

1 ÚVOD: METODOLOGICKÉ SCHIZMA VE STUDIU NÁBOŽENSTVÍ

Pictura namque plus videtur movere animum quam scriptura. Per picturam quidem res gesta ante oculos ponitur quasi in presenti generi videatur; sed per scripturam res gesta quasi per auditum, qui minus animum movet, ad memoriam revocatur.

(Guillelmus Duranti senior, dictus Speculator)¹

Ich bin durchaus kein Freund von Bildern; die neuere Literatur hat sie mir in hohem Maße verleidet; denn es ist bald dahin gekommen, daß mich, sooft ich auf ein Bild stoße, unwillkürlich eine Furcht befällt, der wahre Zweck desselben möchte sein, eine Dunkelheit des Gedankens zu verbergen.

(Sören Kierkegaard)²

V předmluvě k prvnímu vydání svého *opus magnum Svět jako vůle a představa* (*Die Welt als Wille und Vorstellung*) uvádí Arthur Schopenhauer, že ačkoliv měl v úmyslu sdělit pouze jednu jedinou myšlenku, nenašel kratší cestu, než napsat knihu, kterou čtenář drží v rukou, z čehož mimo jiné vyplývá nutnost číst ji dvakrát, protože dokonalé pochopení dřívějších kapitol předpokládá znalost těch pozdějších.³ Ve třetí knize téhož spisu se pak pokouší prokázat,⁴ že umělecké dílo umožňuje zobrazit představu nezávislou na větě o důvodu, tedy adekvátní objektivaci věci o sobě (vůle) na určitém stupni. V první tezi lze spatřovat spíše objektivaci Schopenhauerovy arogance, jejíž míra byla nepřímo úměrná zájmu učené i neučené veřejnosti o jeho dílo a myšlení – tedy vždy vysoká –, ve druhé pak intelektuální znásilnění Kanta ve snaze představit čtenáři sebe sama nejenom jako hlubokomyšlného filosofa, ale též jako znalce umění. Protože je však záměrem předkládané práce sdělení a obhájení jediné základní teze – totiž že studium náboženství bylo, je a v budoucnu nejspíše také zůstane rozpolceno na dva konkurenční a vzájemně pouze stěží souměřitelné metodické přístupy – a vzhledem k tomu, že její autor v žádném případě nehodlá po čtenáři požadovat opakované čtení, Schopenhauerovy úvahy o funkci umění zakládají možnost ve zkratce vyjádřit centrální myšlenku předkládané studie za pomoci konkrétního uměleckého díla, a to jak s nadějí, že názornost přispěje k přehlednosti, tak s vědomím, že k této možnosti se uchýlili také autoři nesrovnatelně zdatnější a výřečnější.⁵

1 GUILLAUME DURAND, *Rationale divinatorum officiorum* 1.3.4.

2 KIERKEGAARD, *Entweder – Oder*, p. 155.

3 SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (ZA I, p. 7).

4 SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (ZA I, pp. 221–335).

5 FOUCAULT (1966: 19–31).

Raffaelovo poslední dílo, *Proměnění Páně*,⁶ si objednal koncem roku 1516 kardinál Giulio de' Medici (budoucí papež Klement VII.) jako oltářní obraz pro svou biskupskou katedrálu v Narbonne.⁷ Práce započaly v roce 1518 a autority se shodují na tom, že dílo není zcela dokončeno.⁸ Dříve se soudilo, že *Proměnění* snad dokončil některý z Raffaelových žáků (nejčastěji se uvádí Giulio Romano),⁹ avšak výsledky rozsáhlé restaurace z let 1972–76 naznačují, že se jedná o mistrův autograf.¹⁰ Giorgio Vasari uvádí, že „podle obecného soudu umělců je tento obraz ze všech Raffaelových děl nejzdařilejší, nejkrásnější a nejbožštější“,¹¹ ovšem pro pozdější interprety se stal hádankou po formální i ikonografické stránce. Olej na dřevě úctyhodných rozměrů (405 × 278 cm), který dnes uchovává obrazárna Vatikánských muzeí, zobrazuje dvě zdánlivě nespojitě scény vylíčené ve všech synoptických evangeliích.¹²

Horní polovina obrazu zpodobňuje proměnění Krista na hoře Tábor, na kterou vystoupil společně s apoštoly Petrem, Jakubem a Janem. Centrem kruhové kompozice je Kristus vznášející se nad zemí oděn v bílé roucho, se zrakem upřeným vzhůru a rukama rozpaženými na znamení své spasitelské moci. Po stranách se ve vzduchu vznášejí Mojžíš a Eliáš, se kterými Kristus rozmlouvá; apoštolové se choulí na zemi u Ježíšových nohou, zastírajíce si rukama zrak před nadpřirozeným jasem a září, jimiž jejich učitel zalévá celou vrchní část obrazu. Po levé straně jsou zobrazeny dvě další postavy, jejichž přítomnost nemá oporu v textu evangelií, a které odborná literatura interpretovala porůznu jako mučedníky a svátce Felicissima a Agapita,¹³ anebo Štěpána a Vavřince.¹⁴ V současnosti převažuje názor, že se jedná o svatého Justa a Pastora, a to ze dvou důvodů. Jejich církevní svátek je slaven šestého srpna, což je od roku 1457 také svátek Proměnění Páně, a navíc jsou oba patrony katedrály v Narbonne, pro jejíž oltář byl obraz původně určen.¹⁵

6 Viz *Obrazová příloha* 11.4.

7 Tuto okolnost později zdatně využívala napoleonská propaganda za účelem ospravedlnění své imperiální kulturní politiky. *Transfigurace* byla začátkem 19. století společně s nesčetnými uměleckými díly přenesena do nově vzniklého pařížského *Musée Napoleon*, viz ROSENBERG (1985/86: 191).

8 GOMBRICH (1986: 143); DE VECCHI (2002: 336).

9 Pro přehled starších interpretací Raffaelova *Proměnění Páně* viz LÜTGENS (1929). Ještě WÖLFFLIN (1983: 161–162) identifikoval v dolní polovině obrazu, která zachycuje neúspěšný pokus o uzdravení chlapce posedlého démonem, ruku některého z Raffaelových žáků.

10 GOULD (1982: 479) podává na podporu Raffaelova autorství následující argument: Vydeme-li z předpokladu, že obraz není dokončen (což potvrdila restaurace), pak se lze oprávněně domnívat, že pokud by se jej rozhodli někteří z Raffaelových žáků domalovat, neobjevovala by se na něm žádná nedokončená místa.

11 VASARI, *Vite* (vol. II, p. 116): „si fa giudizio commune de gli artefici che questa opera, fra tante quante egli ne fece, sia la più celebrata, la più bella e la più divina“. Přel. P. Preiss.

12 *Mt* 17:1–20; *Mk* 9:1–28; *L* 9:28–43. Proměnění Páně popisují také apokryfní *Acta Joannis* 90.1–91.1.

13 SCHNEIDER (1896: 16).

14 KING (1982: 156).

15 PREIMESBERGER (1987: 90); JUNGIC (1988: 81); KLEINBUB (2008: 371).

Spodní polovina obrazu přenáší diváka pod horu Tábor, kde se v Kristově nepřítomnosti zbylí apoštolové neúspěšně pokoušejí uzdravit chlapce posedlého zlým duchem. Kompozičně tuto scénu horizontálně púli *figura serpentinata* nádherné mladé ženy a badatelé v ní spatřují porůznu Marii Magdalenu,¹⁶ Sibylu Eritrejskou,¹⁷ nebo dokonce „božskou manifestaci zářícího Krista“.¹⁸ Devíti apoštolům po levé straně odpovídá devět členů příbuzenstva včetně posedlého chlapce, jehož vratký postoj, nepřítomný pohled a pnutí každého svalu a šlachy uvádí do fyzického i emočního pohybu všechny zúčastněné postavy.

Jak bylo mnohokrát zdůrazněno,¹⁹ obraz jako celek je vystavěn na sérii antitezí: horní polovinu zalévá nadpřirozený jas, dolní se noří do téměř barokního šerosvitu; majestátní a pokojný Ježíš s Mojžíšem a Eliášem kontrastují s pozemským chaosem vzrušených gest na úpatí hory; triumfální proměnění Krista jako potvrzení víry stojí v kontrapunktu se selháním jeho žáků, jejichž víra nebyla dostatečně silná. Zobrazení dvou vzájemně nezávislých epizod navíc odporuje klasickému požadavku jednoty děje, který formuloval pro řecké drama Aristotelés.²⁰ Ten byl v renesanci na základě analogie mezi divadlem a malířstvím obecně uplatňován,²¹ což navzdory Vasariho chvále obrazu vedlo v pozdějších obdobích k mnoha kritickým soudům. Jonathan Richardson ve druhé polovině 18. století Raffaelovi zmíněnou nejednotnost zobrazovaného děje vyčítá ještě v groteskně uctivé podobě;²² Goethe o několik let později z Říma zpravuje o tom, že *Transfigurace* není u zdejších právě v oblibě,²³ přičemž tyto výtky konvenovaly také v jiných ohledech velice vstřícné francouzské umělecké kritice počátku 19. století, kdy byl obraz „osvobozen“ z Říma a převezen do Paříže.²⁴ Ještě nestor moderního studia renesance, Jakob Burckhardt, označil Raffaelovo *Proměnění Páně* za „smělost, kterou by skutečně jen tak někomu nedoporučil“²⁵ a jeho přítel Friedrich Nietzsche se neostýchal použít

16 PREIMESBERGER (1987: 107).

17 JUNGÍČ (1988: 81).

18 CRANSTON (2003: 18): „her beauty and white-shining skin clearly suggest that she figures on earth the divine manifestation of the radiant Christ“.

19 Viz např. CAMPBELL – COLE (2010: 388).

20 ARISTOTELES, *Poetica* 1451a30–35.

21 BRADNER (1956: 8) mluví o „unities of time, place, and action, beloved of Renaissance critics“.

22 RICHARDSON, *An Essay on the Theory of Painting*, p. 31: „O divine Raphael! Forgive me if I take the liberty to say I cannot approve in this particular of that amazing picture of the transfiguration [...]“.

23 GOETHE, *Italienische Reise* (HA XI, p. 389): „Die Transfiguration des letzteren wurde mitunter sehr strenge getadelt und die Disputa das Beste seiner Werke genannt [...]“. Německý literát se v pozdějším záznamu téhož literárního cestopisu (HA XI, pp. 453–454) k Raffaelově *Transfiguraci* vrací a vyslovuje se pro jednotu obou částí: „Wie will man nun das Obere und Untere trennen? Beides ist eins: unten das Leidende, Bedürftige, oben das Wirksame, Hülfreiche, beides aufeinander sich beziehend, ineinander einwirkend.“

24 ROSENBERG (1985/86: 199).

25 BURCKHARDT (1855: 905): „ein Wagestück, das wahrlich nicht Jedem zu rathen wäre“.

jej jako názornou ilustraci základních rozdílů mezi apollinským a dionýským principem ve své literární prvotině *Zrození tragédie* (*Die Geburt der Tragödie*).²⁶

Není divu, že propastná dichotomie půlící obraz do dvou zdánlivě nesouvisjících celků vyústila v řadu více či méně bizarních interpretací. S ohledem na některé průpravné skici a *modello* některého z Raffaellových žáků²⁷ se zdá, že renesanční mistr zamýšlel zobrazit pouze samotnou epizodu proměnění Páně, a to plně v souladu s tradičními ikonografickými konvencemi, jak je lze doložit zpracováním téhož námětu u Botticelliho nebo Belliniho, které neúspěšný pokus apoštolů o uzdravení posedlého chlapce vůbec neobsahují. Je možné, že důvodem k inkluzi této scény byla rivalita mezi Raffaelem a Michelangelovým chráněncem Sebastianem del Piombo, který ve stejném čase obdržel zakázku od téhož Giulia de' Medici na vytvoření oltářního obrazu pro tutéž katedrálu v Narbonne. Sebastiano namaloval dramatické *Zmrtvýchvstání Lazara*, což prý mělo pohnout Raffaela k přepracování a doplnění jeho původního návrhu *ex post* neméně dramatickým motivem vyhánění zlého ducha.²⁸ Další interpretace spatřují v obraze symbolický odkaz k vítězství nad Turky u Bělehradu v roce 1456 a k trvajícím muslimské hrozbě v kontextu křížáckého úsilí, které vyvíjeli papežové Kalixt III. a Leo X.,²⁹ nebo také symbolické vyjádření exkluzivního postavení apoštola Petra („ty jsi Petr; a na této skále zbuduji svou církev a brány pekla ji nepřemohou“).³⁰ Petr je jedním z apoštolů, kteří doprovázejí Ježíše na horu Tábor, a právě v důsledku jeho nepřítomnosti nejsou zbylí apoštolové schopni konat zázraky – vizuálně akcentovaný *primatus Petri* je tedy vnímán jako reakce na rodící se protestantské hnutí.³¹

Jiné interpretace kladou dílo do souvislosti s liturgií kvatembrových postních dnů, a to jak na základě Ježíšovy odpovědi učedníkům („Tento duch nevyjde než modlitbou [a postem]“),³² tak s ohledem na profesní kurikulum zadavatele – Giulio de' Medici byl dle tradice jmenován kardinálem v postní středu a jeho titulární římský kostel Santa Maria in Domnica měl *statio* druhou neděli Velkého půstu.³³ Raffaellova *Transfigurace* byla nakonec také spojována (z mého pohledu anachro-

26 NIETZSCHE, *Geburt der Tragödie* (KSA I, pp. 39–40).

27 Autorem je pravděpodobně Giulio Romano, grafika je dnes uložena ve vídeňské Albertině.

28 OBERHUBER (1962).

29 SCHNEIDER (1896: 11–12); PREIMESBERGER (1987: 98) doplňuje tuto interpretaci odkazem na měsíc zrcadlící se v louži u nohou apoštola s rozevřenou knihou sedícího na kusu dřeva v levé dolní části obrazu, který má být odkazem na muslimský půlměsíc.

30 *Mt* 16:18: σὺ εἶ Πέτρος, καὶ ἐπὶ ταύτῃ τῇ πέτρᾳ οἰκοδομήσω μου τὴν ἐκκλησίαν καὶ πύλαι ᾄδου οὐ κατισχύσουσιν αὐτῆς.

31 GOMBRICH (1986: 145–146).

32 *Mk* 9:29: τοῦτο τὸ γένος ἐν οὐδενὶ δύναται ἐξελεθῆναι εἰ μὴ ἐν προσευχῇ. Dodatek aī vηστεια („a postem“) je pravděpodobně pozdější interpolací, kterou editoři novozákonního textu (Nestle – Aland) nepřejímají.

33 KING (1982: 152–154).

nicky a neoprávněně) s freskami Sebastiana del Piombo v kapli Borgherini kostela San Pietro in Montorio, kde našel Raffaelův poslední obraz svůj první domov, než jej Giulio o pár let později věnoval Vatikánu.³⁴ Fresky zobrazující proměnění Páně v horní lunetě nad scénou bičování Krista v centrálním prostoru lze číst spíše v kontextu apokalyptických vizí Joachima de Fiore, na které navázal Amadeus Menez de Silva svou *Apocalypsis nova* (jejíž opis byl nalezen právě v tomto kostele), tedy jako volání po *renovatio Ecclesiae* a očekávání brzké parusie Krista ustanovujícího Církvě andělského papeže, který ji očistí od hříchů zkaženosti a korupce. Kardinál Bernardino Lopéz de Carvajal, který tyto názory zastával na koncilu v Pise v roce 1511, byl společně s dalšími odpadlíky promptně exkomunikován.

Navzdory velkému počtu duchaplných a učených interpretací lze Raffaelovo *Proměnění Páně* číst ještě jinak, zvláště pokud se položí důraz na textovou předlohu synoptických evangelií. Předně nutno říci, že text evangelií výslovně popírá možnost vzájemné interakce vrchní a spodní poloviny obrazu, protože Ježíš zakazuje třem apoštolům, kteří jej doprovázeli, aby mluvili o tom, co se na hoře odehrálo, a to alespoň do doby, než bude sám vzkříšen.³⁵ Ještě důležitější pro celkovou interpretaci obrazu je Kristovo pobouření nad neschopností zbylých apoštolů vyhnat zlého ducha a uzdravit chlapce: „Pokolení nevěřící a zvrácené, jak dlouho ještě budu s vámi? Jak dlouho vás mám ještě snášet?“³⁶ Když pak (ve znění *Evangelia podle Matouše*) Ježíš zlého ducha vyžene a apoštolové se ho ptají, proč chlapce nebyli schopni uzdravit sami, jejich mistr důvod tohoto selhání identifikuje zcela jasně. Příčinou byla jejich malověrnost (διὰ τὴν ὀλιγοπιστίαν ὑμῶν), ovšem „budete-li mít víru jako zrnko hořčice, řeknete této hoře: ‚Přejdi odtud tam‘, a přejde; a nic vám nebude nemožné“.³⁷ V *Evangelii podle Marka* pak Ježíš říká otcí posedlého chlapce, že věřícímu je všechno možné (πάντα δυνατὰ τῷ πιστεύοντι); otec pouze vyzná svou víru (πιστεύω· βοήθει μου τῇ ἀπιστίᾳ) a chlapec je zázračně uzdraven.³⁸

Sémantické pole textů evangelií líčících Ježíšovo proměnění a selhání apoštolů při pokusu o vymýcení zlého ducha (ἄπιστος, ὀλιγοπιστία, πιστεύω, ἀπιστία) umožňuje číst Raffaelovu *Transfiguraci* jako symbolické epitomé křesťanské víry.³⁹

34 JUNGÍČ (1988: 81).

35 *Mt* 17:9; *Mk* 9:9; *L* 9:36.

36 *Mt* 17:17: ὦ γενεὰ ἄπιστος καὶ διεστραμμένη, ἕως πότε μεθ' ὑμῶν ἔσομαι; ἕως πότε ἀνέξομαι ὑμῶν; pouze marginálně odlišné znění má také *L* 9:41; kratší verze *Mk* 9:19.

37 *Mt* 17:20: ἐὰν ἔχητε πίστιν ὡς κόκκον σινάπεως, ἐρεῖτε τῷ ὄρει τούτῳ Μετάβα ἐνθεν ἐκεῖ, καὶ μεταβήσεται, καὶ οὐδὲν ἀδυνατήσῃ ὑμῖν.

38 *Mk* 9:23–24.

39 Velice blízko předkládané interpretaci je čtení obrazu, které navrhl v nedávné době KLEINBUB (2008). Kleinbub ovšem spatřuje kontrast víry a pozemské moudrosti spíše v dolní polovině obrazu. Apoštol v červeném rouchu se zavřenýma očima tiskne jednu ruku k srdci a druhou pak ukazuje směrem ke Kristovi, čímž zosobňuje niternou vizi, jež jako jediná může ve své víře chlapce vyléčit. Vertikálně rozčleněná dolní polovina pak reprezentuje „confrontation between the empirically minded, who

Víra jako kardinální ctnost této náboženské tradice, rozlévající se v horní polovině obrazu ze svého středu, jímž je Ježíš, ostře kontrastuje s (příliš) lidskou moudrostí a jejím selháním v dolní polovině, kterou může názorně reprezentovat apoštol s knihou v dolní levé části obrazu, někdy identifikován také jako evangelista Matouš.⁴⁰ Apoštol dle jedné z interpretací „konzultoval texty, ale nenašel v nich nic, co by pomohlo vyřešit současnou situaci. Chyba tohoto apoštola spočívala v hledání odpovědi na větší duchovní problém v díle pouhé lidské moudrosti“;⁴¹ kniha samotná pak symbolizuje „podvodné triky logiky a rozumu [...] a jejich bezvýznamnost pro záležitosti týkající se víry“.⁴²

Raffaelův génius je snad dalek toho, aby se omezoval na liturgické marginalie nebo symbolické připomenutí historických událostí; spíše bezprecedentním způsobem zobrazuje jedno z centrálních dogmat křesťanství – víru jako ctnost, kterou předkřesťanský antický svět v této podobě nikdy nepoznal. Je zcela příznačné, že když Xenofón ve *Vzpomínkách na Sókrata* brání svého filosofického hrdinu proti obvinění z bezbožnosti, na prvním místě (πρῶτον μὲν οὖν) uvádí, že Sókratés vykonával všechny náležitosti spojené s veřejným kultem;⁴³ také ono νομίζειν Sókratovy žaloby, jakkoliv se tradičně překládá českým „věřit“, nemá s křesťanským pojetím víry mnoho společného.⁴⁴ Antická zbožnost je primárně vnější a křesťanští mučedníci prvních staletí také nebyli odsuzováni na smrt proto, že postrádali niternou víru v Jupitera a další Olympany, nýbrž proto, že odmítali účast na veřejném náboženském kultu, a to zejména přísahu a prosebnou oběť za génia císaře.⁴⁵

S rozšířením křesťanství se víra stává nejenom ústředním soterologickým konceptem, nýbrž také základem těch teorií poznání a vědění, jimiž křesťanství celá staletí ovlivňovalo sebeporozumění latinského Západu a na kterých stály rovněž první koncepce moderního studia náboženství v 19. a 20. století. Ve své nejryzejší podobě pak důsledně rozlišuje, stejně jako Raffaelovo *Proměnění Páně*, náboženskou

are bent on external explanations, and those of higher spiritual wisdom, who reject the material world of the senses“, srov. KLEINBUB (2008: 376).

40 PREIMESBERGER (1987: 99).

41 KLEINBUB (2008: 375): „He has consulted texts but has found nothing there to address the current situation. This apostle’s error has been to seek in a work of merely human wisdom the answer to a larger, spiritual problem.“

42 CRANSTON (2003: 20): „the foreshortened books suggest the deceptions of logic and reason found in books and in the foundations and practice of perspective, and their irrelevance to matters of faith“.

43 XENOPHON, *Memorabilia* 1.1.2: θύων τε γὰρ φανερός ἦν πολλάκις μὲν οἴκοι, πολλάκις δὲ ἐπὶ τῶν κοινῶν τῆς πόλεως βωμῶν, καὶ μαντικῇ χρώμενος οὐκ ἀφανῆς ἦν.

44 LATTE (1958: 172): „Θεοὺς νομίζειν ist viel eher, was etwa *pratiquer* für einen Katholiken ist.“ Viz také BABUT (1974c: 11): „L’expression grecque qui traduit la croyance en l’existence des dieux (θεοὺς νομίζειν) a d’abord signifié exclusivement «honorer les dieux comme le veut la coutume» (νόμος) – seule exigence des dieux de la Grèce à l’égard de leurs fidèles.“

45 DROBNER (2011: 126). Srov. také FREND (2008: 106): „Roman religion was therefore less a matter of personal devotion than of national cult.“

zkušenost a ostatní způsoby lidského poznávání a prožívání. Dokud se za předmět religionistiky považoval Bůh, víra, náboženský prožitek nebo posvátno, přisuzovala se mu existence *sui generis* a byl konstruován jako autonomní, ahistorická, neredukovatelná a standardními vědeckými metodami nevysvětlitelná zkušenost, kterou lze nanejvýš hermeneuticky odhalovat, nikoliv vysvětlit. Výsledkem každého pokusu o vysvětlení by bylo fatální selhání ne nepodobné selhání apoštolů ve snaze o vyhnání zlého ducha a uzdravení posedlého chlapce. V opozici k protekcionistické metodologické pozici pak stojí přístupy, které považují toto uchopení náboženské zkušenosti za samozřejmé a platné v individuálním přístupu věřících, v teologii a konfesijní apologetice nebo obecně v umění, avšak odmítají jej jako nedostatečné v akademickém studiu náboženství, které si nárokuje vědeckost. Metodologický naturalismus se drží Terentiova *immo aliis si licet, tibi non licet* („i když je to dovoleno jiným, tobě to dovoleno není“),⁴⁶ – pokud chce být religionistika vnímána jako seriózní vědecká disciplína, musí hrát podle pravidel, na kterých stojí koncepce vědy, a ta zapovídají jakýkoliv apriorní metodologický protekcionismus.

V první části předkládané práce bude identifikován dějinný původ dvou hlavních metodických přístupů ve studiu náboženství a jejich následná konkretizace v moderní religionistice 19. a 20. století. *Druhá kapitola* popisuje proto-naturalistické pojetí náboženství tak, jak se ustavilo již v před Sokratovské filosofii. Před Sokratiky se zabírám mimo jiné také proto, že v kontextu teorií o vzniku náboženství jim současná religionistika nevěnuje dostatečnou pozornost⁴⁷ a tematizace před Sokratovských interpretací náboženství ve výkladech klasicko-filologické proveniencie naopak většinou postrádá vazbu na vývoj moderní religionistiky.⁴⁸ V závěru této kapitoly zavádím poněkud zjednodušený koncept „epistémického odůvodnění“, který následně aplikuji na před Sokratovský diskurs o náboženství.

Třetí kapitola práce se zabývá hlavní alternativou vůči naturalismu, tedy protekcionismem, který považuje náboženství (v tomto případě konkrétně křesťanství) za svébytnou doménu nepřístupnou naturalistickému vysvětlení. S ohledem na rozsah a základní cíle práce záměrně pomíjím některé zajímavé moderní teologicko-filosofické interpretace sledující spíše apologetické a konfesijní cíle.⁴⁹ Zamě-

46 TERENCE, *Heauton timorumenos*, v. 797.

47 GUTHRIE (1993) v podtitulu své práce *Tváře v oblacích (Faces in the Clouds)* hrdě ohlašuje „novou teorii náboženství“ (*A New Theory of Religion*), ovšem jeho základní teze, totiž že „náboženství je antropomorfismus“ (*op. cit.*, p. 178), se objevuje již u Xenofana v 6. století př. n. l., jakkoliv Xenofanés samozřejmě tuto tezi nedokládá obrovským množstvím dat, jak to činí Guthrie. Když PYSYÄINEN (2003a: 55) tvrdí, že Durkheimův důraz na sociální rozměr náboženství byl radikální inovací, lze připomenout, že tzv. Sisyfovský fragment interpretuje vznik náboženství sociálně-funkcionalistickým způsobem již v 5. století př. n. l.

48 DAVIES (1989: 31–32) kupříkladu spojuje Sisyfovský fragment s názory Jamese Frazera, přičemž tato analogie není zcela přesvědčivá, jelikož zmíněný zlomek zakládá spíše sociálně-funkcionalistickou interpretaci náboženství.

49 SROV. PLANTIGA (2000); SWINBURNE (2005); MOSER (2008); MOSER – McFALL (2012).

řují se zejména na tu podobu protekcionismu, jakou lze doložit v raně křesťanské literatuře, protože právě tato forma i v důsledku dalšího vývoje (zejména skrze Lutherovy principy *ad fontes* a *sola scriptura*) ovlivnila moderní religionistiku nejhloběji, jelikož její zakladatelé byli v převážné většině liberální protestanté. Tradiční diskurs vztahu „víry“ a „vědění“ nahrazují konceptem epistémického odůvodnění.

Čtvrtá a pátá kapitola práce popisují přesah obou těchto metodologických přístupů do moderního studia náboženství 19. a 20. století. Zatímco se první čtyři kapitoly zaměřují na historický vývoj vzájemně si konkurujících tendencí ve studiu dějin náboženství, druhá polovina práce rozvíjí spíše systematickou perspektivu. Popisuje detailněji kognitivní přístup k náboženství a jeho aplikaci na vybrané problémy religionistiky, protože s jejím ustavením v 90. letech 20. století lze v jistém smyslu mluvit o návratu naturalistických hledisek do studia náboženství, který přichází po téměř stoleté dominanci nejrůznějších fenomenologických přístupů. Pro tento účel volím tři témata, která volně propojuje právě kognitivní perspektiva, přičemž první téma se pohybuje na interdisciplinární úrovni, druhé na teoretické úrovni, třetí na úrovni praktické aplikace teoretických konceptů.

Šestá kapitola práce dokládá, že na interdisciplinární úrovni je možné založit metodologickou konsilience mezi dvěma zdánlivě nespojitými oblastmi vědeckého zkoumání, totiž kognitivní teorií náboženství a evoluční etikou. Mimo představení vlastní ideje konsilience tato kapitola také dokládá, že metodologické změny ve studiu náboženství nejsou izolovaným fenoménem, nýbrž v posledních třech desetiletích probíhají analogicky také v jiných vědeckých disciplínách. *Sedmá kapitola* se zaměřuje na problematiku definice náboženství. Jejím hlavním cílem je ukázat, jakým způsobem může kognitivní přístup projasnit některé teoretické koncepty religionistické provenience. *Osmá kapitola* práce se zaměřuje na oblast praktické aplikace a předkládá kognitivní interpretaci intenzivně diskutovaného problému klasicko-filologického bádání, jímž je invocace Múzy v *Íliadě*, *Odyseji* a v Hésiodově *Theogonii*. Vzhledem k obecnější povaze předcházejících dvou kapitol jsem pokládal za vhodné doložit možnosti aplikace kognitivního přístupu na zcela konkrétní jev, kterému byla navíc věnována mimořádná badatelská pozornost, ačkoliv nové teoreticko-metodologické přístupy si v klasické filologii razí cestu pouze pozvolným tempem a za doprovodu zamítavých hlasů.⁵⁰ *Závěrečná devátá kapitola* pak shrnuje dosažené výsledky a kriticky zhodnocuje kognitivní přístup v kontextu naturalistického paradigmatu.

50 Když se BURKERT (1996) pokusil aplikovat některé sociobiologické koncepty v oblasti studia anticých náboženství, reakce na toto dílo – viz přehled recenzí in SALER (1999: 388–389) – přiměla Daniela Dennetta k následující poznámce: „One of the causes for dismay is seeing how gingerly he [*scil.* Burkert] thinks he must tiptoe around the hair-trigger sensitivities of his fellow humanists when he introduces these dreaded biological notions into their world“, viz DENNETT (2006: 264). Některé nedávno publikované práce, jako například MINCHIN (2001) a zejména LARSON (2016), ovšem dávají důvod k naději, že klasická filologie není tak zkostnatělým oborem, jak by se na první pohled snad mohlo zdát.

Zběžná charakteristika jednotlivých kapitol naznačuje, že práce je koncipována ve větší šíři, než je snad obvyklé, a to jak z hlediska diachronního, tak z hlediska systematiky vědních oborů, protože se pokouší syntetizovat poznatky z oblasti klasické filologie, filosofie, religionistiky a kognitivních věd. Jsem si vědom rizik, jež se s tímto přístupem pojí. Vzdor všem snahám práce zajisté nebude prosta nejrůznějších zjednodušení a nezbyvá mi než doufat, že tato budou vyvážena poněkud širším pohledem na zkoumanou problematiku. Při psaní jsem měl neustále na mysli Hérakleitovo πολυμαθίη νόον ἔχειν οὐ διδάσκει („mnohoučenost neučí mít rozum“),⁵¹ ale zcela záměrně jsem usiloval o to, abych se vyhnul dnes typické úzké specializaci, abych se snad nestal obdobou svědomitého experta přes mozky pijavic, kterého jednou v močálu ušlápl Nietzscheho Zarathustra:

Lieber Nichts wissen, als Vieles halb wissen! Lieber ein Narr sein auf eigne Faust, als ein Weiser nach fremdem Gutdünken! Ich – gehe auf den Grund: – was liegt daran, ob er gross oder klein ist? Ob er Sumpf oder Himmel heisst? Eine Hand breit Grund ist mir genug; wenn er nur wirklich Grund und Boden ist! – eine Hand breit Grund: darauf kann man stehn. In der rechten Wissenschaft giebt es nichts Grosses und nichts Kleines.“ – „So bist du vielleicht der Erkennen des Blutegels? fragte Zarathustra; und du gehst dem Blutegel nach bis auf die letzten Gründe, du Gewissenhafter?“ – „Oh Zarathustra, antwortete der Getretene, das wäre ein Ungeheures, wie dürfte ich mich dessen unterfangen! Wess ich aber Meister und Kenner bin, das ist des Blutegels Hirn: – das ist meine Welt! Und es ist auch eine Welt! Vergieb aber, dass hier mein Stolz zu Worte kommt, denn ich habe hier nicht meines Gleichen. Darum sprach ich „hier bin ich heim“. Wie lange gehe ich schon diesem Einen nach, dem Hirn des Blutegels, dass die schlüpfrige Wahrheit mir hier nicht mehr entschlüpfe! Hier ist mein Reich! – darob warf ich alles Andere fort, darob wurde mir alles Andre gleich; und dicht neben meinem Wissen lagert mein schwarzes Unwissen. Mein Gewissen des Geistes will es so von mir, dass ich Eins weiss und sonst Alles nicht weiss: es ekelt mich aller Halben des Geistes, aller Dunstigen, Schwebenden, Schwärmerischen.“⁵²

Raději ničeho nevědět, nežli mnohé vědět zpočátku! Raději být bláznem na vlastní vrub než mudrcem podle cizího dobrozdání! Já – jdu věcem na kloub a až na dno: – co na tom, je-li dno velké či malé? Bažinou-li zve se či nebem? Na dlaň dna a základu mi postačí: je-li to jen vskutku pevná půda! – na dlaň dna a základu: na tom lze již státi. Právě svědomité vědomosti nic není velké a nic není malé!“ – „Jsi tedy snad výzkumcem pijavky?“ tázal se Zarathustra; „a jdeš za pijavkou až na její poslední dno, ty svědomitý?“ – „Ó Zarathustro,“ odpověděl ušlápnutý člověk, „to by bylo cos ohromného, jak bych se toho směl odvážit!“ V čem však jsem mistr a znalec, to jest *mozek* pijavky: – to je můj svět! A je to také svět! Promiň však, že zde se k slovu dostává má hrdost, neboť zde nemám sobě rovna. Proto jsem pravil: ‚Zde jsem doma.‘ Jak dávno již kráčím, abych vypátral toto jediné, totiž mozek pijavky, aby kluzká pravda mi zde již neuklouzla! Zde je *moje říše!* – proto jsem vše ostatní odvrhl, proto vše ostatní se mi stalo lhostejným; a těsně vedle mého vědění hnízí mé černé nevědění. Mé svědomí ducha chce tomu tak na mně, abych jedinou věc věděl a jinak o všem ostatním byl nevědomý: hnusí se mi všichni polovičatí duchové, všichni zamlžení, kolísající, blouznící. (přel. O. Fischer)

51 DIOGENES LAERTIUS, *Vitae philosophorum* 9.1 = DK 22 B 40.

52 NIETZSCHE, *Also sprach Zarathustra* (KSA IV, pp. 311–312).