním rozumem. O autonomii, heteronomii a theonomii jsme již hovořili a dané vysvětlení postačí i pro tento případ. Autonomní, jakožto postrádající nepodmíněné a konečné, a heteronomní jako jeho opak, kdy podléháme nepodmíněným nadosobním silám, se spojují v theonomním, které zároveň odmítá a syntetizuje oba extrémny. V rámci umění vyjadřuje autonomní přístup dle Tillicha impresionismus a heteronomní ortodoxní ikonografie. Theonomní přístup pak Tillichův milovaný expresionismus.

Další polaritou, o níž Tillich hovoří, je polarita mezi statickým a dynamickým, která je vyjádřena konfliktem mezi absolutismem a relativismem. V rámci umění se absolutismus projevuje v udržování tradice za každou cenu, či naopak v jakémsi revolučním absolutismu, kdy jsou veškeré formy minulých tradic znevažovány. Relativismus je dále dělen na pozitivistický a cynický, kdy v rámci prvního je se všemi předešlými tradicemi zacházeno jako s rovnými a v rámci toho druhého rezignujeme na veškeré snahy nalézt v umění univerzální standardy¹⁴⁹.

Opět symbolicky třetí a zároveň poslední polaritou je polarita mezi formálním a emocionálním, kdy formální prvek převládá v poznávací a právní funkci a emotivní prvek zase v estetické a společné funkci. V podmínkách naší existence, jak tomu bylo v předešlých případech, v tomto případě ústí tato polarita v konflikt mezi formalismem a iracionalismem. V rámci umění se Tillich k iracionalismu nevyjadřuje, ale formalismus dle jeho názoru můžeme nalézt v esteticismu, kde je veškerý zájem soustředěn na formu a strukturu.

Pro Tillicha je velmi podstatný vztah mezi uměním a věděním. „We cannot drive a wedge between art and knowledge. Both art and knowing are concerned with grasping, rather than shaping reality. Both are functions of the activity of theoria.“¹⁵⁰ Jak umění, tak i vědění mají navíc schopnost sjednocovací. Dokážou sjednotit vztah mezi námi a světem, mezi esencí a existencí, subjektem a objektem, hloubkou a autenticitou. Přesto však Tillich hovoří o čtyřech podstatných rozdílech mezi uměním a věděním. Za prvé v oblasti estetiky převládá emotivní funkce, tu vědění obsahuje

¹⁴⁹ Srov. BEGBIE J.S.: *Voicing Creation's Praise, Towards a Theology of the Arts*, T&T Clark, 1991, str. 39

¹⁵⁰ BEGBIE J.S.: *Voicing Creation's Praise, Towards a Theology of the Arts*, T&T Clark, 1991, str. 40

pouze druhotně. Za druhé se liší různými cíli, k nimž směřují. Zatímco vědění směřuje k pravdě, umění se snaží vyjádřit konečné významy, odhalit „ultimate reality“. Za třetí se poznávací a estetická funkce spojují se světem různými způsoby. Umění se soustřeďuje na vyjádření nepodmíněného skrze podmíněné subjekty a objekty. „Art at its greatest, truly religious art, exhibits that level of reality in which the contrast between subject and object no longer exists, where the distinction between knowing subject and known object is no longer actual.“¹⁵¹ Vědění se naopak primárně soustřeďuje na uchopení objektů jako něčeho od nás odlišného. Za čtvrté se liší různým druhem napětí. V rámci poznávací funkce se projevuje napětí mezi poznávajícím subjektem a poznávaným objektem. V rámci funkce estetické se jedná o napětí mezi vyjádřením a tím, co je vyjádřeno, mezi konečnou realitou a „ultimate reality“. V důsledku toho rozlišuje Tillich mezi autentickým a neautentickým uměním. Neautentické může být umění ze dvou důvodů. Buď proto, že kopíruje povrch místo toho, aby vyjádřilo hloubku, nebo proto, že vyjadřuje subjektivitu umělce namísto jeho uměleckého setkání s realitou. O autentickém umění hovoříme, když skryté kvality díla vesmíru jsou sjednoceny se skrytou receptivní silou mysli.¹⁵²

Napětí mezi vyjádřením a vyjádřeným se stává základem pro Tillichovo rozlišení třech různě směřujících typů umění, které zároveň korespondují s jeho dělením na autonomii, heteronomii a theonomii. Jedná se o naturalismus, idealismus a expresionismus. Naturalismus můžeme přirovnat k vlastnostem autonomie, idealismus heteronomie a expresionismus představuje spojující sílu stejně tak, jak je tomu u theonomie, sílu, která skrze konečné ukazuje nekonečné – „ultimate reality“.

Co je to tedy přesně „ultimate reality“? Již jsme se o ní mnohokrát zmínili. Jednou jako o konečné ve smyslu první a poslední, jindy jako nekonečné či nepodmíněné, té, ke které má směřovat skutečné umění i náboženství. Domnívám se, že bychom mohli říci, že „ultimate reality“ je v podstatě zaměnitelná s představou Boha. „For Tillich, God is that which ultimately or unconditionally concerns us.“¹⁵³ S tím také souvisí Tillichova kritéria pro teologii. Za prvé: „The object of theology is what

¹⁵¹ Tamtéž, str. 41

¹⁵² Srov. BEGBIE J.S.: *Voicing Creation's Praise, Towards a Theology of the Arts*, T&T Clark, 1991, str. 42

¹⁵³ BEGBIE J.S.: *Voicing Creation's Praise, Towards a Theology of the Arts*, T&T Clark, 1991, str. 47

concerns us ultimately.¹⁵⁴ Za druhé: „Our ultimate concern is that which determines our being or non-being.“¹⁵⁵

Tillich dále rozlišuje čtyři úrovně vztahu mezi náboženstvím a uměním. První úroveň nastává, když nenáboženský styl je zkombinován s nenáboženským obsahem, což můžeme vidět ve světském umění. Jako příklady tohoto typu uvádí Tillich Jana Steena a jeho obraz *Svět vzhůru nohama*.

Druhá úroveň vzniká, když nenáboženský obsah je kombinován s náboženským stylem. Toto umění je existencialistické, spojené s naším utrpením a odcizením, které též vyjadřuje expresionismus, který je tím pádem dle Tilliche od existencialismu neoddělitelný. Příkladem tohoto typu je například Munch. Existencialistické odcizení však nevnímá Tillich pouze v expresionismu, a proto uvádí v rámci tohoto okruhu řadu dalších umělců, mezi nimiž je například Goya, Bosch či Picasso se svou *Guernicou*, která je dle něj skvělým příkladem pro tak zvaný „protestantský princip“, který znamená, že se musíme dívat na lidskou situaci právě s ohledem na odcizení a zoufalství. Dále sem spadají další kubističtí, surrealističtí, futurističtí či symboličtí umělci. Mohlo by se zdát, že zmíněná díla jsou pouze negativistická, ale tak tomu není. Naopak je tomu podobně jako u obrazů moderních náboženských umělců, o nichž jsme hovořili v souvislosti s tzv. „broken beauty“, kdy skrze utrpení vnímáme naději a příslib vykoupení, přičemž toto spojení symbolizuje postava Ježíše Krista.

Třetí úroveň se projevuje v případě, kdy nenáboženský styl je kombinován s náboženským obsahem. Jako příklad uvádí Tillich Rubensovu *Madonu s dítětem*.

Poslední, a tedy čtvrtá úroveň, představuje případ, kdy styl i obsah jsou náboženské. Jako příklad zmiňuje ukřížování od El Greca, Noldeho a Grahama Sutherlanda. Nikoli překvapivě za nejlepší obrazy Ježíše považuje ty, které spadají do expresionistického stylu.

Dostáváme se nyní k Tillichově teorii symbolů. Náboženské symboly dle jeho názoru musí splňovat tři základní kritéria: „they should dialectically negate their literal meaning but affirm their self-transcending meaning, be transparent towards their ultimate ground, and participate in the unconditioned which they symbolise.“¹⁵⁶ Tillich

¹⁵⁴ TILLICH, P.: *Systematic Theology*, 1951, str. 15, in: BEGBIE J.S.: *Voicing Creation's Praise, Towards a Theology of the Arts*, T&T Clark, 1991, str. 47

¹⁵⁵ TILLICH, P.: *Systematic Theology*, 1951, str. 17, in: BEGBIE J.S.: *Voicing Creation's Praise, Towards a Theology of the Arts*, T&T Clark, 1991, str. 47

¹⁵⁶ BEGBIE J.S.: *Voicing Creation's Praise, Towards a Theology of the Arts*, T&T Clark, 1991, str. 52

trvá na tom, že jakékoli prohlášení o Bohu je symbolické. Jedinou výjimkou z tohoto tvrzení je prohlášení, že Bůh je bytí o sobě.

Tillich rozlišuje primární a sekundární náboženské symboly. Primární směřují k bytí o sobě, sekundární podporují ty první. Primární symboly se projevují ve dvou úrovních – v transcendentní, která sahá za smyslovou realitu, a v imanentní, kterou nacházíme v rámci setkání se s realitou. Příkladem první je osobnost, síla, láska, spravedlnost a všechny symboly charakterizující božské jednání jako například tvoření, prozřetelnost či souzení. Druhá představuje jevení se božského v čase a prostoru, tedy všechny osoby a věci, skrze které bylo nepodmíněné manifestováno.¹⁵⁷

Veškeré požadavky pro náboženské symboly nachází Tillich v expresionistickém umění. „More precisely, we can say that expressionist works of art are examples of primary-immanent religious symbols.“¹⁵⁸ Proto také Tillich věří, že biblický obraz Ježíše jako Krista splňuje veškeré charakteristiky expresionistického umění, které se tak stává zjevením.

Begbie upozorňuje na Tillichovo přesvědčení, že protestantská víra dokáže skrze umění obnovit své síly, v rámci oživení náboženského umění pak zvláštní místo zaujímá expresionismus.

¹⁵⁷ Srov. BEGBIE J.S.: *Voicing Creation's Praise, Towards a Theology of the Arts*, T&T Clark, 1991, str. 53

¹⁵⁸ BEGBIE J.S.: *Voicing Creation's Praise, Towards a Theology of the Arts*, T&T Clark, 1991, str. 53

ZÁVĚR

Tématem této práce je *Vztah filosofie, estetiky a teologie v pohledu některých angloamerických autorů*. Na začátku jsme si proto stručně řekli něco ke každé z těchto disciplín a připravili půdu pro zkoumání, kde a jak se prolínají.

Ukázalo se, že probírané disciplíny se nejčastěji spojují v těchto dvojicích: estetika+filosofie, estetika+teologie a filosofie+teologie. V menším měřítku však můžeme vnímat propojení prvků všech třech disciplín. Filosofie bude vždy poskytovat pojmový a systematický základ ostatním dvěma disciplínám, pojmy probírané v rámci estetiky a teologie pak mají neodmyslitelné místo v našich životech. Těžko by se nám totiž žilo bez pojmů, jakými jsou například pravda, dobro, láska a krása, což mimo jiné dokazuje kapitola *Krása jako argument pro život*.

V první a čtvrté části práce jsme probírali Wheatonskou teologickou konferenci, která se v roce 2006 zabývala spojením mezi estetikou a teologií. Jako zásadní a spojující se zde ukázaly především pojmy s(tvoření), vtělení, zjevení a spása či vykoupení spojené s postavou Ježíše Krista, a tudíž předmět teologie. Tyto pojmy byly aplikovány na oblast estetickou, a to prostřednictvím rozborů děl křesťanských umělců a později ve čtvrté části, soustředující se na diskuse v angloamerické filosofii náboženství a umění, též na díla umělců bez ohledu na jejich vyznání. Zjistili jsme, že není důležité, zda je daný umělec věřící či nikoli, v každém případě je možné odhalit v díle náboženské konotace. Záleží tedy především na citlivosti vnímatele, co je a co není schopn z díla „vyčíst“.

Druhá část práce představila situaci na poli současné a moderní angloamerické estetiky, která se musela vyrovnat s novými uměleckými přístupy. Od rezignace na možnost definovat umění se tak posouvá k rozličným pokusům o definici umění, a dokonce i k zavržení estetiky jako celku. I v této části jsme se setkali s jemnými náznaky a odkazy k ostatním dvěma probíraným disciplínám, nemůžeme je zde však ještě považovat za zásadní.

Třetí část je mimo jiné věnována dvacátému světovému filosofickému kongresu konanému v Bostonu v roce 1998. Tento kongres se zabýval mezikulturními otázkami. My jsme se konkrétně věnovali té jeho části, která se soustřeďuje na filosofii náboženství, umění a kreativitu. V této části šlo především o to ukázat, že i odlišné

kultury a přístupy mohou být posuzovány stejným obecným způsobem myšlení. Propojujícími pojmy pro jednotlivé disciplíny jsou zde především tvorba a kreativita. Po této části následují konkrétní ukázky, jak může být „nejvyšší“ zpodobováno v rámci rozličných kultur.

Největší důraz je v práci kladen na oblast uměleckou, a tedy estetickou, a to z toho důvodu, že tato oblast je nám nejbližší, a díváme se tedy na danou problematiku očima estetika. Umění je pro nás základem i inspirací, a to stejně jako pro Paula Tillicha. Rozborem Paula Tillicha v interpretaci Jeremy Bergbieho práci zakončujeme. V Tillichových pracích můžeme konečně vidět praktické propojení všech tří disciplín: filosofie, teologie a estetiky. Ačkoli bývá Tillich kritizován pro své často mělké znalosti umění, on sám v něm vidí svou hlavní inspiraci pro své filosofické i teologické teze. Nejvýznamnějším druhem umění je v rámci jeho bádání expresionismus, který je pro něj zosobněným spojením pozemského a božského, kulturního a náboženského. Pro Tillicha jsou tyto prvky neoddělitelně spjaty a vyjádřením tohoto spojení je pro něj právě umění.

Přínosem mé práce by mohlo být nejen představení současných pozic v angloamerické filosofii umění, estetice a teologii kultury, ale i jejich uvedení do vzájemného dialogu a doložení jejich vzájemné souvislosti.

Seznam použitých zdrojů

- BEGBIE J.S.: *Voicing Creation's Praise, Towards a Theology of the Arts*, T&T Clark, 1991
- BRUGGER, W.: *Filosofický slovník*. NAŠE VOJSKO, Praha 1994
- ELDRIDGE, R.: *An Introduction to the Philosophy of Art*, University Press, Cambridge 2003
- HIND, R.: *Tisíc tváří Boha*, OTTOVO NAKLADATELSTVÍ, Praha 2005
- INGARDEN, R.: § 24. Estetický prožitek a estetický předmět. In: *O poznávání literárního díla*. Československý spisovatel, Praha 1964
- ISER, W.: *Apelová struktura textů*, in: Miloš Sedmidubský, Miroslav Červenka a Ivana
- ISER, W.: *Jak se dělá teorie*, Karolinum, Praha 2009
- ISER, W.: *Proces čtení ve fenomenologickém pohledu*, [přel. Ivan Žáček]
- JAUSS, H. R.: *Dějiny literatury jako výzva literární vědě*, in: M. Sedmidubský, M. Červenka, I. Vízdalová, Čtenář jako výzva, *Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*, Strukturalistická knihovna, Brno 2001
- KANE, R.: *A Contemporary Introduction to Free Will*, OXFORD UNIVERSITY PRESS, New York 2005
- KULKA, T. , CIPORANOV, D.: *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. Století*, Pavel Mervart, Praha 2010
- MUKAŘOVSKÝ, J.: *Studie I*, Brno: Host, 2007
- MURRAY, M., REA, M.: *Philosophy and Christian Theology*, 2012, in: Stanford encyclopedia of philosophy, online: <http://plato.stanford.edu/entries/christiantheology-philosophy/#ChrThe>
- POKORNÝ, P.: *Co je teologie*, TEOLOGICKÁ REFLEXE, 1996
- SENDER, E.: *Ikona: Obraz neviditelného*, Refugium Velehrad-Roma s.r.o., Olomouc 2011

STODOLA, J.: *Vztah umění a náboženství v estetice a katolické teologii*, 2010, in: Duše a hvězdy, online: <http://cirkev.wordpress.com/2010/06/24/vztah-umeni-a-nabozenstvi-v-estetice-a-katolicke-teologii/>

STOEHR, K. L.: *The Proceedings of the Twentieth World Congress of Philosophy, Volume 4: Philosophies of Religion, Art, and Creativity*, Philosophy Documentation Center, 1999

SUTTON, M. L., *Life is Beautiful: The Theological Aesthetic Argument for Life*, online: <http://www.stthomas.edu/media/schooloflaw/pdf/jlpp/volume3no1/Sutton-Final.pdf>

THIESSEN, G. E.: *Theological Aesthetics*, WILLIAM B. EERDMANSPUBLISHING COMPANY, Cambridge 2004

THIESSEN, G. E.: *Theology and Modern Irish Art*, The Columbia Press, Dublin 1999

TREIER D. J., HUSBANDS M., LUNDIN, R.: *The Beauty of God, Theology and the Arts*, IVP Academic, Illinois 2007

VILDESAU, R.: *Theology and the Arts*, Paulist Press, New York 2000

VÍZDALOVÁ, *Čtenář jako výzva : výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*, Host, Brno 2001

WITTGENSTEIN, L.: *Filosofická zkoumání*, Filosofický ústav AV ČR, Praha 1993

Seznam obrázků

Obrázek 1 – Mainie Jellett: Man and Woman	45
Obrázek 2 – Mainie Jellett: Madonna and Child	46
Obrázek 3 – Jack Yeats: Grief	47
Obrázek 4 – Jack Yeats: Tinkers' Encampment: The Blood of Abel.....	48
Obrázek 5 – Patrick Scott: Goldpainting 48	50
Obrázek 6 – Patrick Scott se svým obrazem Goldpainting 56	51

Seznam příloh

Příloha I. Rembrandt: *Svatá rodina*

Příloha II. Nicholas Poussin: *Svatá rodina na schodech*

Příloha III. Salomon van Ruysdael: *Farma v dunách*

Příloha IV. Claude Lorraine: *Krajina s tančícími postavami*

Přílohy

Příloha I.



Rembrandt: *Svatá rodina*

Příloha II.



Nicholas Poussin: *Svatá rodina na schodech*

Příloha III.



Salomon van Ruysdael: *Farma v dunách*

Příloha IV.



Claude Lorraine: *Krajina s tančícími postavami*

Abstrakt

FOJTOVÁ, I.: Vztah filosofie, estetiky a teologie v pohledu některých anglo-amerických autorů. České Budějovice 2014. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Teologická fakulta. Katedra filosofie a religionistiky. Vedoucí práce J. Vokoun.

Klíčová slova: filosofie, teologie, estetika,

Práce se snaží upozornit na styčné body filosofie, teologie a estetiky, ukázat kde a jak se tyto disciplíny prolínají, a to v pohledu angloamerických autorů. Skládá se ze čtyř hlavních tematických oddílů. První nese název Vztah filosofie, teologie a estetiky, druhý Diskuse v angloamerické estetice, třetí Diskuse v angloamerické filosofii náboženství a umění a čtvrtý Diskuse v angloamerické teologii. Největší důraz klade autorka práce na oblast uměleckou, estetickou, protože právě tato oblast je nám nejbližší. Umění je pro ni základem a inspirací, je klíčem ke spojení pozemského a božského, kulturního a náboženského, jak říká Paul Tillich.

Abstract

FOJTOVÁ, I.: The Relationship of Philosophy, Aesthetics and Theology in the View of Some Anglo-American Authors. Ceske Budejovice 2014. Diploma thesis. University of South Bohemia in Ceske Budejovice. Faculty of Theology. Department of Philosophy and Religious Studies. Supervisor J. Vokoun.

Keywords: philosophy, theology, aesthetics,

The paper strives to highlight the common points between philosophy, theology and aesthetics, it is trying to demonstrate where and how these disciplines overlap, based on the view of Anglo-American authors. It consists of four main thematic sections. The first section is called The Relationship Between Philosophy, Theology and Aesthetics, the second one is The Debate in Anglo-American Aesthetics, the third section is titled The Debate in Anglo-American Philosophy, Religion and Art, and the fourth section is called The Debate in Anglo-American Theology. The author puts the greatest emphasis on the artistic, aesthetic area, as it is closest to us. Art is for the author the foundation and inspiration, the key to the link between the earthly and the divine nature, the cultural and religious areas, as Paul Tillich says.