

Literatura a etika

Distanční studijní text

Jan Heczko

Opava 2018



**SLEZSKÁ
UNIVERZITA**

FILOZOFICKO-
PŘÍRODOVĚDECKÁ
FAKULTA V OPAVĚ

- Obor:** Literatura a lingvistika, filozofie a etika
- Klíčová slova:** Literární věda, myšlení o literatuře, etický obrat v literární vědě, dekonstrukce, hermeneutika, recepce literárního díla, čtení, etika čtení, etika, morálka, hodnoty, ctnosti, příběh, vyprávění
- Anotace:** Tento distanční studijní materiál se věnuje různým souvislostem mezi literaturou (uměním) a etikou (morálkou), resp. vztahům mezi etickými normami a funkcí literatury. Úvodní kapitoly představují podoby těchto vztahů v historické perspektivě. Následující části se zabývají etickými podněty a tzv. etickým obratem v současné literární vědě. Jelikož se myšlení o literatuře neděje ve vakuu, jsou ve studijní opoře uvedeny také některé etické přístupy, jak se jimi zabývá současná filozofie nebo sociologie.

Autor: **Mgr. Jan Heczko, Ph.D.**

Obsah

ÚVODEM.....	5
RYCHLÝ NÁHLED STUDIJNÍ OPORY.....	6
1 UMĚNÍ A/VERSUS MORÁLKA – PLATÓN.....	7
1.1 Umění v Platónově díle.....	9
1.2 Umění a polis.....	10
1.2.1 Umění jako zlo pro polis.....	12
1.2.2 Umění jako dobro pro polis.....	17
1.3 Umění jako posedlost (mania).....	18
2 UMĚNÍ A/VERSUS MORÁLKA: OD CÍRKEVNÍCH OTCŮ PO RENESANCI.....	23
2.1 Křesťanství. Církevní otcové.....	24
2.2 Středověk.....	27
2.3 Pozdní středověk, renesance.....	31
3 UMĚNÍ A/VERSUS MORÁLKA: FUNKCE LITERATURY V MODERNÍ DOBĚ.....	38
3.1 Moderní doba. Osvícenství.....	38
3.2 Romantismus.....	41
3.3 Autonomie umění.....	42
3.4 Estetická funkce.....	43
4 ETIKA V DOBĚ NEJISTOT A NESTÁLOSTÍ.....	46
4.1 Zygmunt Bauman: morálka v době tekuté modernity.....	47
4.2 Richard Rorty: užitečné fikce.....	48
4.3 Alasdair MacIntyre: ztráta a hledání ctností.....	48
4.4 Charles Taylor: potřeba autenticity a uspořádaného světa.....	50
5 ANGAŽOVANOST LITERATURY.....	52
5.1 Jean-Paul Sartre.....	53
5.2 Terry Eagleton.....	54
5.3 Pierre Bourdieu.....	55
6 LITERATURA A (TRADIČNÍ) HODNOTY.....	59
6.1 Wayne C. Booth.....	60
6.2 Frank Raymond Leavis.....	61
7 HERMENEUTIKA A REPEČNÍ ESTETIKA – ETICKÉ PODNĚTY.....	63

7.1	Recepční estetika.....	64
7.2	Paul Ricoeur: rehabilitace kategorie „svědectví“, čtenář jako svědek	64
7.3	Proměňující účinky literárního díla – <i>příběh</i> pohledem filosofické hermeneutiky 67	
8	ETIKA DEKONSTRUKCE.....	70
8.1	Jacques Derrida: právo Jiného	70
8.2	Joseph Hillis Miller: Etika čtení.....	72
8.3	Derek Attridge: čtení a odpovědnost.....	74
8.4	Závěrem k etice čtení v dekonstrukci.....	79
	LITERATURA	82
	SHRNUTÍ STUDIJNÍ OPORY	83
	PŘEHLED DOSTUPNÝCH IKON.....	84

ÚVODEM

Vážené studentky, vážení studenti,

dostáváme se Vám do rukou distanční studijní opora Literatura a etika, která je určena studentkám a studentům kombinovaných forem studia na Slezské univerzitě v Opavě. Primárně je kurz určen studujícím filologických a knihovnických oborů.

Cílem tohoto studijního textu je provést Vás úspěšně kurzem, který se zabývá různými podobami vztahů mezi literaturou (uměním) a etikou (morálkou). Předpokladem úspěšného absolvování je kurzu je elementární znalost dějin filozofie a filozofických pojmů a prvotní orientace v literární teorii. Nicméně při troše Vaší vůle, kázně a píle může tento kurz zároveň posloužit jako prvotní a zkusmé seznámení s některými pojmy filozofie a literární vědy.

Povaha tohoto kurzu je specifická v tom, že spíše než o osvojení si konkrétních znalostí (informací, definic), v něm jde o pochopení různých myšlenkových a argumentačních strategií. Tomu je přizpůsobena i výkladová část textu, která se může jevit rozvláčná, nicméně jde o záměr: bez alespoň minimální simulace procesu myšlení ve výkladových pasážích (namísto pouhého předkládání hotových myšlenek) nelze dosáhnout našeho cíle.

S tím také souvisí používání distančních prvků (úkolů) v textu. Důraz je kladen právě na schopnost porozumět myšlení a argumentaci (*Úkol k zamyšlení*), na rozšiřující samostudium (*Samostatný úkol, Další zdroje, Korespondenční úkol*). *Otázky* na konci každé kapitoly prověří, zda jste si osvojili její obsah.

Tato studijní opora je součástí e-learningového LMS kurzu. V prostředí tohoto kurzu můžete po studiu každé kapitoly zjistit, nakolik jste porozuměli jejímu obsahu, neboť *Otázky* v LMS kurzu jsou interaktivní a Vaše odpovědi budou okamžitě vyhodnoceny. Součástí LMS kurzu je podrobný sylabus kurzu a specifikace požadavků pro úspěšné absolvování kurzu. LMS kurz taktéž nabízí prostor pro komunikaci pedagoga se studenty a mezi studenty navzájem.

RYCHLÝ NÁHLED STUDIJNÍ OPORY

Vztahy mezi uměním a morálkou zaměstnávaly již nejstarší řecké myslitele. Následující výklady se zabývají těmito otázkami: Musí být umění morální? A co když není? Patří vůbec umění a morálka k sobě? Nemělo by jít o oddělené oblasti? A pokud bychom tvrdili, že k sobě estetika a etika patří, v čem je toto spojení jedinečné? V čem je etický apel uměleckého spisu odlišný od etické výzvy filozofického traktátu? Kultivuje umění člověka? Formuje literatura nejen čtenářský vkus, ale i etickou senzitivitu čtenáře?

Těmito otázkami se budeme nejprve zabývat v dějinné perspektivě. Významně do diskuse přispěl a svým způsobem ji předurčil Platón, k jehož úvahám o roli básnictví ve společnosti se stále vracíme. Úvahy o morálních aspektech umění zaměstnávaly myslitele raného křesťanství i vrcholného středověku. V renesanci je kladen důraz na otázky, zda umění přece jen není něčím svébytné a zda se v něm kromě obecných morálních zásad neprojevuje také jedinečnost individuální zkušenosti a pohledu na svět. Moderní doba je plná paradoxů: jednak směřuje k autonomizaci a estetizaci umělecké sféry, jednak je umění platformou, kde se artikuluje zkušenost moderního člověka.

Kvůli nutným souvislostem se v opoře budeme věnovat také některým současným etickým úvahám, které nabízí filozofie nebo sociologie. Zygmunt Bauman je přesným analytikem postmoderní doby (tekuté modernity), Richard Rorty nás učí žít v otevřeném a pluralitním světě bez metafyzických jistot. Alasdair MacIntyre nebo Charles Taylor se zase odmítají smířit s negativními dopady moderní emancipace a vykořeněnosti a snaží se moderního člověka nějak ukotvit.

Z podnětů současného myšlení o literatuře a literární teorie k etické problematice se zaměříme na některé teze marxistické literární vědy, recepční estetiky, hermeneutiky a dekonstrukce, která ve své pozdní fázi prochází tzv. etickým obratem.

1 UMĚNÍ A/VERSUS MORÁLKA – PLATÓN

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Tato kapitola čtenáři přiblíží Platónův pohled na umění v kontextu jeho myšlení.

Kapitola je obsáhlejší, neboť mnohé motivy a úvahy z Platónova díla se budou znovu a znovu vynořovat v nových kontextech, ať už proto, aby velkému filozofovi přitakaly, nebo jeho postoje odmítly. Jak napsal britský myslitel 20. století Alfred North Whitehead: Celá západní filozofie je jen komentář k Platónovi.

CÍLE KAPITOLY



Po prostudování této kapitoly budete znát:

- základní obrys Platónova učení o idejích,
 - místo umění v Platónově filozofii,
 - Platónovo pojetí umění a básnictví, které se liší od moderního pojetí,
 - důvod Platónova odmítání Hómerova obrazu světa,
 - důvod Platónova odmítání poezie,
 - Platónovu představu pravého poznání,
 - důvod, proč Platón nechtěl ve své ideální obci básníky,
 - jak si Platón představoval morální (nezávadné) umění.
-

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Platón, platonismus, Homér, eposy, tragédie, rétorika, umění (techné, músiké, demiurgia, mimésis),

Platón (427 př. n. l. – 347 př. n. l.) patří vedle svého učitele Sókrata a svého žáka Aristotela mezi nejvýznamnější filozofy tzv. klasického období řeckého myšlení (5. a 4. st. př. n. l.). V tomto období je živý spor mezi filozofii coby pravým poznáním na jistých základech na straně jedné a uměním a rétorikou jakožto nespolehlivými obrazy světa na straně druhé. Musíme si nyní vyjasnit, že poezie (básnictví), s níž filozofové vedou spor, hrála

jinou úlohu než dnes. Ztělesněním poezie a Básníkem (s velkým B) byl pro staré Řeky Homér, jehož vliv byl i v klasickém období starého Řecka stále velmi silný.

Velká epická poezie, kterou představují Ilias a Odyssea, vznikala asi v 8. a 7. př. n. l. První díla evropské poezie dodnes budí údiv svou dokonalostí. Vznik těchto eposů velice brzy zahalila legenda a jméno **Homér**, jemuž byly oba eposy připsány, začalo znamenat Básník. Začal byl uctíván téměř jako bůh, jeho eposy se pokládaly za prorocké zjevení. Ilias a Odyssea nebyly pojímány jen jako umění nebo zábava, ale daleko více jako nejvyšší životní moudrost, která měla formovat životní postoje a představy o světě příštích generací.

Homérovy eposy nejen zafixovaly, ale pravděpodobně do značné míry také vytvořily olympské náboženství. Mýtický svět homérských eposů byl zárukou řádu světa (ale také ukazoval vrtkavost a nevyzpytatelnost obyvatel Olympu, což později kritizoval Platón, který chtěl svět ustavit na mnohem jistějších základech). V Homérových příbězích vládł jas a řád, věci se děly přirozeným způsobem, jednání bohů často usměřňovala příroda, nikoli nadpřirozené síly.

V klasickém období řeckých dějin tedy zůstávají stále živá díla Homérova i poezie raných lyriků. Spektrum žánrů obohacuje **tragédie**, která připomínala více dnešní operu než činohru. Měla původ v náboženském kultu a její podstatnou složku tvořily hudba a tanec. To nejdůležitější recitoval či spíše zpíval chór, tragédie byla proto určena více pro uši než pro oči. Ve své rané fázi se odehrávala v hraniční oblasti lidského a božského. Jejím tématem byly mýty, měla jednoduchou fabuli týkající se vztahu člověka a boha, otázek svobody a nevyhnutelnosti. Tragédie byla určena pro široký okruh posluchačů, v dobách vlády Perikla dokonce dostával každý aténský občan od státu peníze na lístek do divadla. Tragédie, podobně jako Homérovy eposy, nebyla pouhou zábavou, chtěla také vzdělávat, formovat, vychovávat. Hodnotilo ji pět soudců, kteří se ale většinou podřizoval hodnocení většiny. Byla důležitou společenskou institucí.

Aristofanova komedie *Žáby* přináší vysvětlení o příčinách konce tragédie a také pozoruhodnou reflexi básnické tvorby, přesněji řečeno kritický soud. Zápletku Aristofanovy komedie tvoří myšlenka, že na světě již nezůstali velcí básníci. Ti současní jsou jen žvanilové, kteří se rádi vytahují. Řešením je přivést již zemřelé básníky z podsvětní říše. Zasedne tribunál, který má rozhodnout, zda byl/je větším básníkem Eurípidés nebo Aischylos. Začíná zápolení mezi tradičními hodnotami (Aischylos) a novátorstvím (Eurípidés). Aischylos tvrdí, že tragédie má především tradiční hodnoty, Eurípidés je přesvědčen, že tragédie se má přiblížit člověku v jeho všednosti a každodennosti. Nakonec se na scéně objeví veliká váha, která shledá Aischyla jakožto těžšího = váženějšího tvůrce tragédie. Aischylos tak vlastní obviní Eurípida z konce slavné epochy tragédie. Eurípidés svými novátorskými, „osvícenými“ a „demokratickými“ metodami pohřbil velké Řecko. Podlehl vlivu Sókrata a sófistů.

Aristofanés nebyl sice teoretik, ale měl na teorii vliv. Aristofanés se ještě před Platónem dívá na básnictví optikou morálních a společenských potřeb. Právě v jeho komedii *Žáby*

raší budoucí spor filosofie (pravé poznání na jistých základech) s básnictvím a řečnictvím (nedůvěryhodné obrazy světa a morální vzory).

DALŠÍ ZDROJE



V *Dějinách řecké literatury* Luciana Camfory (Praha: KLP, 2001) si prostudujte kapitolu Archaická epika (s. 29–48).

1.1 Umění v Platónově díle

Umění (ve smyslu „krásných umění“) se v Platónově době těšilo velkému obdivu a zvláště poezie (myšleno včetně dramatu) měla i značný společenský vliv, jehož dnešní umělecká tvorba nedosahuje. Proto není překvapivé, že se řeční filosofové věnovali také reflexi umění (především poezie).

Odhlédneme-li od společenského vlivu, umění se dnes pěstují neméně než v dobách Platónových, a také ve stejných druzích – poezie, malířství, hudba, tanec jsou umělecké druhy, které Platón zmiňuje nejčastěji. Proto bychom mohli očekávat, že se setkáme s podobnými pojmy, problémy a úvahami.

Avšak už uvedené motto naznačuje, že Platón posuzuje umění podstatně odlišným způsobem než my. Jeho úvahy o umění se totiž z podstatné části nacházejí v jeho politických spisech (*Ústava, Zákony*) a je tedy nasnadě, že umění bude vnímáno v souvislosti s uspořádáním a žádoucím stavem obce. Takové vyjádření vzbuzuje podezření, že se setkáme s politickým hodnocením uměleckých děl, či dokonce s cenzurou. A skutečně tomu tak je. Co Platóna vede k úvahám tohoto typu a proč vůbec věnuje tolik pozornosti umění v politických souvislostech, si osvětlíme v oddíle 1.2.

V Platónově díle však najdeme ještě jednu linii úvah o umění, která sice má určitou spojnici s předchozím typem, ale přesto bude mnohem bližší modernímu vnímání umělecké tvorby. Jedná se o Platónovo tvrzení, že skutečně působivé umělecké dílo nevzniká uplatněním nějakého algoritmu, nýbrž božskou inspirací (v této souvislosti se objevuje i slovo *μανία* – mania, „šílenství“; viz „maniak“), stavem, kdy umělec pozbývá svého rozumu, aby mohl vytvořit něco, co je vlastně více než lidské. Výkladu tohoto tvrzení je věnován především dialog *Ión*, stručnější zmínku najdeme i ve *Faidrovi*. My se s ním seznámíme v oddíle 1.3.

V závěru jako obvykle stručně poukážeme na inspirace a vlivy Platónových úvah o umění.

V tomto úvodu bychom však měli ještě vyjasnit jednu terminologickou záležitost. Zatímco my budeme v tomto tématu používat termín „umění“ (či „krásná umění“, bude-li třeba upřesnění), u Platóna a v klasické řečtině vůbec nenalezneme odpovídající ekvivalent. Platón pracuje s několika pojmy, avšak žádný z nich se nekryje přesně s naším „uměním“ či anglickým „art“. Přesto si je stručně představíme, protože už to ukáže, v jakém významovém poli se Platónovy úvahy o umění pohybují.

V jeho úvahách o umění se setkáme často s těmito termíny: τέχνη (techné), δημιουργία (démíúrgia), μουσική (músiké), μίμησις (mimésis). Jaký je význam těchto termínů a v jakém smyslu se vztahují k „umění“?

Techné = umění, schopnost, znalost, řemeslo Velmi široký termín, který označuje znalost postupů při vykonávání jakékoli činnosti, včetně činnosti např. lékaře (lékařská techné), jízdy na koni, kormidlování lodi, velení vojska i skládání básní. Tento termín bývá překládán právě jako „umění“ („art“), ovšem ve smyslu odvozeném od „umět něco“, tedy nikoli ve smyslu „krásných umění“. Ta by podle dosud řečeného představovala podmnožinu technai, kdyby ovšem Platón v dialogu *Ión* a v desáté knize *Ústavy* netvrdil, že umělec, konkrétně básník, vůbec žádnou znalost nemá.

Démíúrgia = tvůrčí činnost, řemeslo Opět se jedná o obecnější termín, pod nějž by kromě „krásných umění“ spadaly mnohé další činnosti. Tento termín není používán ve významu „krásná umění“ tak často jako techné.

Músiké (techné) = umění spojené s Múzami, hudba, kultivovanost duše. Platón používá termín právě v tomto posledním významu, múzická výchova má být součástí kultivace občanů ideálního státu a má vést k tomu, aby byli „múzičtí“, což zhruba znamená, aby toužili po poznání a kráse. Uvidíme, že jen velmi málo z obsahu umění Platónovy doby by mohlo být zařazeno do múzické výchovy.

Mimésis = napodobení, imitace, reprezentace Přesvědčení, že umění pouze napodobuje materiální skutečnost (především oblast lidského jednání), a to bez porozumění věci, Platón zdůrazňuje ve své nejkritičtější úvaze vůči umění v desáté knize *Ústavy*.

Tato konceptuální nevyhraněnost jako by se pak projevovala i v tom, že Platón nezkoumá „umění“ o sobě jako svébytný obor lidské činnosti a nepřiznává mu autonomní hodnotu. Ukážeme však, že navzdory tomu mělo umění – zvláště poezie – pro Platóna velké kouzlo, a že tedy jeho poměr k umění je komplikovaný.

1.2 Umění a polis

Život obce (polis) v míru vyžaduje vhodně vychované občany a vhodné (spravedlivé) uspořádání jejich vzájemných vztahů. K formování lidského charakteru, tedy k výchově,

podle Platóna podstatným způsobem přispívá také umění, jež dokáže působit přímo na duši. Nejmocnějším druhem umění v tomto ohledu je hudba (vysvětluje Sókratés jednomu z hlavních účastníků rozmluvy, Glaukónovi):

Není-li pak, Glaukóne, vychování hudbou proto nejučinnější, že při něm nejvíce vnikají do nitra duše rytmus a harmonie a nejsilněji ji uchvacují, přinášejíce ladnost, a je-li kdo dobře vychováván, činí jej ladným, pakli ne, naopak? A dále proto, že kdo má potřebné hudební vychování, má nejbystřejší zrak pro nedostatky a vady buď lidských děl nebo děl přírody a správně se nad nimi horší; krásné věci chválí a s radostí je přijímaje do duše má z nich potravu a stává se krásným a dobrým, kdežto věci ošklivé správně odsuzuje a nenávidí jich hned v mládí, ještě dříve než jest s to, aby pochopil rozumový důvod; a když pak přijde rozum, vítá jej člověk takto vychovaný, poněvadž jej pro svou příbuznost s ním on nejlépe poznává.

Ústava III, 401d-402a

Podobně v pozdních Zákonech se Athénský host a Kleiniás shodnou, že hudba je prvním výchovným prostředkem:

Tu je třeba hledět, zdali ta myšlenka, kterou nyní hlásáme, je podle přirozenosti pravdivá, či jak. Ona praví, že takřka žádné mládě nedovede zachovávat klid ani tělem ani hlasem, nýbrž všechna stále hledí se stále pohybovat a ozývat, jednak skáčíce a hopkajíce, jako by s libostí tančila a družně si hrála, jednak vydávající všelijaké zvuky. Přitom že ostatní živočichové nemají cit pro řád a pro nedostatek řádu v pohybech, jenž má jméno rytmus a harmonie; nám však ti bozi, kteří nám byli, jak jsme řekli, dáni za společníky svátečních rejů, dali zároveň i rytmický a harmonický cit, spojený s libostí, jímž námi pohybují a nás řídí, sdružující nás ve spolek zpěvy a tanci, které pojmenovali „chóry“ podle jména chara „radost“ jim přirozeně patřícího. Máme tedy uznat zaprvé toto? Máme soudit, že se první výchova děje skrze Músy a Apollóna, či jak? *Klein.* Takto. *Ath.* Tedy nevychovaný bude pro nás znamenat tolik co neznaný chórů, sborů, a vychovaného jest pokládat za náležitě vycvičeného ve sborech? *Klein.* Dozajista.

Zákony II, 653d-654b

Má-li umění (podle desáté knihy Ústavy to platí také o poezii) v Platónových očích takový vliv na lidský charakter, musí s ním ve svých politických úvahách vážně počítat. Můžeme v nich rozlišit dva aspekty, které jsou sice úzce spjaty jak obsahově, tak i v samotných textech, přesto si je kvůli názornosti představíme zvlášť. Nejprve ukážeme, v čem je pro Platónovu obec nebezpečné a nepřijatelné skutečné dobové umění, posléze předvedeme, jakou uměleckou tvorbu by Platón ve své obci uvítal a k čemu by ji využil.

Přestože všechny druhy umění mohou vykonávat stejné působení, Platón se vyrovnává především s básníky, za jejichž symbolického vůdce označuje Homéra. Důvod je jednoduchý – Řekové považovali básníky za moudré muže a jejich básně za zdroj mnoha poznatků, tedy vlastně za výchovný prostředek. A úvahy básníků se v podstatné míře týkaly právě společenských a mravních otázek.

Je to zřejmé např. z první knihy Ústavy, kde se Sókratés pokouší nalézt výměr spravedlnosti nejprve s laiky, nefilosofy. Přitom jak starý, se životem i blízkostí smrti vyrovnaný Kefalos, tak i jeho syn Polemarchos se ve svých názorech opírají o myšlenky básníků.

Ještě výslovnější a obecnější podtržení respektu vůči básníkům vyjadřuje sofista Prótagorás v Platónově stejnojmenném dialogu. (Na jednu stranu – jsou to slova Platónova, na druhou – sofisté se skutečně studiem básní zabývali.)

Já soudím, Sókrate, že pro muže je nejdůležitější částí vzdělání to, aby se vyznal v básních. To znamená, aby byl schopen v řečech básníků rozumět, co je dobře složeno a co ne, a dovedl to rozebrat a na danou otázku důvodně vyložit.

Prótagorás 338e-339a

Chce-li Platón v této situaci předložit zcela jiný koncept vzdělání, a dokonce celého uspořádání společnosti, musí osvětlit, jaký je poměr jeho představ o společnosti a morálce k myšlenkám básníků o těchto tématech, protože myšlenky básníků jeho čtenáři důvěrně znají a považují je za směrodatné (připomeňme Kefala a Polemarcha).

Proto se tedy v Platónových textech nejčastěji setkáme s reflexí právě poezie, a především na ni se zaměří také náš výklad.

1.2.1 UMĚNÍ JAKO ZLO PRO POLIS

Z Platónovy doby a z časů ještě starších se nám dochovala díla jako *Ílias* a *Oddyseia*, *Theogoniá*, *Oresteia*, *Král Oidipús*, *Antigona*, *Trójanky*, *Hekabé* a mnohá další. Tato díla jsou dnes řazena ke klenotům světové literatury a považována za kulturní dědictví. Platón však kriticky posuzoval i tato díla nebo jiná díla stejných autorů a považoval je za poezii nevhodnou pro občany své obce. V čem podle něj mohla být tato proslulá díla zlem?

Zlo morální

... i básníci a vypravovatelé nesprávně mluví o lidech právě ve věcech nejdůležitějších, že prý totiž mnozí lidé nespravedliví jsou šťastní a naopak spravedliví nešťastní, že jest prospěšno páchatí bezpráví, děje-li se to skrytě, a spravedlnost že jest cizí prospěch, ale vlastní škoda; a takovéto řeči, myslím, zakážeme a nařídíme hlásati opačné zásady v písních i v bájích.

Ústava III, 392a-b

A kdybych byl zákonodárcem, pokoušel bych se nutit básníky i všechny lidi v obci, aby se vyjadřovali v tomto smyslu, a ukládal bych bezmála největší trest na to, jestliže by se někdo v zemi vyjádřil, že jsou někdy někteří lidé sice špatní, ale že příjemně žijí, nebo že jedny věci jsou výhodné a výnosné a jiné zase spravedlivější, a tak bych přemlouval své občany, aby mi mluvili i mnoho jiného jinak proti tomu, co nyní mluví, jak se podobá, Kréťané i Lakedaimoňané a jistě i ostatní lidé.

Zákony II, 662b-c

Občané Platónovy obce musejí vykazovat vysoké mravní kvality, v Ústavě zvláště ti, kteří budou se zbrani a s důkladným výcvikem obec střežit. Budou totiž za obec nasazovat

své životy, přitom však nebudou mít žádný majetek a rozhodně nesmějí podlehnout pokušení, aby si zdroje materiálních požitků vzali od bezbranných producentů těchto požitků. To vyžaduje absolutní mravní pevnost, jež nesmí být zvyklá například pochybnostmi, zda by se strážce přece jen nemohl aspoň čas od času a tajně dopustit nějakého malého bezpráví, nespravedlivě si obstarat nějaké soukromé požitky, a tak si zpříjemnit asketický vojenský život.

Ovšem pro básníky jsou právě motivy násilí a utrpení, zrady a křivdy, hněvu a bezpráví atd. vítaným námětem, protože přinášejí dramatické zápletky a napětí. Mnoho příkladů takových mravně závadných veršů z básní Homérových, Hésiodových a z tragédií předkládá Platón ve druhé a třetí knize Ústavy (viz 377a-392c). Je-li přitom přesvědčen o silném vlivu umění na lidský charakter, nemá jinou možnost, než stávající básně hodnotit z morálního a společenského hlediska, a dokonce je cenzurovat. Ukážeme si, které motivy hodlá z básní odstranit.

Bohové, dobro a zlo

Připomeňme, že řecká mýtologie vykresluje bohy jako velmi podobné nedokonalým lidem, jen silnější (i když několik lidských jedinců se bohům vyrovnalo i silou) a nesmrtelné. Morálně však nad lidmi nevynikají. A právě o takových bozích a jejich činech zpívají slavní řečtí epičtí básníci a autoři tragédií.

Proto hodlá Platón na prvním místě korigovat básně právě s ohledem na líčení bohů. Zakázána budou především líčení vzájemných bojů mezi bohy (Zeus proti svému otci Kronovi, Kronos proti svému otci Úranovi, dvě „družstva“ bohů v trójské válce proti sobě) a to i „kdyby to bylo pravda“ (R. II 377e-378a).

Poznámka o spřízněné pasáži v Platónových textech: Stejná tradiční řecká mýtická představa je kritizována v dialogu Euthyfrón, na nějž se odsud jemně odkazuje. Chcete-li vědět, co se myslí narážkou „kdyby svého otce pro nějaký přečin jakýmkoli způsobem trestal“, sáhněte po krátkém Euthyfrónovi.

Bohové totiž mají být morálním vzorem, a v tom případě by jejich vzájemné neshody a sváry zpochybnilly oslabily morální přesvědčení, že obec musí být jednotná a že mezi občany nesmí být nepřátelství (378c-e).

Dále, když připustíme, že bohové spolu bojují, musíme uznat také to, že bohové se neshodnou na tom, co je dobrem (jistě totiž obě bojující strany budou tvrdit, že bojují za dobrou věc). A jestliže jedné bojující straně přiznáme, že jí skutečně jde o dobro (vždyť se jedná o bohy!), jaký cíl by mohl sledovat druhý božský účastník konfliktu? Asi opak dobra, tedy zlo... Platón však rozhodně požaduje, aby bůh (či bohové – v tuto chvíli na počtu nezáleží) nebyl žádným způsobem spojován se zlem a považován za příčinu zlých věcí. Výsledkem úvahy je:

... jeden ze zákonů a zásad o bozích, jímž se bude musiti každý řídit v řeči i básnění, že totiž bůh není původcem všeho, nýbrž jen dobrého. ... při zlém jest hledati nějaké jiné příčiny, a ne boha.

Ústava II, 380d, 379c

Převedeno do filosofické terminologie – bůh jako nejvyšší princip skutečnosti je absolutně dobrý, a proto je příčinou pouze dobra. (V tuto chvíli jsme velmi blízko démiúrgovi z *Tímaia*.) Tu „jinou příčinu“ zla Platón nijak neurčuje, podle uváděných příkladů se lze domýšlet, že za všechno zlé můžeme my, lidé.

Bohové a proměnlivost

Druhý zákon se týká líčení bohů samotných a otázky, zda se bohové mění, ať už ve smyslu reálné změny podoby nebo změny zdánlivé, totiž že v nás vzbuzují šálivé přesvědčení o takové změně. (Připomeňme aspoň nejvyššího boha Dia, který se kvůli své slabosti pro krásné ženy změnil prý v labuť, zlatý déšť nebo býka.)

Bůh reprezentuje dobro, tedy nejlepší stav; a tedy kdyby se měnil, měnil by se z lepšího stavu do horšího – ale to přece nikdo soudný neudělá. Proto se bůh nemění (381b-c).

Jako dobrý a jsoucí v nejlepším stavu, tedy také mocný, nebude mít ani žádný důvod, aby v nás vyvolával pouhé zdání či klam o své změně. To by totiž znamenalo lež, a ta je s bohem naprosto neslučitelná (382c-e). Druhá zásada pro líčení bohů proto zní:

Bůh jest tedy bytost zcela jednotná a pravdivá v činu i slově a ani sám se neproměňuje, ani jiných neklame, ani přízraky ani řečmi ani sesiláním znamená, a to ani ve bdění, ani ve snu.

Ústava II, 382e

Těmito zásadami jsou mýtičtí řečtí bohové morálně očištěni a stávají se vznešenými bohy filosofickými a mravními vzory, ovšem zároveň tím ztrácejí lidskou tvář (a snad i naše sympatie).

Platónova cenzura básní pokračuje vymítáním veršů, které podle něj ohrožují konkrétní mravní kvality.

Básně a statečnost a uměřenost

Strážci, o jejichž výchově se vede řeč, musejí být pochopitelně také stateční, což mj. znamená, že nebudou mít strach ze smrti a věcí posmrtných v Hádově říši. Proto Platón požaduje, aby básníci smrt a „život v Hádu“ nelíčili temnými děsivými barvami (R. III, 386b-c). Pro představu, o jak náročnou cenzorskou práci by se jednalo (a také abychom si ukázali nějaké umění, když se mu věnujeme), reprodukuje aspoň několik z Platónových ukázek nevhodného básnického líčení posmrtných věcí (všechny pocházejí od Homéra):

... věru bych raději chtěl jako nádeník jinému sloužit třeba i chudému muži, jenž z majetku skrovného žije, nežli tu nad všemi mrtvými vládt, v nichž zanikl život...

Odysseia XI, 489-491

... běda, tak přece i trvá v Hádově příbytku jakás duše a bytosti stín, však život jí docela chybí...

Ílias XXIII, 103 n.

... a jako netopýři když v zákoutí příšerné sluje s šelestem poletují, když některý se stropu skály z jejich chomáče spadne, v němž nahoře spolu se drží, s takovým šelestem ony se pospolu braly.

Odysseia XXIV, 6-9

Pro pozdější výklad je důležité, že Platón se s nutností cenzury nesmiřuje snadno, neboť sám dokáže poezii ocenit:

Homéra a ostatních básníků poprosíme, aby se nehoršili, jestliže tato a všechna taková místa škrtneme; ne že by to nemělo básnické ceny a že by to lid rád neposlouchal, nýbrž proto, že čím to jest básnický lepší, tím méně to smějí poslouchati chlapci i muži, kteří mají býti syny svobody a otroctví se báti více než smrti.

Ústava III, 387b

Uměřenost je chápána jako poslušnost vůči představeným a jako ovládnutí přirozených žádostí. Výchova k ní proto vyžaduje, aby z básní bylo odstraněno líčení bezbožných a zpupných skutků hérů a potomků bohů (např. vláčení Hektorovy mrtvoly Achilleem nebo oběti zajatců u Patroklovy mohyly, 390e-392a), dále líčení neposlušnosti a zpupnosti vůči nadřízeným, a konečně bude nutno vyškrtnout také popis podlehnutí tělesným žádostem a chválu plných stolů a číší (389d-390e). Opět aspoň jeden příklad veršů pro cenzora:

... stojí tu stoly plné chleba i masa a víno když z měsídlá číšník čerpaje roznáší kolem a nalévá každému v pohár.

Odysseia IX, 8-10

Dosud uvedené plně dostačuje, aby nám bylo jasno, jak hlubokou cenzuru obsahu básnických děl Platón vyžaduje. Ovšem tím jeho výtky vůči básnictví zdaleka nekončí.

Performance a ctnosti

Tento motiv Platónovy kritiky představí jeden z ústředních platónských termínů pro popis umění, a tím nás připraví na závěrečný útok na podstatu umělecké tvorby. Jedná se o termín „napodobení“, který v tuto chvíli – ve třetí knize Ústavy – znamená předvádění role, např. při recitaci básní nebo při dramatickém herectví.

Platónova úvaha je nyní založena na přesvědčení, že „napodobování, děje-li se nepřetržitě od samého mládí, přechází v povahu a přirozenost, po stránce těla i hlasu i myšlení“ (395d). Myslí se to tak, že když se například někdo bude po dlouhou dobu hlasově pitvořit, nakonec se to pitvoření stane jeho přirozeným hlasovým projevem. Proto bude strážcům obce dovoleno napodobovat nebo předvádět pouze „vzory jim příslušné, muže statečné, rozumné, zbožné, čestné“ (395c), aby se jejich napodobováním sami takovými stali.

Ale ani tohle omezení ještě není Platónovým nejsilnějším útokem proti umění.

Zlo duševní

Básnické výtvořy Platónových časů jsou už notně pochroumány, vystřihány, umraveny, ale ještě dýchají. Platón se však zřejmě po delší době (která zřejmě uběhla mezi sepsáním třetí a desáté knihy Ústavy) rozhodl uštedřit jim poslední a smrtící úder.

Ten je založen na skutečnosti, že básnictví ze své podstaty zobrazuje citová hnutí:

Takové věci s námi dělá básnické napodobení, i s láskou, hněvem a všemi žádostivými, nelibými i libými city v duši, jež nás při každém jednání provázejí; neboť zavlazuje tyto city a živí je, kdežto by měly schnouti, a ustanovuje nám je za vládce, kdežto by měly býti ovládnány, abychom se stávali lepšími a šťastnějšími místo horšími a bídnějšími.

Ústava X, 606d

Obrací se tedy k nižším složkám duše, nikoli k rozumu, a tím je posiluje na úkor rozumové složky – rozcitlivuje nás, dojírná a oslabuje naše rozumové sebeovládání. Ovšem básnictví nemůže jinak – rozumná a klidná část duše není vhodným předmětem pro napodobování, protože nepodléhá emocím (604d-605b). Pokus o zobrazení její stálosti, vyrovnanosti a neměnnosti nás jako diváky nebo posluchače zkrátka nezaujme.

Jelikož se tedy básník (stejně jako malíř a jako zřejmě všichni umělci) musí obracet k jiné části duše než k rozumu, tedy k části špatné (nerozumné), nutně je z nejlepšího společenství založeného na vládě rozumu vyobcován.

Zbývá vysvětlit, proč básnictví (a umění vůbec) podle Platóna z principu nemůže oslovit rozum. Přitom vyložíme snad nejznámější Platónovu úvahu o umění.

Básník nebo malíř – na malířství lze myšlenku nejlépe demonstrovat a už víme, že Platón byl mistr ve volbě příkladů – zobrazuje či napodobuje jen smysly vnímanou skutečnost, a navíc jen to, co je na první pohled na věcech a lidech vidět. Jeho cílem je vytvořit tak věrné zobrazení, aby se někdo nepozorný nechal zmást a považoval obraz za skutečnost (598b-c). Z toho plyne, že umělec jako napodobovatel vůbec nezná (a ani znát nepotřebuje) podstatu věci, vystačí si s jevem (601b-c).

Ale přitom ani věci samotné nejsou pravou skutečností, nýbrž jsou řemeslníkem vyrobeny (v případě artefaktů) podle nějakého vzoru. Platón tvrdí, že se jedná o vzor – nemateriální ideu. O té však umělec nemá ani ponětí (tvrdí opět Platón, můžete popřemýšlet, zda tomu tak skutečně musí být), a tedy jeho dílo na pravou skutečnost neodkazuje. Nalézáme tak tři úrovně:

idea – materiální věc – obraz

Umělecké dílo pouze „zrcadlí“ a napodobuje (vytváření obrazů věcí zrcadlem – doslovně – Platón zmiňuje jako jakýsi vzor umění, viz 596c-e) vnějškovost věcí, jejichž vnitřní podstata je odvozena od věčného vzoru.

Umění nedosahuje k nemateriální skutečnosti, k níž se vztahuje rozum, a proto umění neoslovuje rozumovou složku duše. Nutně mu tedy zbývá působení pouze na nižší složky:

... malířství a napodobovací umění vůbec koná své dílo daleko vzdáleno od pravdy a v družném přátelství se stýká s tím činitelem v nás, který jest daleko vzdálen od rozumu, beze všeho zdravého nebo pravdivého účelu.

Ústava X, 603a-b

Tím je útok na umění, a zvláště poezii dokonán. Básnictví se zdá být smeteno z ringu a bez milosti vyhoštěno z ideální, rozumem řízené obce. Ovšem následující oddíl ukáže, že básním a básníkům zůstala jedna mocná zbraň, s níž ani nejpřísnější argumentace nemůže soupeřit.

1.2.2 UMĚNÍ JAKO DOBRO PRO POLIS

Platón sám byl zcela jistě múzicky vzdělán, a tedy velmi vnímavý k estetickým hodnotám umění. Nemohl nepodlehnout té mocné zbrani umění, totiž kouzlu krásných veršů.

Proto činí básníkům a jejich dílům nabídku:

Prokázete-li, že je básnictví pro obec užitečné, bude do ní pro své okouzlující působení přijato (607c-e).

Jak by mělo obci prospěšné básnictví vypadat? Předložíme pouze stručný přehled konkrétních požadavků:

Život v podsvětí („v Hádu“) má být líčen pozitivně, aby bojovníci neměli strach ze smrti (Ústava III, 386b-c).

Přednášeny mohou být verše, které vystihují podstatu uměřenosti jako poslušnosti (Platón má na mysli konkrétní verše z Íliady, viz 389e, 390d).

Na „zakázku“ budou tvořeny básně oslavující institucionalizovaný společenský život: „Musíme tedy zákonem ustanoviti jakési slavnosti a oběti, při nichž bychom svedli vespolek nevěsty a ženichy, a naši básníci musí skládati hymny, hodící se k sňatkům...“ (V, 459e-460a). „Také my zajisté při obětech a při všech takových příležitostech budeme uctívati statečně podle míry jejich projevované statečnosti ... hymny...“ (V, 468d).

Všechny podstatné motivy požadovaného básnictví jsou shrnuty v desáté knize, kde se o ctitelích Homéra píše:

... musíš je mít rád, býti k nim zdvořilý, uznávati, že to jsou lidé dobří, jak jen dovedou, a připouštěti, že Homér jest největší básník a první z básníků tragických: ale pamatuj, že z básnictví jest přijmouti do obce jedině hymny na bohy a chvalo zpěvy na dobré muže.

Ústava X, 607a

V Zákonech se podobně požaduje po skladateli písní, aby se nechal přemluvit (jinak bude přinucen), aby „v rytmech vytvářel takové útvary i v harmoniích nápěvy, jaké přísluší mužům rozumným, statečným a po všech stránkách dobrým.“ (Zákony II, 660a)

Pokud by se umění nechtělo podřídít a tvořit uvnitř těchto mezí, bude nás, múzicky vzdělané občany té nejlepší (nebo druhé nejlepší) obce, čekat těžký vnitřní boj, jehož popisem Platón končí úvahu o umění v desáté knize Ústavy:

... tu si budeme počínati jako ti, kteří si kdysi někoho zamilovali, a jestliže uznají, že ta láska jim nepřináší nic dobrého, třeba násilím, ale přece se jí zdržují: takto i my, kteří jsme naplněni láskou k takové poezii působením výchovy za nynějších krásných řádů, budeme sice s dobrou myslí tomu přát, aby se objevila co nejlepší a nejpravdivější, ale pokud by nebyla schopna se obhájit, kdykoli ji budeme poslouchali, budeme si na ochranu proti jejímu kouzlu opakovati tyto úvahy, které pronášíme, a toto zaříkávání, pilně se starající, abychom znova neupadli do té dětinské a obecné rozšířené lásky. Budeme si tedy říkati, že nelze se vážně zabývatí takovýmto básnictvím a mysliti, jako by se dotýkalo pravdy a bylo něco vážného, nýbrž že se musí posluchač míti před ním na pozoru v obavě o ústavní zřízení ve vlastním nitru a souditi o básnictví tak, jak jsme vyložili.

Ústava X, 607e-608b

V dalším oddíle si vysvětlíme, v čem Platón spatřuje zdroj toho kouzla, jímž na nás umění působí.

1.3 Umění jako posedlost (mania)

V desáté knize Ústavy Platón upírá básníkovi jakoukoli znalost a jakékoli vědění. Připouští pouze, že umělci náleží schopnost utvořit dílo tak, aby působilo na diváky nebo posluchače. Umělec tedy ovládá postupy (vnucuje se termín *techné*), které vedou k vytvoření díla. Např. malíř umí připravit barvy, nanést je na stěnu a zřejmě ví i to, jak je nanést, aby si divák jeho obraz spletl s realitou. Právě tím je podle Ústavy umění nebezpečné. Avšak jinde Platón vede úvahu zcela odlišným způsobem.

Tato druhá linie se objevuje především v dialogu *Ión*, mnohem stručnější zmínku najdeme ve *Faidrovi* a ještě kratší náznaky druhého přístupu jsou rozesety v dalších dialozích. Čím se tato úvaha vyznačuje?

Na jedné straně je radikálnější a důslednější. Platón totiž umělcům – zase budeme hovořit především o básnících – upírá jakoukoli znalost či *techné*, tedy i ovládání umělecké techniky. Nechce tím však básníka ponořit do temnot naprosté neznalosti a neschopnosti, nýbrž jej naopak pozvedává do nadlidských – doslova – výšin.

Podstatu básnické činnosti popisuje Platón sám vzletnými básnickými slovy a my přišli bychom o estetický zážitek, kdybychom je nenechali zaznít:

Neboť všichni dobří básníci epičtí pronášejí všechny ty krásné básně nikoli z odborného umění, nýbrž jsouce básnicky nadšeni a posedlí bohem; a dobří básníci meličtí právě tak. Jako korybanti netančí, dokud jsou při rozumu, tak také skladatelé písní netvoří ty krásné písně, když jsou při rozumu, nýbrž když vkročí do harmonie a rytmu, tehdy jsou ve vytržení, a jako bakchantky v posedlosti nabírají z řek med a mléko, ale když jsou při rozumu ne, tak to dělá i duše skladatelů písní, jak oni sami říkají. Říkají nám přece básníci, že nám přinášejí písně od medoproudých zřidel z jakýchsi zahrad a údolí Mús, kde je natrhali, jako včely i sami takto létající. A mají pravdu. Básník je totiž lehký tvor, okřídlený a svatý, schopný tvořit ne dříve, než se dostane do nadšení a vytržení, a když v něm již není rozumu; dokud však má tento statek, každý člověk je

neschopen básničky tvořit a věštit. Protože tedy tvoří a mluví mnoho krásného o věcech, právě tak jako ty o Homérovi, ne odborným uměním, nýbrž z božího údělu, je každý schopen krásně tvořit jedině to, k čemu ho pobídne Músa, jeden dithyramby, druhý enkómia, jiný hyporchémata, jiný epické básně, jiný jamby; ale v ostatních oborech je každý z nich slabý. Neboť to nemluví z odborného umění, nýbrž působením božské síly, protože kdyby z umění dovedli krásně mluvit o jedné věci, dovedli by to také o ostatních; proto pak bůh jim odnímá rozum, když užívá jich i věštců a božských hadačů jako služebníků, abychom my posluchači věděli, že to nejsou oni, kdo mluví ty tak vzácné věci, oni, v kterých není rozumu, nýbrž bůh sám je ten, který mluví, a skrze ně zaznívá jeho hlas k nám.

Ión 533e-534d

Poznámka o specifických termínech v citátu: Korybanti byli kněží bohyně Kybelé, v jejímž orgiastickém kultu hrála podstatnou roli pronikavá hudba. Bakchantky uctívaly boha Dionýsa (Bakcha), přičemž rituály vykonávaly ve stavu posedlosti a jakéhosi šílenství. Proto Platón přirovnává básníky právě k bakchantkám a korybantům. Dithyramby, enkómia, hyporchémata, jamby představují různé žánry poezie, jejichž přesné vysvětlení není pro naše účely nezbytné.

Z tohoto dlouhého textu vyčteme několik důležitých informací.

Především se tvrdí, že kvalitní básnická tvorba se děje zcela bez užití rozumu a nějakých ustálených postupů a předpisů. Báseň tedy není dílem básníka a jeho jedinečných schopností. Všimněme si, že básnická tvorba je položena vedle věštění (myslí se pronášení věštev ve stavu transu), které intuitivně považujeme za prostředkování božských zpráv.

Ovšem právě tato skutečnost povyšuje poezii (a orgiastické náboženské tance) nad lidská díla a nad výtvořiny čistě lidských schopností. Božské schopnosti jsou mnohem větší (z podstaty našeho obvyklého pojetí bohů), což dokládají ty nejlepší básně.

Díky svému božskému původu vykonávají takové básně silné působení na posluchače. Dialog Ión se v prvním plánu věnuje rapsódství, tedy přednášení a výkladu básní. Ión, po němž je dialog pojmenován, je právě rapsódem, jenž přednáší speciálně Homéra – má totiž božský dar jen pro tohoto básníka. Při přednášení sám prožívá emoce, o nichž recituje, a přenáší je i na obecenstvo. Příčinu spatřuje Platón v tom, že Homérové básně jsou inspirované Múzami a totéž platí i o Iónovu přednesu.

Jak lze tušit z předchozího, bůh nebo Múzy neobšťastňují svou přízní jediného tvůrce, nýbrž distribuují svou básnickou tvorbu mezi více básníků, a to dokonce podle určitého klíče. Totiž každý z básníků vyniká pouze v určitém oboru, „žánru“ (epika, chvalozpěvy, dithyramby atd.). Právě to považuje Platón za doklad iracionálnosti básnické tvorby na základě následující úvahy: Kdyby básník vytvořil racionálním postupem vynikající verše epické, jistě by mu nic nebránilo podobným postupem – přizpůsobeným žánru – vytvořit také vynikající lyrickou báseň. Jestliže tomu tak není, je třeba považovat vrcholné básně za výsledky „božího údělu“. My bychom v běžném hovoru řekli vlastně totéž – Homér jako básník měl „dar od boha“.

Dalším důležitým motivem v textu je tvrzení, že básník je ve chvíli tvorby „básnický nadšen a posedlý bohem“, čímž se ještě zesiluje tvrzení, že básně jsou ve skutečnosti dílem boha. Ještě o krok dále postupuje dialog Faidros, v němž je básníkův tvůrčí stav popsán jako „posedlost a šílenství“. Přitom v dané pasáži Faidra se dokazuje, že šílenství a nerozum mohou být lepší než rozum, pokud se jedná o šílenství od boha ve srovnání s „rozumností vznikající u lidí“ (Phdr. 244d). Básnictví představuje jednu ze čtyř podob takové šílenosti, dalšími jsou věšteství (podobně jako v Iónovi), prorocká šílenost (jejíž působností jsou očišťování a zasvěcovací obřady) a láska, jež je ve Faidrovi hlavním tématem a kvůli jejíž obhajobě se celé dokazování děje.

My si však všimneme jiného motivu. V uvedeném mottu čteme:

... kdokoli však přijde ke dveřím básnickým bez šílení od Mús, jsa přesvědčen, že bude dobrým básníkem již pouhou znalostí umění (ἐκ τέχνης), je sám nedokonalý, a také básnické dílo rozumného zanikne před dílem šílicích.

Faidros 245a5-8

Básně tedy mohou vznikat i pouze lidskými silami, na základě zvládnutí básnického „umění“, avšak v tom případě nedosáhnou takových uměleckých kvalit jako básně „posedlých a šílejících“ básníků.

Platón tedy stále připouští, že básník může mít nějakou techné, jež se zřejmě týká „techniky“ skládání veršů. Avšak nyní už tato technika samotná nestačí k vytvoření díla, jež by oslovilo a uchvátilo duši publika. To dokládá mj. zmínka o jediné slavné básni jednoho básníka jménem Tynnichos, která je dílem Mús, kdežto jeho ostatní básně vytvořené bez božské inspirace, tedy jen jeho schopnosti, nestojí za zapamatování (Ión 534d-e). Básníkoví (a zřejmě umělci vůbec) nenáleží znalost či schopnost tvorby velkých děl, avšak může doufat v „božský úděl“, a s jeho pomocí pak vytvořit díla přesahující lidské schopnosti.

Doposud se hovořilo o inspiraci na rovině umělecké formy, tedy uměleckého zvládnutí díla. To dokazuje například vyjádření „tyto krásné básně nejsou lidské ani díla lidí, nýbrž božské a díla bohů...“ (Ión 534e), v němž výraz „tyto krásné básně“ stěží může odkazovat k obsahu básně, nýbrž jediné k její „estetické“ působnosti dané formou. V jiných dialozích však Platón přiznává básním (aspoň jejich částem) také pravdivost z hlediska obsahu. Poprvé se tak děje v Obraně Sókrata (22b-c):

Poznal jsem tedy zanedlouho zase i o básnících, že netvoří svá díla moudrostí, nýbrž jakýmsi přirozeným nadáním a nadchnutí, právě tak jako boží hadači a věštcí; neboť i tito mluví mnoho krásných věcí, ale nemají vědění o ničem z toho, co mluví.

„Krásné věci“ by i zde mohly označovat formu básní, ale slova „nemají vědění o ničem z toho, co mluví“ jednoznačně odkazují na obsah básní. Ještě zřetelněji je to vyjádřeno v Zákonech (všimneme si, že se tedy tato myšlenka o básnících objevuje jak v rané Obraně, tak i v posledním Platónově spise!):

Pronáší zajisté tyto verše i ony, které pronesl o Kyklópech, jaksi podle boha i podle přírody; neboť rod básníků, jenž přece je božský a při svém pění bohem nadchnutý, často s pomocí jistých Charit a Mús vystihuje mnohé věci, jak se po pravdě dějí.

Zákony III, 681e-682a

Úryvek se týká Homéra, jehož verše jsou použity jako doklad některých fází hypoteticky konstruovaného vývoje lidské společnosti. Platón má potřebu nějak odůvodnit tento zdroj faktů. Podle posledních dvou řádků se i na konci svého života domníval, že pokud je v básnících nějaké pravdivé vyjádření, je tam jen díky božské inspiraci, nikoli na základě nějakého básníkovy vlastního vědění.

Shrneme-li celou úvahu o inspirovaném básníkovi, zjistíme, že Platón jejím prostřednictvím zajišťuje básnictví (a snad umění vůbec) trvalý respekt a uznání, neboť jejich prostřednictvím se stýkáme s božskou tvorbou a božským věděním. Protože však básníci sami žádné vědění nemají a protože božská inspirace je zřejmě nestálá, obsahují básně nanejvýš směs pravdy a nepravdy. Básníci sami nedokáží obojí od sebe odlišit, zůstává tedy na někom jiném, někom vědoucím, aby posoudil, co z esteticky silně působících básní je pravdivé, a co proto lze využít třeba i ve filosofické úvaze, a v čem se naopak básníci mýlí.

I v této druhé linii úvahy o umění tedy Platónova zajímá také **informační hodnota uměleckých děl**, zvláště básní. Na rozdíl od úvahy v desáté knize Ústavy se připouští, že pravdivá tvrzení lze nalézt i ve stávajících básnických dílech, vzniklých mimo objednávku vládců ideální obce. Na druhé straně však i v Zákonech platí výtku z Ústavy, že **básníci nemají prázdnou znalost věcí**, o nichž básní.

ÚKOL K ZAMYŠLENÍ



Platónovo pojetí umění vychází ze specifické situace – všeobecného přesvědčení o moudrosti básníků a tom, že jejich básně jsou zdrojem poučení o čemkoli. Dále Platón sleduje specifický zájem – totiž aby básníci byli v této roli nahrazení filosofy. Proto je jeho koncepce v některých ohledech radikální a z moderního pohledu neuspokojivá. Snad také z tohoto důvodu měla větší vliv v dějinách myšlení aristotelská koncepce umění představená v Poetice.

Přesto i v této oblasti lze najít určitý motiv, který je stále aktuální nebo znovu aktuální i po tisíciletích. Dnes se totiž na Platóna vzpomíná v debatách o tom, zda potěšení ze sledování zobrazeného násilí v televizi nebo ve filmu vede k podobnému násilnému jednání, zda tedy – řečeno platónsky – zobrazení jednání, které má počátek v nižších složkách duše, posiluje nižší složky duše také v divákovi.

Co soudíte o roli násilí v současném umění?



SHRNUTÍ KAPITOLY

- Platónovy úvahy o básnictví a umění tvoří neoddělitelnou součást jeho úvah filozofických, kosmologických, náboženských, etických a politických.
 - Platón má více pojmů pro „umění“. Jeho pojetí umění se liší od moderních koncepcí.
 - Platón se kriticky staví k Homérovi, neboť jeho obrazy nabízejí nejistý obraz světa.
 - Pravé poznání je filozofické, které směřuje od jevu k podstatě (ideji, jádru).
 - Básnictví nenabízí pravé poznání, ale pouze dobrý či lákavý dojem.
 - Básnictví napodobuje napodobeniny (smyslový svět), zatímco filozofie směřuje k poznání prvotních příčin.
 - Básnictví je nebezpečné, neboť může svou krásnou formou svést člověka na nepravou cestu poznání.
-



OTÁZKY

1. Jaké pojmy Platón pro umění používá?
 2. Proč má podle něj umění blízko k řemeslům?
 3. Co Platónovi současníci hledali v Homérovi? Byla to pouze zábava?
 4. Jak si Platón představuje pravé poznání a jak jeho představa souvisí s jeho naukou o dějích?
 5. Proč básnictví a rétorika podle Platóna nenabízejí pravý obraz světa a pravou cestu poznání?
-

2 UMĚNÍ A/VERSUS MORÁLKA: OD CÍRKEVNÍCH OTCŮ PO RENESANCI

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



V této kapitole se dozvíte, jak o básnictví (literatuře) a umění v jeho vztahu k morálce přemýšleli myslitelé raného křesťanství (církevní otcové) a vrcholného středověku. Budete také sledovat, jak se na konci středověku a v počátcích renesance vynořovaly otázky, zda by umění nemělo také sloužit lidské originalitě, tvořivosti a jedinečnosti (a nikoli jen tradičním autoritám a požadavkům).

CÍLE KAPITOLY



Po prostudování této kapitoly budete znát:

- jak uvažování o pravdě, dobru a kráse uměleckého díla ovlivnil překlad židovských náboženských spisů (Tanach, Starý zákon, Hebrejská bible – jde o synonyma) do řečtiny (Septuaginta),
- jak rané křesťanství využilo pro formulování svých pohledu na svět, člověka a Boha Platónovu filozofii,
- proč křesťanští myslitelé dávali přednost duchovní (netělesné) kráse a obávali se krásy smyslové (umělecké),
- jak se v počátcích renesance objevují snahy o takové umění, které by dávalo prostor lidské zkušenosti a představivosti, které je alespoň částečně nezávislá na tradičních autoritách.

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Křesťanství, církevní otcové, patristika, Bible, Septuaginta, křesťanský platonismus, Aurelius Augustinus – sv. Augustin, duchovní krása, smyslová krása, středověk, scholastika, renesance.

2.1 Křesťanství. Církevní otcové

Středověká společnost byla ve všech svých projevech zakořeněna v křesťanském náboženství, které se od 4. stalo oficiálním, státním náboženstvím křesťanské říše. Novost, překvapivá síla a pronikavost křesťanské víry, osobní i společenské důsledky jejího solidárního principu lásky (agapé) i pojetí zákona se zdály nasvědčovat, že křesťanství nepotřebuje vědu, filosofii ani estetiku. Mnoho křesťanských autorit, zvláště latinští církevní otcové a stoupenec asketického křesťanství v severní Africe, zastávalo takový postoj. Představitelé a myslitelé východního křesťanství však využili možnost formulovat křesťanské názory, myšlení, „filosofii“ pomocí antické filosofie. (Ve 4. století se tehdejší křesťanská „oikúmena“, oikúmené = obývaný svět, rozštěpila politicky i nábožensky na Východ a Západ.) Např. Tertulián se pokoušel o křesťanskou filosofii na stoických základech, Řehoř z Nyssy použil platonismus, Órigenés novoplatonismus.

Estetika Písma

Starý a Nový zákon, tedy Bible, nejdůležitější kniha (soubor knih) křesťanství, se sice nevěnuje systematicky ani podrobněji estetickým úvahám, ale o kráse se v ni hovoří, zvláště v **Septuagintě**, řeckém překladu hebrejského Starého zákona, kterýžto překlad měl velký vliv.

Kniha Genesis, oslavující ve svých prvních dvou kapitolách stvoření světa a člověka, uvádí Boží výpověď, že stvoření je dobré. Alexandrijští učenci, kteří od 3. do 1. st. př. n. l. překládali hebrejský text do řeckého (**Septuaginta**), však hebrejské slovo *tov* (dobrý, završený, hotový) přeložili jako krásný (*kalos*). Tento překlad, který je zároveň odvážnou interpretací, přinesl do křesťanství přesvědčení, že svět je krásný, protože je stvořením, tedy vědomým výtvořem myslící a milující bytosti (Boha).

Zmínky o kráse se ještě objevují např. v knihách Píseň písní, Kazatel, v některých Žalmech, v deuterokanonické Knize moudrosti.

Lze říci, že hebrejské chápání krásy, jak je útržkovitě nacházíme na stránkách Starého zákona, bylo odlišné než řecké. U Řeků o kráse většinou rozhodovala vlastnost (forma) věci, harmonická jednota částí, krása byla určena především zraku. Pro Hebreje spočívala krása v intenzitě působení toho, co je čisté, nespojené, a působí na jiné smysly než zrak. Hebrejské pojetí krásy bylo dynamické, šlo o krásu života, pohybu, činnosti. Krása vždy odkazovala ke Stvořiteli (Hospodinu) jakožto dárci života v jeho rozmanitých projevech. Řecký překlad Starého zákona však způsobil, že se hebrejské pojetí krásy více přizpůsobilo řeckému.

Zatímco Řekové hojně vyobrazovali své bohy, Izraelci měli si Hospodina jakkoli zpodobňovat a představovat, neboť byl nepředstavitelný a nezobrazitelný. Ikonoklasmus (obrazoborectví) také víckrát zasáhlo do dějin křesťanského náboženství, myšlení a umění.

Nový zákon, který je křesťanskou knihou v pravém slova smyslu (Starý zákon křesťané sdílí společně s židovstvím), hovoří o především o kráse (dobru a užitečnosti) Bohem proměňovaného života křesťana.

Názory na krásu u církevních Otců

Náboženské autority Východu, např. Klémens Alexandrijský, Atanáš, Řehoř z Nazianzu, se estetickým otázkám věnovali okrajově, většinou v rámci náboženských výkladů a komentářů Písma svatého. Jejich stanoviska byla rozdílná, jedni umění odsuzovali jako něco ďábelského (Tertulián), mnozí ostatní, kteří byli vychováni v řeckých školách, však měli ke kráse v přírodě i v umění kladný vztah a viděli v ní Boží rukopis.

Nejvíce úvah nacházíme u Basila Velikého (329–379). Basil hledal kompromis mezi pojetím krásy jako souladu a harmonického vztahu jednotlivých prvků a plotinovskou představou krásy jako vyzařujícího světla a jasu. Basil prohlásil, že krása světla je také závislá na správném vztahu (proporcí) k našim smyslovým orgánům.

Vyslovil názor, že svět je krásný, neboť je účelně uspořádán (Bohem). Podobá se uměleckému dílu a lze jej nazírat kontemplovat (jako Boží dar). Zakrátko se v křesťanství objeví myšlenka, že krásné je nejen stvoření (svět jako účelná stavba), ale krásný je také Stvořitel.

Znehodnocení tělesné (smyslové) krásy a velebení krásy duchovní vedlo k teologickému problému, co si počít s faktem, že Ježíš přišel na svět jako Bůh v těle. (Názory popírající Kristovu skutečnost byly naštěstí církví prohlášeny za heretické.)

Kritériem hodnoty umění přestala jeho shoda s přírodou (nápodoba), a stala se jím schopnost umění vyjádřit duchovní krásu, tj. Boží projevy ve světě. Důležitější než přírodní zákonitosti nyní byly Boží zákony.

Nejpodezřívavější byli církevní otcové k hudbě, tolerantněji se stavěli k malířství a sochařství. Umění však musela zobrazovat Krista nebo božské (křesťanské) atributy.

Základní spor kolem básnické tvorby se týkal její pravdivosti. Někteří ji odsuzovali pro její smyšlenost, ale např. latinský církevní otec Laktancius tvrdil, že nic není básníky zcela vymyšlené, pouze přetvořené.

Každopádně byla více ceněna vnitřní, duchovní a symbolická krása, kdežto smyslová krása byla považována za marnou nebo dokonce škodlivou. Důležitý pro pozdější vývoj estetických názorů je přesvědčení církevních otců, že značnou úlohu ve vnímání krásy hraje subjektivní činitel.

Pseudo-Dionysios Areopagita – křesťanský novoplatonismus

Tento učenec rozvíjel v křesťanském kontextu názory Platónovy a Plotínovy. Kráse rozuměl jako emanaci (vyzařování) Boha–Stvořitele. Krása pozemských věcí je možná

pouze jako odlesk božské krásy. Krása byla v tomto pojetí čímsi absolutním, dokonalým, můžeme říci, že Bohem samotným. Před uměním se tak otevírá pouze jediná cesta: musí usilovat o přiblížení k dokonalé kráse. Lidská tvorba je viditelným napodobováním neviditelné nadpozemské božské krásy. Všechno, co umělec odvádí od neviditelné krásy, musí být odstraněno. Tvorba je odstraňování zbytečného. Nejdokonaleji se Krása projevuje jako světlo a jas.

Estetika sv. Augustina

Hlavním představitelem (nejen) estetiky raného křesťanství v západní církvi je Augustin. Převzal mnohé názory Řeků a Římanů a důkladně je přeformuloval. Jeho dědictví mělo značný vliv i ve vrcholném středověku.

Z antického dědictví převzal rozšířený názor, že krása je objektivní vlastnost věcí, nikoli jen vztah člověka k nim.

Krása je podle něj v harmonii, v náležitém vztahu jednotlivých částí celku.

Rozšířil starověké pojetí rytmu na další oblasti. Rytmus byl pro něj nejen slyšitelný, ale také viditelný. Kromě rytmu tělesného hovořil o rytmu duší. Rytmus lze nalézt v přírodě i v člověku, existuje rytmus zážitků, paměti, pomíjející rytmus zdání i odvěký rytmus světa. Soudil, že cit pro rytmus je člověku vrozený.

Jasně od sebe oddělil přiměřenost (míru) a krásu. V přiměřenosti je vždy přítomen moment účelu a užitku, zatímco v kráse nikoli. Přiměřenost s krásou sice souvisí, ale ne zcela. Jedna věc může být přiměřená pro jeden účel, ale jiný již nikoli. – Řád, jednota a rytmus jsou oproti krásné vždycky.

Krásu také odděloval od toho, co je příjemné. Ve smyslovém světě je pro Augustina krásné jen tvary a barvy, nikoli zvuky. Zvuky svou bezprostředností člověka potěší, ale také snadno opojí a svedou.

Zážitek krásy má dvě složky: (1) bezprostřední, smyslovou a (2) duchovní. Zážitek krásy nezáleží jen na věci, ale také na našem postoji. Je krásným věcem je třeba pociťovat sympatii, přiblížit k nim svou duši. Zde vidíme, že Augustinova estetika překračovala antické dědictví díky své „psychologické“ či „fenomenologické“, tj. zkušenostní složce.

Svět je dílo Boha, proto je krásný. Ve světě je sice přítomna také ošklivost, tu však Augustin pokládal za částečný nedostatek krásy (dobra), nepřikládal ošklivosti (zlu) pozitivní hodnotu.

Smyslový svět se svými vůněmi, barvami, vábivými melodiemi přináší spíše potěšení než krásu. Nad krásou smyslovou a tělesnou je krása duchovní. Svět je proto krásný nejen tělesně, smyslově, ale především duchovně.

Augustin krásou (světa) nepohrdal, ale ustoupil na náboženskou pozici krásy duchovní. (Troeltsch) Nejdokonalejší krásou je Bůh sám. Jeho krásy je nadsmyslová, nelze ji reprodukovat, zpodobnit, nijak zachytit. Zde můžeme u Augustina sledovat náznaky ikonoklasmu.

Umění je podle Augustina založeno na poznání, je výsadou člověka. Pravý cíl umělecké činnosti neviděl v napodobování (přírody) ani ve vytváření iluze. Pravým cílem sochařství a malířství je vytvářet krásu. Zde Augustin opět výrazně vystoupil z antického dědictví, neboť výslovně k sobě přiblížil umění a krásu.

Pro středověk bylo později určující především Augustinovo pozdější křesťansky teologické hledisko na krásu a umění. (Ve svém mládí téměř bezvýhradně sdílel myšlenky antické tradice, zvláště ciceronský eklekticismus, dále platonismus a novoplatonismus.) Básnictví stále více pokládal za falešné, nepotřebné a nemorální. Podobně odsuzoval divadlo, neboť vzbuzuje klamně vzrušení.

Augustinovo dílo včetně jeho estetiky stojí na rozhraní antiky a středověku. Tradice antiky i křesťanství se v něm prostupuje, byť nakonec samozřejmě vítězí hledisko náboženské. Augustin dokázal jasně vidět komplikovanost umění, nejednoznačnost estetické zkušenosti, směs krásy a oškřivosti ve světě, na straně druhé šlo o estetiku nadpozemskou, metafyzickou, teocentrickou.

2.2 Středověk

Počátkem středověku byli ještě aktivní někteří pohanští autoři a také mnozí křesťanští autoři vyrůstali před svou konverzí v pohanské společnosti a získali pohanské vzdělání.

Hlavním posláním těchto pisatelů však bylo sloužit křesťanské zvěsti, skládali proto především hymny na oslavu Boha, v próze patřilo hlavní místo hagiografickým spisům, tj. životům Krista, mučedníků a prvních světců.

Zprvu křesťanská literatura využívala antické vzory. Měla křesťanský obsah, ale předkřesťanskou formu. Někdy docházení k mísení také na obsahové rovině, např. ve díle křesťanského autora Martiana Capella *Sňatek Filologie s Merkurem*.

Postupně však převládal nedůvěřivý vztah k antické tradici, tedy k pohanské a světské literatuře. Zatímco dříve (ve 3. století) byl hlavním hlasem odporu proti pohanské tradici církevní otec Tertulián, na přelomu 6. a 7. století to byl papež Řehoř Veliký, jinak velmi talentovaný spisovatel a velký reformátor chrámového zpěvu.

O dvě století později za vlády Karla Velikého však došlo k mnoha změnám. Na poli literatury dochází v tomto období, nazývaném někdy karolinská renesance, k pozoruhodným jevům. Výrazně se stírá rozdíl mezi „uměleckou“ (román) a „odbornou“ literaturou (historie). Ještě pozoruhodnější je rozmytí hranice mezi fikcí a skutečností, jak je můžeme

pozorovat např. v artušovských příbězích nebo ve svatopisectví, kde se vedle přesných historických motivů objevují ty nejfantasknější motivy. Jak si později všimnou scholastici, předmětem poezie byly *res fictae* i *res gestae*.

„Toto rozostření hranice mezi poezií a vědou, mezi fikcí a skutečností bylo charakteristickým rysem starokřesťanské estetiky.“ (W. Tatarkiewicz)

Karolínští spisovatelé i významný myslitel té doby Hrabanus Maurus pozvedli důležitost literatury, psaného slova. Byla pro ně hodnotnější než výtvarné umění. Argumentovali tím, že přece i Písmo svaté je „literatura“.

V karolinské době se také u Eurigeny, myslitele irského původu, vyskytne myšlenka, která se nám může zdát velmi moderní. Týká se estetického postoje jako čehosi nezištného, „nezaujatého“.

Vrcholný středověk

Různorodost středověkých estetických názorů vyplývá také z toho, že část estetických teorií vyrostla z promýšlení umělecké praxe, část z filosofické reflexe. Vrcholné období estetiky zralého středověku představuje 12. a 13. století. Z bohatství středověkého myšlení a tvorby zde zmíníme především scholastiku a svatoviktorskou školu.

Zakladatelem svatoviktorské školy byl Hugo ze sv. Viktora (12. at.). Je také autorem jedné z dochovaných středověkých klasifikací umění. Hugo zachoval starověké Quintiliánovo třídění na umění teoretická, praktická a reprodukční, poslední skupinu přejmenoval na umění mechanická. Přidal však čtvrtou množinu, a sice umění logická, což odpovídalo středověkému intelektualizovanému pojmu umění, který se od Boethia odpoutal od pojetí výroby (produkce) a začal být pojímán jako zručnost. Teoretické umění představovala hudba, mechanické bylo výtvarné umění, jako logická se chápala rétorika.

Dvě Hugonovy myšlenky byly nové: zavedl hierarchii hlavních a podřízených umění. Architektura byla hlavní, sochařství a malířství byly jejími doplňky. V rozporu s klasickými názory zařadil do klasifikace také poezii.

Novou cestu třídění umění otevřel jinak docela neznámý autor Radulfus z Longo Campo s přídomkem *Ardens* (tj. *Plamenný*), který umění rozdělil na filosofii (celá věda kromě logiky a gramatiky), řečnictví, mechaniku (umění produkující materiální výtvary) a poezii. Poezie se stala samostatným, svébytným uměleckým druhem. Již v klasické antice sice věděli, že oproti archaickému pojetí poezie jako božské inspirace má také básnictví svá pravidla a postupy, i přesto však nebylo básnictví zahrnováno do klasifikací umění. Tento krok učinil až Radulfus. Jeho členění současně stojí u počátků dělení „krásných“ umění: hudba patří k filosofii, výtvarné umění k mechanice, rétorika (a poetika) k řečnictví, poezie stojí samostatně.

Toto teoretické ocenění poezie, k němuž došlo ve 12. století, však nepředstavovalo vrchol básnické tvorby. Velká náboženská poezie i slavné náboženské hymny, které se zpívaly v chrámech, vznikly již dříve. Na přelomu 11. a 12. století však v jižní Francii vzniká ve vernakulárním jazyce (nikoli v latině) lyrická tvorba trubadúrů (na severu Francie se jim říkalo truvéři, v Německu minnesengři), která vneslo do středověkého prostoru nový jev – kontaminaci božské a světské lásky a tím také pronikání lyriky do náboženského básnictví (které bylo dosud otevřeno více epice).

Středověká poetika byla namnoze přizpůsobena tvorbě řecké a římské antiky nebo Písmu svatému, které bylo pokládáno za vzor dokonalosti. Ve 12. století se častěji objevují traktáty věnované více aktuální básnické tvorbě. Říkalo se jim artes poeticae. Ars dictamnis, téma nejstarších poetik, se zabývalo uměním psát vůbec. Významné traktáty sepsali např. Jan z Garlande nebo Gottfried z Vinsauf.

Umění slova se v traktátech dělilo na poezii a prózu. Obě skupiny byly definovány na základě formálních i obsahových hledisek. Středověké poetiky začaly podrobněji klasifikovat písemnou formu. Poetria zmíněného Jana z Garlande kromě členění na poezii a prózu klasifikovala texty ještě podle:

- úlohy pisatele na (ve shodě s antikou): písemnictví imitativní (napodobující), popisné a smíšené;
- z hlediska pravdy (členění opět známe ze starověku) na: historia, fabula, argumentum;
- podle vyjadřovaných citů na: tragédii (začíná vesele, končí tragicky) a komedii (od smutku k veselí).

Literatura byla chápána jako činnost podléhající pravidlům. Středověké poetiky nepopíraly, že básník potřebuje talent a zkušenost, ale přesto soudily, že hodnota básnického díla je nejvíce závislá na tom, že se podřizuje platným pravidlům a normám. Více se cenila intelektuální než „inspirativní“, „talentová“ složka literatury.

Nejvlastnějším motivem středověké recepce poezie se stalo přesvědčení, že se nemůže líbit něco, co odporuje zvyklostem. Poezie mohla působit potěšení uším, být současně pokrmem pro rozum, a nemohla si dovolit nectít zvyk a tradici. Jakkoli si středověk vážil elegance a zdobnosti (ornatus), tedy formální krásy antické poezie, kterou se neváhal inspiroval, přece jen větší důraz byl kladen na obsah (interior sententia) poezie. Autor musí nejprve uchopit myšlenku a potom ji obléknout do slov, musí mít dílo nejprve v srdci, až potom na jazyku.

Pokud bychom měli shrnout nejdůležitější postuláty středověké poetiky, jaké byly kladeny básnické umění, byly by to:

- morálnost,

- reálnost,
- závažnost myšlenky,
- vznešenost (odsouzení přízemních témat),
- alegoričnost,
- strukturovanost, kompozice díla,
- jasnost, přehlednost,
- završenost, dokončenost díla.

Středověk dokázal ocenit také rafinovanost, která může probouzet zvědavost (*curiositas*), ale hlavním posláním poezie bylo formovat, poučovat, morálně kultivovat, být v souladu s tradičními postupy, normami a zvyklostmi. – Přesto se tu tam objevilo dílo, kde se dostala ke slovu také živá básnická zkušenost překračující zavedené umělecké pořádky.

Scholastika

Hlavním záměrem scholastiky, jejíž počátky spadají do 12. století, bylo shrnout lidské poznání, jednání, Boha, svět i přírodu do jednotného systému pojmů, který by se shodoval s křesťanskými principy.

Scholastická estetika je plodem následujícího 13. století. Otázky krásy a umění však nejsou těmi hlavními, které si scholastika klade. Více zájmu scholastika věnovala teologii, ontologii a logice. Nejdůležitějším představiteli scholastiky jsou Robert Grosseteste, Tomáš Akvinský.

Více subjektivního, zkušenostního (psychologického) přístupu do teorií o krásě 13. století vnesl Bonaventura. Rozlišoval však to, co je opravdu krásné (také duchovně), od toho, co je pouze líbivé a přitažlivé.

Tomáš Akvinský (13. století) vycházel ve svých úvahách velmi podstatně z aristotelského pojmu formy. Ve svém nejslavnějším díle *Summa theologiae* uvedl, že krásné, je to, co se líbí, když se na to díváme. Svou definici zformoval na viditelném (smyslovém) základu krásy, ale analogicky ji rozšířil také na krásu duchovní.

Tomáš Akvinský odvážně oddělil krásu od dobra: krása vyžaduje kontemplaci, nikoli však úsilí, které od nás vyžaduje dobro.

Základní estetické principy scholastiky:

- Krásné je to, co se líbí samo o sobě a přitahuje duši. Důležitý je vztah subjektu a objektu. Vnímání krásy je „relativní“, tj. k někomu a něčemu vztažené.
- Duchovní krása je důležitější než tělesná.

- Krása je objektivní i relativní: ačkoli je krása přirozená, objektivní, podstatná, působí pouze za jistých podmínek, tj. pokud se ke krásnému předmětu někdo určitým způsobem vztahuje.
- Krása se dá stupňovat, existuje hierarchie krásy.
- Krása souvisí s úplností (integritas).
- Krása je to, co se líbí; její podstatou je tvar (species), správný postoj člověka vzhledem ke kráse je kontemplace.

2.3 Pozdní středověk, renesance

Dante Alighieri (1263–1321)

Dante byl nejen básník, tvůrce Božské komedie, ale také autor filosofických traktátů. Takřka veškeré zdroje jeho myšlení můžeme označit jako scholastické. Pokud bychom hledali nějaký specifický dantovský metafyzický estetický motiv, bylo by to jeho pojetí **lásky**. Pojetí lásky, jak ji nezapomenutelně zduchovníli trubadúrští pěvci, bylo středověku vlastní. Žáci křesťanského novoplatonika Pseudo-Dionýsia učinili z lásky kosmickou sílu, která formuje svět a přivádí jej k Bohu. Dante převzal obě koncepce básnické i filosofické lásky a uplatnil je na estetiku. Pramen krásy Dante neviděl jen v přírodě nebo umění, ale také v lásce. Spojení krásy a lásky scholastika neznala.

Dantova zásluha je také v tom, že ještě více k sobě přiblížil umění a krásu. Tak jako Tomáš Akvinský bránil krásu přírody, vystupoval Dante na obhajobu krásy umění. Danteho vztah k básnictví však byl komplikovaný. Byl sice sám skvělým básníkem, ale současně filosofem, a jeho zkušenost filosofa jej vedla jinam než zkušenost básníka. Dante tak přece jenom zůstává věrný obecnému středověkému přesvědčení, že umění musí dbát na pravdu, nejen na tu uměleckou, ale také morální. Problém poezie byl v tom, že je to „hudebně zkomponovaná rétorická fikce,“ tedy „krásná lež“.

Renesance – nová pojetí umění

Básnická tvorba i umění, které se výrazně odlišují od hlavních tezí středověké estetiky, vznikají v 15. století. Ale již předchozí 14. století přináší předzvěst nové epochy, kterou můžeme pozorovat v tvorbě básníků Francesca Petrarca a Giovanni Boccaccia.

Boccaccio je pouze autorem Dekameronu, Petrarca se věnoval kromě poezie také učeným spisům. Oba básníci používali pojmy jako umění, krásu, poezie, které dobře znal i středověk, jak jsme mohli vidět. V mnoha aspektech obsah těchto pojmů přejali od starší tradice, ale přesto je tu výrazný posun, který můžeme sledovat na jejich promyšlení poezie, které se věnovali takřka výlučně.

Připomeňme si, že před Aristotelem převládal v řeckém myšlení názor, že poezie není umění, ale výsledek inspirace. Aristotelés jako první zařadil básnictví mezi ostatní mimetická umění a středověk tento názor přejal. – Sledujeme-li vývoj názoru na poezii, vidíme, že nejprve se za umění nepokládala a že zásadní změnou bylo její zařazení mezi umění. Na prahu renesance dochází k dalšímu zásadnímu zlomu: o poezii se začíná hovořit jako o osobitém umění, které je jiné než ostatní.

V Petrarcových a Boccacciových spisech nacházíme tyto nové vlastnosti poezie:

- Poezie vyplývá z potřeby vyslovit se.
- Když se básník vyslovuje, vymýšlí (invenit) věci, které jsou nepravdivé, neskutěčné, neslýchané, jaké ve skutečnosti nejsou.
- Pokud básník mluví pravdu, je to pravda zastřená.
- Básník usiluje vytvořit krásný závoj, který zastírá pravdu.
- Svoji úlohu básník plní se zápalem (fervor).
- Vzdor své neslýchanosti a svému „zápalu“ však básnictví přesto podléhá určitým zásadám, které jsou stejné jako v gramatice a rétorice.
- Poezie je alegorická. Toto si uvědomoval i středověk (zvláště na příkladu Písma), pro který však alegorie plnila teologické a morální poslání – u Petrarce je její účel estetický.
- Nesouhlasili se středověkými názory o lživé povaze poezie. Pravda podle nich v poezii probleskuje. Básníci nelžou, ale vymýšlejí se ve smyslu vynalézání. Jejich výmysly nejsou lží v morálním slova smyslu.
- Poezie má své poznávací a morální kvality, ale nejdůležitější je, aby byla krásná.

Neopomenutelný je taktéž přínos obou tvůrců na sblížení jednotlivých umění, především výtvarného umění a poezie.

Názory na krásu v renesanci

Existují spory o definici a vymezení renesance jakožto kulturní epochy. Podle Jacoba Burckhardta se vyznačuje renesance především dvěma rysy: individualismem a naturalismem (naturalismem se míní zájem o empirickou skutečnost, větší důraz na vlastní zkušenost).

Mezi středověkem a renesancí (novověkem) je nejen zlom, ale také kontinuita. Již ve středověku jsem se mohli setkat např. s názory o existenci subjektivního činitele při vnímání krásy, s doplnění mimetického aspektu tvorby a faktorem představitosti apod. Renesance však přináší některé nové pohledy:

- Krása je subjektivní reakce člověka (středověk připouštěl, že v kráse je subjektivní činitel).
- Existují rozličné druhy krásy a různé druhy umění.
- Krásná umění (umění související s krásou) se odlišují od řemesla i vědy (nauky).
- Umění (v novověkém, ne-řemeslném pojetí) je bytostnou, živelnou potřebou člověka. Nemusí být výhradně účelné (zaměřené k nějakému předem určenému cíli).
- Ve svých nejlepších projevech (dílech) je umění tvořivé, osobité, individuální. Usiluje nejen o dokonalost, ale také o novost.
- Umění není jen výsledkem kompetence (správného uplatnění pravidel), ale také talentu, představivosti a intuice. Je proto do značné míry nevyzpytatelné.
- Má svou specifickou uměleckou pravdu, která není totožná s pravdou poznání (vědy).
- Její vztah ke skutečnosti je svobodný, může ji přetvářet.
- Umění je spojeno s emocemi a výrazem, je mu dovoleno působit vzrušení.
- Každé umění má své specifické hodnoty, proto umění nelze mezi sebou jednoduše srovnávat.

Reflexe básnictví v 16. století

V 16. století vzniká mnoho poetik. Jde buďto o komentáře ke starověkým poetikám, nebo o vlastní artes poeticae. Tehdejší převládající přesvědčení, že správné pochopení poezie nalezla již antika, způsobilo, že hlavním úkolem bylo znovuobjevit a správně pochopit antické autory. A nakonec jejich názory správně aplikovat na soudobou tvorbu.

Šlo především o objevení a pochopení 4 starověkých pramenů: Platóna, Aristotela, Horatia a rétorické tradice. Z Horatia renesanční poetiky přebíraly hlavně problémy, otázky a také některá snadno zapamatovatelná hesla. Z rétoriky konkrétní řečová schémata, termíny a závěry, které u Horatia scházely. Z Platóna vešly v té době ve známost některé jeho výrazné závěry a soudy (např. o škodlivosti poezie). A konečně z Aristotela základní pojmy jako mimésis a katharsis. – Postupně se zformovaly dva hlavní směry: aristotelovský a horatiovský, které spolu vedly nejen odborný spor.

Pro renesanční poetiku je charakteristický nejen paradox:

Horatius byl básník, nikoli učenec s výraznými estetickými vhledy, přesto se stal nečekaně v renesanci výraznou estetickou autoritou, na jistý čas čas dokonce jedinou. Humanisty přitahovalo také to, že psal ve verších.

Paradox Platónovy recepce spočíval v tom, že zatímco jeho všeobecná (filosofická) estetika měla ve florentské Akademii velmi pozitivní ohlas, jeho poetika (názory na básnictví) se střetla s nesouhlasem.

Aristotelovy estetické názory byly v 16. století také velmi oblíbené. Stalo se tak ve chvíli, kdy přišel soumrak aristotelismu (tedy nezájmu o Aristotela jako filosofa). Renaissance vynaložila mnoho úsilí na pochopení jeho Poetiky, ale ve skutečnosti jí v nejednom nepochopila. Viděla ji totiž až příliš očima Averrovýma, arabského učence, který spojil Aristotela s novoplatónskými myšlenkami a islámem; v této formě jej od Averroa převzala scholastika.

O poezii tehdy psali také univerzitní učitelé, milovníci a znalci poezie i samotní básníci. Jaký byl obsah těchto pojednání?

Kupříkladu Poetika Julia Caesara Scaligera se věnovala především materiálu poezie, tj. stopám, rytmům, veršům, ale také obsahu poezie z hlediska místa, času, hrdinů, pohlaví, věku, charakteru, osudů, činů atd. Značný prostor byl věnován popisu desítek básnických figur. V tomto ohledu renesance popisovala zděděná antická a středověká schémata poezie.

Z autorů hlavních poetik 16. století zmiňme kromě Scaligera alespoň tato jména: Pomponius Gauricus, Marco Girolamo Vida, Francesco Robortello, Antonio Minturno, Torquatto Tasso, Tommaso Campanella, Antonio Possevino.

Jak byla v těchto dílech definována poezie?

- Filosofie, učitelka života, které své pravdy vyslovuje zahaleně.
- Věc vnuknutí, mluví vázanou řečí o velkých věcech, vzbuzuje obdiv.
- Napodobuje to, co je na věcech nejušlechtilejší a nejkrásnější.
- Umění (ars) používající řeč (v protikladu k uměním vytvářejícím slova).

Občas byla poezie řazena do filosofie a zdůrazňována její poznávací funkce. Od filosofie se však liší tím, že mluví o pravdě zahaleně, „esotericky“. Toto pojetí však mělo na mysli skutečnost, že poezie je ilustrací (morální) filosofie.

Specifickým znakem poezie bylo horatiovské spojení užitku a potěšení. Ale přece jen se její jedinečnost viděla více v potěšení, neboť jakémusi užitku slouží všechno, co člověk dělá. Poezie je však specificky užitečná, neboť přináší užitek duši, nikoli tělu. Tento užitek poezie pro duši je dvojitý: přináší poučení (docere) a částečně také vzrušení (movere).

V poetikách 16. století řešil problém, zda je užitek básnictví morální, společenský nebo náboženský. A také co je důležitější a první: užitek, nebo potěšení? – Výchozím přesvědčením byla rovnocennost obou funkcí, poezie má stejnou měrou být užitečná i přinášet potěšení. Často se rozlišovalo, že užitek poezie pramení z jejího obsahu a potěšení ze zdobných slov. Užitek je z myšlenky, potěšení z dikce.

Setkáváme se také s názory, které vidí v jedné funkci poezie příčinu té druhé: 1. Poezie je užitečná, protože je příjemná. 2. Poezie je příjemná, protože je užitečná. V druhé polovině 16. století se zase objevuje názor, že básnictví má sloužit pouze užitku – nikoli materiálnímu, ale společenskému, morálnímu a náboženskému.

Pravda, lež a krása poezie

Renesance vycházela z antického přesvědčení, že poezie čerpá svůj obsah ze skutečnosti, kterou napodobuje. Na druhé straně ovšem tytéž poetiky uznávaly, že do poezie patří rozprávka, výmysl, fikce, klam (*fabulosum, fictum, falsum*).

Vznikala napětí, ale nikoli neřešitelná dilemata. Každopádně byl neudržitelný model napodobování jako věrné kopie a reprodukce. Řešení nabízel koncept alegoričnosti poezie, s níž jsme se setkali již u Petrarce: poezie obsahuje pravdu, ovšem alegorickou, skrytou.

Jiné řešení nabízel názor, že v poezii se vyskytuje pravda i fikce, je to spojení pravdy a klamu. Například Robortello si myslel, že básnictví vychází z klamných předpokladů, ale vytváří z nich pravdivé závěry. Někteří autoři po vzoru Bocaccia a Petrarce tvrdili, že básníci vytvářejí fikce, ale netvrdí, že jde o skutečnost. Velmi odvážně (a téměř současně) to vyjádřil T. Correa: nejvyšší ctností básníka je odpoutat se od zákonitostí historie a osvobodit přirozený řád vyprávění.

Většinou ovšem platí, že specificky estetický, „literární“ pohled na poezii ustupoval hledisku morálnímu, nebo hedonickému. V definicích poezie se pojem krásy nevyskytoval často. Existovaly samozřejmě výjimky, např. Fracastoro, podle něj před básníkem stojí jediný cíl – vyslovit dobře to, co má na mysli.

Názory na recepci básnictví se různily. Převládal názor, že příjemce se musí přizpůsobit dílu, které je cílem poezie. Vedle toho však Grasso vyslovil roku 1556 názor, že dobré básnictví nás natolik přitáhne k sobě, že se jakoby odpoutáme ode sebe sama a naše mysl již nesměruje k ničemu jinému než k samotné kráse a dokonalosti verše.

Převládal názor, že řeč poezie se má lišit od hovorového projevu, ale jednota nebyla v pohledu, zda poezie musí být nutně veršovaná.

Renesanční poetika se zakládala na přesvědčení, že poezie podléhá pravidlům. Paradoxně však byla pozornost pravidlům věnována pouze u tragédie, kterou však renesance neměla příliš v oblibě. Kdežto v případě oblíbeného žánru eposu nebyla žádná pravidla stanovena. – Zde můžeme pozorovat, že umělecká praxe a její teoretická (normativní) reflexe se mohou rozcházet.

Na otázku po vlastnostech plnohodnotné poezie překládaly renesanční poetiky soupisy vlastností, jako např.: jasnost, velikost, krása, rychlost, životní realita, pravda, obratnost.

Shrnutí (především nových) názorů v poetikách 16. století, které probleskují na pozadí tradičních přesvědčení zděděných z antiky a středověku:

- Vědomí osobitosti a specifčnosti poezie.
- Poezii určují pravidla, ale ve větší míře invence, svoboda, fantazie.
- Vedle moralistního požadavku užitečnosti poezie se objevuje názor, že cílem básnictví je přinášet potěšení (delectare). Zde jsme blízko názoru, že poezie nemusí sloužit žádnému účelu, ale má cíl sama v sobě.
- Poezie je nejen umění ve smyslu zručnosti, ale také invence a tvorba z ničeho.
- Básník má nejen popisovat vnější události, ale také vyjadřovat sebe prostřednictvím jedinečného (individuálního) stylu.
- Vedle poetik kladoucích důraz na racionalitu a řád básnictví se objevují spisy, které u básníka vyzdvihují prvek entuziasmu a v jeho díle prvek zázračnosti.



SHRNUTÍ KAPITOLY

- Křesťanští myslitelé se při reflexi své víry a formulování názorů na umění inspirovali Platónem, kde je smyslový svět odvozeninou světa duchovního.
- Duchovní krása je pro rané křesťanství i vrcholný středověk důležitější než krása smyslová.
- Ve středověku má umění především vést k duchovnímu poznání a má být vytvořeno podle norem a pravidel, které určují tradiční (antické) rétoriky a poetiky.
- Křesťanské pojetí umění ve středověku klade důraz na jeho morálnost, myšlenkovou závažnost, jasnost, strukturovanost a zavrženost.
- Renesanční názory na umění zdůrazňují také umělcovi potřebu vyslovit se sám za sebe, nikoli jen dostát předpisům a normám tradičních rétorik a poetik.
- Renesanční umění postupně objevuje každodennost a lidskou, pozemskou krásu. Jeho zájmem není jen krása duchovní.



OTÁZKY

1. Jak ovlivnil křesťanské myšlení o kráse překlad židovské bible (Starého zákona) do řečtiny?
2. Jak se tento překlad nazývá?

3. Proč je pro křesťanské myslitele duchovního krása hodnotnější než krása smyslová?
 4. Jaké požadavky byly na umění kladeny ve středověku?
 5. Čím jsou renesanční představy o kráse jiné než středověké?
-

3 UMĚNÍ A/VERSUS MORÁLKA: FUNKCE LITERATURY V MODERNÍ DOBĚ



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Obsahem této kapitoly je základní charakteristika moderní doby, moderního umění a moderní estetiky. Měřítkem a základem všeho se v moderní době stává člověk (jakožto subjekt). Hroubí se staré řády a jistoty. Umění se na moderních změnách podílí, tyto změny uměleckými prostředky reflektuje a kromě jiného dovoluje člověku snášet modernitu v její nestálosti, paradoxnosti a víceznačnosti. Základní rysy moderní doby si ukážeme na ideji osvícenství a na hnutí romantismu. Moderní umění a estetika tíhnou k autonomii, a tedy k nezávislosti na morální nebo společenské užitečnosti, ale současně v moderním umění sledujeme prolínání estetické a etické funkce.



CÍLE KAPITOLY

Po prostudování této kapitoly budete vědět:

- jaké jsou základní znaky moderní doby,
- jak se na vzniku a rozmachu moderního světa podílelo osvícenství a romantismus,
- proč moderní umění tíhne k autonomii a jaký vliv měla na tento proces filozofie Immanuela Kanta,
- co je to estetická funkce a jaký je její vztah k funkci etické.



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Moderní doba, moderna, modernita, osvícenství, romantismus, autonomie, autonomie umění, Immanuel Kant, funkce umění, estetická funkce, estetická funkce a etika.

3.1 Moderní doba. Osvícenství

Moderní dobu je možné definovat různými způsoby. Latinský původ slova (modo, modernus) ukazuje k tomu, co je nynější, současné, nové. Protiklad moderního (modernus) a starého, tradičního (antiquus) můžeme doložit již od antiky.

Pro moderní dobu jsou charakteristické: racionalismus, vědecká experimentální metoda jako hlavní zdroj legitimního poznání, subjektivismus, svoboda, víra v pokrok a zlepšení jedince i společnosti.

Člověk se stává měřítkem všech věcí, neboť příčiny všeho již nevycházejí z Boha nebo vlády, která Boha reprezentuje (král), nýbrž z člověka. Podle mnohých myslitelů moderny si člověk na sebe úkol a zodpovědnost, které nemůže unést.

Podstatným rysem moderní doby a moderního myšlení je **reflexivita**. To, co je moderní, je nemyslitelné bez reflexe sebe samé. Nikoli Bůh, ale Člověk se v moderní době stává jediným základem života a poznání, odtud nutnost neustálé reflexe a zpochybňování poznání, k němuž dospěl.

Moderní doba odmítá tradici a její moudrost jako něco samozřejmého, ale zaujímá k ní kritický, selektivní, interpretační vztah. V takovém kritickém vztahu k tradici a dědictví minulých dob se během 19. století rodí také humanitní vědy.

Moderní doba usiluje o rovnost jedinců (před zákonem), jejím úkolem je budování **demokratického** uspořádání světa. Dřívější hierarchická a holistická společnost je nahrazena společností individualistickou, rozporuplnou a fragmentarizovanou.

Moderní doba s sebou přináší industrializaci, technologizaci a zrychlování ve všech oblastech života. Snad nejdynamičtěji se moderní změny projeví během 19. století, kdy sílí procesy individualizace, diferenciací, specializace, abstrakce (nesamozřejmost a nedůvěryhodnost konkrétní, tělesné zkušenosti), byrokratizace, technologizace, racionalizace, zvědečtění světa a lidské zkušenosti s ním. Max Weber hovoří o tom, že moderní svět je odkouzlen. Walter Benjamin zase používá obraz ztráty aury.

Moderní umění už nenapodobuje přírodu a neřídí se tradičním konceptem mimésis. Umění (a člověk jako Tvůrce a Autor) samo nyní tvoří a ztvárňuje příslušné obsahy. Pravda, dobro a krása přestávají platit jako absolutní hodnoty v platónském slova smyslu – jejich platnost je pouze relativní (vztažená k hodnotám a cílům, které určuje moderní člověk).

Mění se tradiční **kategorie krásy**. Baudelaire oslavuje nikoli krásno, ale umělost a novost včetně ošklivosti a bolesti. Měnící se realita s sebou přináší také změny v její umělecké (re)prezentaci. Realismus a naturalismus 19. století byly nejprve považovány za typicky moderní projevy v umění včetně literatury, neboť chtěly zrcadlit přiměřenou formou dobovou skutečnost. Postupně však sílí potřeba zobrazovat nikoli vnější, ale vnitřní, subjektivní svět. Moderní zkušenost zachycená v moderních dílech zdůrazňuje většinou rozporuplnost, fragmentárnost, komplexitu a paradoxnost. Tradiční výklady (příběhy) života a místa člověka v něm (mýty) pozbývají svou platnost.

Moderní doba je nejen časem vědeckého a technologického pokroku, ale také dobou rostoucího pocitu chaosu, anarchie a nesmyslnosti. Psycholog C. G. Jung tvrdil, že typickým projevem moderní doby je schizofrenie.

Nemohou již tedy existovat nadčasově platné mýty (ve smyslu metavyprávění organizujících svět i lidskou zkušenost do smysluplného celku), ovšem potřeba výkladu lidského života a jeho zasazení do většího celku stále trvá. To je možné učinit již jen relativně a lokálně. Právě v tom je jedna z nezastupitelných rolí moderní literatury a moderního umění, které učí člověka žít v rozporuplné realitě. Moderní umění akcentuje roli aktivního diváka a čtenáře, který spoluutváří smysl uměleckého díla – nyní, tady a teď.

Moderní umění reflektuje nové a stále se měnící sebevědomí člověka, které osciluje mezi extrémní autonomie a naprosté závislosti na společenských podmínkách. Moderna bývá často prezentována jako **stav permanentní krize**, v níž jsou všechny tradiční jistoty ztraceny a člověk se stále častěji stává vykořeněným, osamělým, odcizeným, putujícím bez jasného cíle.

V **moderním románu** jakožto bytostně moderním žánru můžeme vysledovat tendenci, kdy nejdůležitější není děj ve smyslu vnějších událostí (které by odrážely řád světa – v moderně ztracený), ale pokud **vytvořit** z útržků událostí, dějů, zážitků a vnímání smysluplnou strukturu, tj. **lokální řád**.

Jazyk a jeho schopnost reprezentovat svět či zkušenost s ním se taktéž problematizuje. Význam není předem dán (a nikým – např. Bohem – garantován), ale je závislý na tom, jak si člověk (čtenář, vnímatel) v určitých situacích aktivně a tvořivě (nebo také bezmyšlenkovitě a automaticky) stanoví v určitých situacích konkrétní smysl.

Zdá se, že všechny pokusy (komunismus, fašismus, náboženské a jiné fundamentalismy) překonat rozporuplnost, rozpolcenost, relativnost, multiperspektivitu moderny jsou zoufalými snahami odstranit utrpení z moderní mnohotvárnosti, vyvázat se z vlastní zodpovědnosti a učinit život méně komplexním a méně protikladným. – **Moderní umění se může stát jednou z cest, jak rozporuplnost moderního světa snášet, rozumět jí a učit se s ní žít.**

Osvícenství

Počátky moderní doby a moderního uvažování spojujeme především s **osvícenstvím**, které se v Evropě projevuje od konce 17. st. a během následujícího 18. st. Osvícenství ovšem není homogenní útvar. U jeho představitelů se v různé míře projevují některé z následujících rysů: představa všeobecně platného a vnímatelného řádu přírody; požadavek samostatné (tj. z vlivu tradičních autorit – např. církev – vyvázané) kritické činnosti rozumu; příklon k vědecké metodě postupující od jevů k principům; kritika dogmatizmu z pozic historické kritiky; možnost postupného zdokonalování jedince a společnosti.

Pokud jde o funkci literatury v době osvícenství, vidíme i zde celou škálu pojetí: od pojetí literatury jako prostředku pro krácení dlouhé chvíle až k exkluzivní představě básnického povolání (která je již blíže romantické představě – viz následující kapitola); objevují se názory, že literatura je zábavou a oddechem pro vzdělance, jiní zase tvrdí, že se má stát nástrojem všeobecného vzdělávání a kultivace.

Osvícenství je epochou kritickou, tj. rozsuzující, což se projevuje také v reflexi literatury. U literárního díla se zkoumají podmínky jeho vzniku a svébytnost jeho jazyka a obrazů např. ve vztahu k filozofickému a teologickému způsobu podání.

Osvícenská racionalita se v reflexích literatury projevuje **tázáním po pravdivosti literárních fikcí**. Zde si osvícensští myslitelé pomáhají dílem významného filozofa 17. století G. W. Leibnize (1646–1716) a jeho pojetím „možných světů“. Ústředním pojmem se stává **pravděpodobnost** literárního díla. Báseň nebo příběh se stávají **mravně poučným sdělením o události, která se za jistých okolností mohla stát, ale ve skutečnosti se nestala**.

Literární dílo je především nositelem myšlenky. Jazykové znaky literárního díla tedy většinou přímočaře směřují k označovanému (k významu). Jinak řečeno, **vztah mezi slovy a myšlenkami je racionální a vypočitatelný**. Tato představa podporuje ideál osvícenský ideál prostého, jasného a přirozeného jazyka, který se odvrací od barokního manýrismu.

Osvícenská teorie tvrdí, že umění má napodobovat přírodu (koncepte mimésis). Klesá význam „umělého“ a „nepřirozeného“ vyjadřování, naopak roste význam tzv. přirozeného génia, jehož originalita nepochází z entuziastické inspirace, ale z osvíceného „vtipu“ (esprit), tj. ze schopnosti volně asociovat nebo objevovat a volně kombinovat podobnosti v přírodě.

Umění ještě v osvícenství není pojímáno autonomně (viz 3.3), důležitá je jeho **naučná funkce**. V návaznosti na anglický empirismus a jeho reflexi smyslového vnímání a senzitivity osvícensští autoři přemýšlejí roli **umělecké obrazotvornosti**. Uměleckým dílem uchvácená fantazie zasahuje celého vnímatele (čtenáře). Vhodně vyjádřené a zkomponované představy jsou s to podněcovat i přetvářet čtenářův intelekt, jeho smyslové, obrazové i emocionální vnímání. Literatura dokáže zasáhnout celého člověka a přispět k jeho všestranné výchově. F. Schiller hovořil o **estetické výchově**.

3.2 Romantismus

Romantismus je po osvícenství dalším významným myšlenkovým a uměleckým prostředím, které zásadně spoluutvářelo moderní svět. Romantismus je do značné míry protiváhou osvícenského racionalismu.

Romantismus směřuje k autonomnímu a sebereflexivnímu pojetí umění: poezie má být poezií a současně poezií poezie. Didaktická a etická funkce umění, jak byla pojímána v osvícenství, ustupují do pozadí.

Romantismus oceňuje a promýšlí fragmentárnost, neukončenost. Neusiluje o racionální a systematické zdůvodnění svých přesvědčení. Autonomie, sebereflexivita nebo fragmentárnost umění neznamenaají jeho odloučenost od života společnosti. Romantismus se pouze odvrací od „přirozeného“, „praktického“ nebo „zdravého“ rozumu (common sense). Svoji představou umění a (romantické) existence romantismus usiluje oslovit společnost: **život a společnost chce učinit poetickými** (v romantickém pojetí).

Romantická poezie se sice neobejde bez mimetického rysu (nápodoba přírody, skutečnosti, lidského jednání), ovšem s tradičním (ještě v osvícenství převládajícím) konceptem nápodoby přírody již nemá nic společného. Nehledá vztah k dané skutečnosti, ale pracuje na vytváření vlastní skutečnosti – na autonomní, imaginární realitě umění. Důležitější než reference, hladký a přímý odkaz od označujícího k označovanému, se stává vnitřní souhra a dynamika znaků (označujících), kterou můžeme až poté vztáhnout na svět. Romantická poezie má sklon k vytváření tajemnosti a hermetičnosti.

Romantické umění již tedy není zábavným a ilustrujícím nositelem a hlasatelem obecných morálních pravd. To ovšem neznamená, že by bylo k otázkám etiky a morálky hluché. Romantismus je snad prvním obdobím v dějinách umění, které nechce vnímateli (čtenáři) pouze uměleckou formou předat určité poselství (náboženské, morální), ale které opravdu apeluje na jeho odpovědnost. Romantismus počítá s vykladačsky kompetentním čtenářem, který se spolupodílí na utváření smyslu literárního díla. Již Novalis si uvědomoval, že **pravého čtenáře je třeba chápat jako rozšířeného autora.**

3.3 Autonomie umění

Jak jsme již uvedli v předchozí kapitole, moderní umění směřuje k autonomii. Je ovšem třeba dodat, že současně se vždy objevují tendence a přístupy, které o nezávislosti a svébytnosti umění pochybují a nabízejí alternativu. Nicméně platí, že **moderní umění definitivně ztrácí svoji tradiční, přirozenou vazbu ke světu morálky a etiky.**

Významným impulsem k autonomnímu pojetí umění byla Kantova Kritika soudnosti z roku 1790, kde se uvádí, že **umění má být osvobozeno od veškerého účelu.** Estetická zkušenost je podle Kanta zásadně odlišná od poznání přírodních zákonů, od čisté informace, od vědeckého jazyka, etických teorií či morálních maxim. To, jak je báseň esteticky vytvořena (tj. její autonomie), je nepřeložitelné do jiného rejstříku vyprávění (např. do informace, poučení, pokárání, potěšení apod.).

Tvar díla, jeho vnitřní dynamika (forma, zjednodušeně řečeno) je neoddělitelná od jeho údajného poselství. Zde je třeba upozornit, že tyto úvahy nemají za cíl odvrátit umění od života společnosti. To nastane jen v některých uměleckých oblastech (umění pro umění, čistá poezie), které autonomii uměleckého díla nadhodnotí.

Kant v uvedeném spise odděluje zájem o příjemné nebo morálně dobré od estetické libosti, kterou chápe jako indiferentní a ničím nezajímavé čisté rozjímání (kontemplace, reflexe). Jde o rozdíl mezi potěšením z chuti jablka a radostí z dobře namalovaného jablka.

Podle F. Schillera spočívá krása v autonomní hře, v níž se smyslovost doplňuje s rozumem, příroda s morálkou, a tato hra nás přivádí psychicky i morálně ke svobodě. Již zmínění romantikové chápali poetizaci světa jak cosi autonomního, tj. osvobozeného od účelového zaměření. Umělecká díla – podobně jako člověk! – nikdy nesmějí být prostředkem, ale vždy pouze účelem.

Znovu připomeňme, co jsme uvedli na počátku, totiž že moderní umění se jen výjimečně zcela uzavírá před životní praxí, společenskými nebo etickými problémy a paradoxy. Vztah k těmto oblastem však nikdy není přímočarý, tj. jednoduše didaktický, ale komplikovaný: nejprve je třeba dopřát sluchu „autonomnímu“ uměleckému sdělení. Avšak moderna, která by byla založená výhradně na autonomně pojaté estetice (libost bez zájmu, účelnost bez účelu), by ztratila své napětí a rozporuplnost, která je pro moderní dobu charakteristická. Proto se **moderní umění nevzdává pragmatických dopadů**. Zopakujme, že tyto dopady, „aplikace“ či „ponaučení“ nikdy nejsou přímé, bezprostřední a nekomplikované. Všechny vyžadují osobní, zodpovědnou interpretaci.

3.4 Estetická funkce

Kantovo pojetí autonomie uměleckého díla je patrné také ve strukturalistickém konceptu **estetické funkce**. Funkci obecně můžeme pochopit jako využití nějaké věci pro nějaký účel – např. v případě konativní funkce je jazykový projev použit k tomu, aby vyvolal u posluchače určitou akci. Funkční pojetí estetická, tak jak se formovalo ve strukturalismu, vzniklo jako polemika se staršími přístupy, zejména herbartovskými, které estetično zvěcnily – tedy umístily je do samotné věci jako její vlastnost (znakem estetična v literatuře byla třeba symetrie kompozice, rytmická plynulost nebo konvenčně „pěkná“ obraznost atd.). Funkční pojetí estetická je tedy překládá do vztahu člověka k věci (textu).

Vlastnosti charakteristické pro estetickou funkci: 1) přenáší pozornost na sám text (obecně na jakoukoliv věc), na jeho smyslové kvality a jeho utvářenost, 2) vytrhuje text z běžných komunikačních kontextů, z pragmatické komunikace. Čtenář – zaujímající estetický postoj – je tak vytržen z utilitárního používání jazyka, zaujímá odstup od jeho praktických funkcí a soustředí se na literární text pro něj sám, pro „libost bez zájmu“, řečeno známou kantovskou formulací.

Z toho ovšem plyne, že estetická funkce je v určitém smyslu popřením obvyklé funkčnosti. O této zvláštní účelnosti estetična uvažoval právě Kant a pojmenoval ji jako „účelnost bez účelu“.

Tedy estetická funkce je funkcí obsahově prázdnou, formální a její působení se projevuje především ve vztahu k ostatním funkcím, jichž může text (předmět) nabývat. Estetická funkce stojí díky svým charakteristikám v dialektickém protikladu vůči ostatním funkcím, ale tyto funkce neruší. Zde se vyjevuje zvláštní význam estetické funkce v umění oproti tomu, jak funguje v jiných sférách lidské činnosti. V textech neliterárních slouží estetická funkce jako doprovodná, usnadňuje nebo zesiluje průběh ostatních funkcí – např. zvyšuje poutavost a účinnost politického sloganu, reklamního textu nebo přesvědčivost novinového komentáře atd. Ale v literárních textech (a obecně v umění) má estetická funkce roli dominantní. Tuto dominanci nelze chápat ve smyslu kvantitativní převahy, ale je potřeba ji pochopit jako organizující postavení: v umění estetická funkce organizuje všechny ostatní funkce a všechny složky textu do určité celistvosti, která má charakter dynamické jednoty, plné protikladů a napětí – a tedy jednoty vratké, vždy do jisté míry provizorní.

Bylo řečeno, že estetické je položeno do vztahu mezi objektem a subjektem. Nelze ji však chápat jako ryze subjektivní jev. Přestože určitá subjektivita estetického zaujetí je možná, je třeba vidět, že estetická funkce má svou společenskou dimenzi, stabilizuje se ve společnosti a formuje se ve společenském kontextu. Tedy v tomto smyslu se estetická funkce stává „složkou vztahu mezi lidským kolektivem a světem“ (K. Chvatík).



K ZAPAMATOVÁNÍ

Silvie Richterová napsala:

Víme, že pod pojmem morálka se rozumí soubor norem proměnných v prostoru a čase. Víme také, že právě umění dává nejčastěji nahlédnout, že morálka není univerzální; co bylo dříve hříchem, může být dnes statečným činem, a naopak. Morálka je vždycky jistou redukcí a může být kritizována jak z pozic jiné morálky, tak z pozice univerzálních etických principů, jakým je například respektování života. Umění působí na tomto poli jiným, pro něj specifickým způsobem, které nemá nic společného s moralizováním. Stručně bychom mohli hovořit o schopnosti vyvolávat proměny a posuny vnímání, vidění a vědomí. Jinými slovy o působení „estetické funkce“, která specifickým a stále novým způsobem obrací pozornost ke všem „mimoestetickým“ skutečnostem, zostřuje a prozařuje pohled na všechno, co do uměleckého tvaru vchází a co se v jeho světle ocitá. To samozřejmě platí i pro otázky etické, které vždy představují či zastupují existenciálně nanejvýš důležité problémy.



SHRNUTÍ KAPITOLY

- Moderní doba je zpochybněním dosud platných společenských, morálních i estetických norem. Vztah k tradici a minulosti již nikdy samozřejmý, ale vždy zprostředkovaný interpretací tradice a nutností rozhodnout, co z minulosti přijmeme (a proměníme), a co zavrhneme.
- Moderní doba přináší emancipaci (ženská otázka, demokracie jakožto nové společenské uspořádání), rozvoj průmyslu a vědy.
- Moderní doba je zároveň dobou nejistoty a pocitu vykořeněnosti.
- Měřítkem a základem všeho poznání a konání se stává člověk a jeho zájmy.
- Osvícenský racionalismus se v literatuře projevuje její didaktičností – literatura má být nekomplikovanou ilustrací myšlenek, principů a zásad.
- Romantismus více zdůrazňuje autonomii umění. Má smysl pro paradox, fragmentárnost a nezavřítelnost estetické zkušenosti.

- Po vzoru Kantova přesvědčení, že zkušenost krásy rovná se nezainteresované zalíbení, má moderní umění sklon k autonomii, tj. k vyvázání se z pragmatických účelů (společenských, etických, poznávacích).
 - Přesto k čisté autonomii směřují jen některé umělecké směry, zatímco jiné se pragmatického uplatnění nezříkají. To ovšem nebývá přímé a jednoznačné.
 - Příkladem takového spojení estetická a morálky je koncept estetické funkce, která nevyklučuje poznávací nebo etickou funkci umění, ale jakožto funkce dominující a organizující jiné funkce proměňuje.
-

OTÁZKY



1. Jaký je vztah moderní doby k tradici? Jde jen o popření minulosti?
 2. Jak se v literatuře projevují názory osvícenství?
 3. Co znamená, že romantismus usiluje o „estetizaci“ či „poetizaci“ lidské existence a společnosti?
 4. Jaký je podle Immanuela Kanta hlavní rys estetické zkušenosti?
 5. Jak se Kantův názor projevil v moderní estetice?
 6. Znamená to, že se moderní umění zřiká veškerých vztahů k „běžnému životu“, morálce nebo politice?
 7. Jak poznáme, že je v textu dominantní estetická funkce?
 8. Jaký je vztah estetické funkce k ostatním funkcím?
-

4 ETIKA V DOBĚ NEJISTOT A NESTÁLOSTÍ



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

V této kapitole se seznámíte s některými etickými názory současných myslitelů. Tekutostí (nejistotou, prchavostí a brutální proměnlivostí) současné pozdně moderní (postmoderní) doby se zabývá sociolog polského původu Zygmunt Bauman. Filozof Richard Rorty přemýšlí, jak žít v době, která je pluralitní a kde nic nemá univerzální platnost. Ve svých úvahách se Rorty inspiroval také literaturou. – Alasdair MacIntyre a Charles Taylor zastupují myslitele, kteří jsou citliví na neduhy moderní doby. Ve svých úvahách se snaží oživit tradiční učení o ctnostech a oproti modernímu individualismu akcentují člověka jako společenskou a vztahovou bytost. Nezastupitelnou roli v lidském sebepřekročení (k druhým lidem) hraje jazyk a komunikace.



CÍLE KAPITOLY

Po prostudování této kapitoly budete vědět:

- jak sociolog Bauman popisuje tekutost pozdní modernity,
 - jak podle Rortyho literatura přispívá k naší schopnosti žít ve světě bez pevného řádu a univerzálního základu,
 - jak MacIntyre usiluje znovuobnovit morálku ctností v moderní době,
 - proč je podle Taylora pro moderního člověka důležité společenství lidí, vyprávění a jazyk.
-



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Zygmunt Bauman, Richard Rorty, Alasdair MacIntyre, Charles Taylor, tekutá modernita, postmoderní etika, liberální ironičnost, komunitarismus, komunita, jazykové společenství, ctnosti, vyprávění, příběhy, dialog.

4.1 Zygmunt Bauman: morálka v době tekuté modernity

Bauman mapuje současnou dobu jako dobu zlomu, kterou prožívá velmi podrobně a hutně, přesto lze u něho vysledovat některé body, které nám mohou zůstat jako pomocné ukazatele do blízké i vzdálenější budoucnosti.

Prvním bodem budiž jeho kniha *Modernita a holocaust*, v níž Bauman ukazuje systematickou likvidaci Židů jako projev sebedestruktivní modernity, která má v jiných konotacích pozitivní rozměr pokroku lidstva. Nejenom tedy že se holocaust může v principu opakovat, ale děje se prakticky neustále, i když nám to nepřipadá. Modernita rozkládá samu sebe, a pokud se o její budoucnost nebudeme starat, rozloží se úplně.

„Věk nejistoty“, Age Of Uncertainty, je výstižným pojmenováním doby, kde se pravidla rodí prakticky přes noc, kde struktura získává podobu sociálních sítí, jejíž uzly se dynamicky a účelově spojují, stejně jako rozpojují, relace dostávají jiný význam, než tomu bylo doposud, a ta dnešní nejspíš také nevydrží dlouho. „Jakmile solidaritu nahradí soutěživost, zůstávají jedinci náhle odkázáni sami na sebe a na své žalostně hubené a očividně neadekvátní prostředky,“ píše Bauman v *Tekutých časech*, když upozorňuje na nebezpečí individualizace a fragmentace sociálního prostoru.

S tím souvisí i druhý ukazatel, který po sobě slavný sociolog zanechal. Baumana fascinovala teze italského marxisty Antonia Gramsciho, který ve 20. letech minulého století ve vězení napsal: „Krise přesně spočívá ve skutečnosti, že staré umírá a nové se nemůže zrodit, a toto mezivládí (interregnum) zjevuje ohromnou rozmanitost morbidních symptomů.“ Bauman přijal za svůj úkol tyto morbidní symptomy, které vidíme každý den v bezedné propasti mediálního vesmíru, nejen sbírat, ale také analyzovat a dávat do souvislostí. V době mezivládí se rozkládají staré formy, hrouť se řád starého, všechno se rozpíjí a rozmlžuje. Přesně odtud také vychází Baumanův nejslavnější pojem či metafora **tekutá modernita**.

Bauman se stal nelítostným svědkem rozpíjení světa, aby pochopil vnitřní logiku tohoto procesu, jehož jsme součástí, a to nejen jako samostatná i vzájemně propojená individua, ale i jako určitá antropologická konstanta světa. Člověk se Baumanovi zdál být limitou a překradou tekutosti, která jediná, je-li dostatečně bráněna, může přivést svět k novému řádu. Rozpustí-li se i „člověk“, jak naznačují některé teorie subjektu, které nejsou žádným science fiction, jak ukazuje skutečnost vnímaná a produkována jako reality show, nemůže se nové paradigma, na něž Bauman neustále myslel, vůbec zrodit.

Bauman jako myslitel tekuté modernity neměl žádné řešení, nekonstruoval nový řád, protože ho neznal. Při pohledu do budoucnosti vlastně věděl Bauman pevně jen jedno jediné: nový řád nevznikne na půdorysu starého! K novému se nedostaneme tím, že začneme bránit staré pevné formy (nacionalismus, etnicita, státní uzavřenost apod.), protože jejich restaurace není možná a je nebezpečné myslet si a dělat opak.

Má-li svět přežít svou globální transformaci, je třeba myslet jinak než doposud.

4.2 Richard Rorty: užitečné fikce

Podle amerického filozofa **Richarda Rortyho** (1931–2007) je moderní literatura důležitou inspirací pro současnou filozofii. Rorty je zastáncem neopragmatismu, který kritizuje úsilí nalézt poslední instanci poznání. Nezpochybnitelné vědění je iluze. Koncept pravdy je nahrazen užitečností: „pravdivé“ je to, co je užitečné pro naše cíle a co je ve společenské debatě přesvědčivěji vyargumentováno.

Fiktivní literatura nabízí množství „slovníků“, zkušeností a perspektiv, které zvláště v moderní literatuře vytvářejí nikoli hierarchii, ale dynamickou strukturu, pulsující řád. Tím literatura vytváří předpoklad pro to, abychom dokázali život v pluralitě (ambivalentní mnohosti) a skoncovali s hledáním něčeho univerzálně platného.

Rortyho vize kultury je post-metafyzická a svým způsobem „poetizovaná“. V jejím středu nestojí metafyzický princip, ale „**liberální ironičnost**“, která žije s vědomím nahodilosti běhu světa a akceptuje život v pluralitě. Toto vědomí je formováno také kontaktem s moderní literaturou.

Důležitější než pravda (v metafyzickém smyslu) je pro Rortyho **solidarita**.

4.3 Alasdair MacIntyre: ztráta a hledání ctností

Skotský a americký morální a politický filozof **Alasdair MacIntyre** (1929) je přední představitel komunitarismu a kritik moderních individualistických společností. Komunitarismus je směr současné americké politické filosofie, který proti individualismu zdůrazňuje společnost a společenství, společné hodnoty a obecný prospěch. Individuální práva je třeba udržovat v rovnováze se zájmy společnosti. MacIntyrovovo nejznámější dílo je *Ztráta ctností* (After Virtue) z roku 1981.

Nejslavnější pasáže z díla *Ztráta ctností* popisují, jak se moderna stala obětí morální katastrofy. Člověk má sice nadále po ruce slova, jako je „dobro“ a „zlo“, a zná i označení základních ctností, ale zatímco v minulosti byly tyto výrazy součástí živé praxe, nyní se proměnily ve verbální okrasu, v protestní bojová hesla či plané moralizování.

Lidé sice používají původní morální slovník, ale scestně – ctnosti již člověk nedokládá svým životem, ale jsou součástí manipulativní hry, v níž jde o to, kdo častěji vyřkne slovo dobro, čest nebo slušnost. Čím více se někdo dovolává dobra, tím morálnější se jeví. To je podle MacIntyry ukáзка emotivního chování – za dobré považujeme to, co sami jako dobré cítíme, a co nám v dané chvíli přinese největší prospěch. Dobrý život však není vzletným zařikáváním ani ujišťováním, ale jen to, co můžeme ztělesnit a doložit vlastním životem.

Osvícenecká filozofie odmítla dobro tradičně zakotvené v konkrétním společenství, neboť se nyní jeví neslučitelné s osobní svobodou. Chtít po člověku, aby se podrobil tradované hodnotě, považujeme za nepřístojný zásah – každý nechť si sám formuluje zákony

svého života a dělá to, co mu nejvíce vyhovuje podle hesla: když budu šťastný já, budou šťastní i ostatní.

Ještě Immanuel Kant usiloval, aby se osvícenecký étos neproměnil v libovůli. Nad člověkem tím rozevřel mravní radar v podobě kategorického imperativu – má jednat tak, aby se zákon jeho jednání mohl stát obecným. V každé situaci si máme moci říct, co bychom chtěli, aby ostatní činili na našem místě. Tím se podrobujeme obecnému hledisku, které vede ke svobodě. Svobodní tedy jsme, když zcela nepodleháme vlastním touhám a bezprostředním potřebám.

Žádoucí není, aby moderní společnosti nutily k poslušnosti pod hrozbou přísných trestů, ale aby sám člověk nahlédl, že v četných společenských nárocích, kvůli nimž musí překónávat sebe sama, objevuje i vlastní dobro. Povědomí, že být člověkem je úsilí spočívající v dobrém žití s druhými, se však podle MacIntyry v moderních společnostech zcela vytratilo. Problémem ale je, že zákon v nás snadno zaměňujeme za náš zákon. Za dobré pak považujeme to, co se nám zrovna líbí.

MacIntyre nenabízí recepty, spíše načrtává odlišné pojetí etiky, jejímž jádrem je **lidská přirozenost**. Ihned však zdůrazňuje, že nepíše etiku nadčasové lidské přirozenosti, ale přirozenosti, kterou konstituuje konkrétní doba, společnost a tradice. Již tím, že MacIntyre hovoří o etice lidské přirozenosti, se odklání od myšlenky, že by mohla existovat etika čistě rozumového tvora, čímž se obrací i proti etice Kantově.

Člověk je vždy tělesný a žije s konkrétními druhými v konkrétní společnosti. Znakem této společenskosti je jazyk i společné a dobově podmíněné hodnoty, které jsou etickým jazykem svého druhu. Člověk, který nemá jazyk, nerozvine své myšlení a nestane se tím, kým by se mohl stát. Analogicky k tomu přijdeme o životní orientaci, vzdáme-li se etického jazyka, který pro MacIntyru není vzletným řečením, ale životem samým.

MacIntyre člení život člověka coby společenského tvora podle praktické filozofie německého filozofa Georga Wilhelma Friedricha Hegela (1770–1831), kterou od mládí obdivoval jako **pokus oživit aristotelskou etiku v moderně**. Člověk je obyvatelem tělesného biologického světa, jehož výrazem je především **rodina**. Zde pečuje o druhé a hledá s nimi soulad a společnou řeč. Ve světě **práce** se pokouší obstát ve sféře bytostně pluralitní, v níž naráží na konkurenci, a tudíž nikdy zcela neprosadí vlastní názor. Třetí stěžejní sférou každého společenství je **věda, umění, náboženství a politika**. Zde člověk v nové podobě vyjadřuje své bytostné určení tkvící v tom, že **přesahuje vlastní zájmy**. **Umělecké dílo neoslovuje druhé tím, že je vyjádřením konkrétního jednotlivce, jeho osobních problémů a tužeb, ale je hodnotné tím, že se v něm druzí najdou, a uznají je za vyjádření i svých vhladů či citů.**

Člověk má kultivovat své ctnosti na úrovni rodiny, práce i účasti ve sféře umění, politiky, náboženství a vědy, či přinejmenším zájmem o ni. Na všech těchto úrovních je ctnost spjatá se starostí o sebe a o druhé. Společným rysem těchto ctností je odpovědnost vůči druhým, díky které vytváříme soudržný příběh vlastního života.

4.4 Charles Taylor: potřeba autenticity a uspořádaného světa

Kanadský filosof **Charles Taylor** (1931) bývá podobně jako MacIntyre pokládán za komunitaristu. Ve skutečnosti jeho dílo lépe charakterizuje úsilí o dialog mezi liberalismem a komunitarismem.

Ve své koncepci etiky Taylor vychází z toho, že člověk vnímá svět jako plný významů nebo smyslu, neboť jeho život je různými významy strukturován. Věci, které vnímáme, mají pro nás smysl, protože se vztahují k našim touhám nebo cílům. Nejsou neurčité, ale mají svůj význam. Tento smysl nebo význam se podle Taylora projevuje na různých úrovních. Nevnímáme jen to, co pro nás má biologický význam, neboť významy se většinou dožadují interpretace. Tím se dostáváme k **důležitosti jazyka**, bez něhož by interpretace nebyla možná. Taylorova teorie jazyka se nedá oddělit od jeho chápání člověka a pojetí morálního života. Všechny Taylorovy hlavní ideje jsou v jeho filosofii úzce provázány. Taylor tvrdí, že jazyk není jen prostředek pro prezentování nezávisle existující reality, ale má schopnost realitu tvarovat a transformovat. Jazyk není pouze soukromou záležitostí, ale rodí se v rozhovoru s jinými lidmi. Jazyk se podle Taylora můžeme naučit pouze v komunikaci s ostatními, protože jazyk vždy existuje a udržuje se jen díky **jazykové komunitě**. To znamená, že jako dějinné a sociální bytosti se vždy nacházíme v řečově strukturovaném přirozeném světě. A právě v komunikaci, díky které se dorozumíváme s ostatními lidmi, se dostáváme k určitým nevyhnutelným rámcům či horizontům významů, uvnitř kterých rozumíme věcem, sobě samým i ostatním. Tyto rámce dávají podobu a smysl individuálním životům a poskytují odpověď na morální otázky: co je správné dělat, co znamená být dobrým člověkem, co je smysluplné a hodnotné. Díky těmto rámcům posuzujeme své životy a míru jejich naplnění.

Ve své práci *Etika autenticity* se Taylor zaměřuje na 3 neduhy moderny: **individualismus, instrumentální rozum a ztráta svobody v politické rovině**. Při promýšlení etiky autenticity, která se má zmíněným neduhům vyhnout, Taylor zdůrazňuje, že sebeuskutečňování a nalezení vlastní identity není možné bez respektování horizontů, tj. určitého pozadí srozumitelnosti, které je nadindividuální a je zdrojem smyslu. Taylor opět připomíná, že skutečná osobní identita se nemůže ustavit bez dialogu s druhými, bez jejich uznání. V tomto dialogu hraje nezastupitelnou roli **jazyk a příběhy**.



SHRNUTÍ KAPITOLY

- Sociolog Bauman pronikavě analyzuje „tekutost“ postmoderní doby a globalizovaného světa. Nenabízí řešení, ale je přesvědčen o nutnosti nového myšlení a nové etiky, které budou na míru člověku v tekutém světě.
- Filozof Rorty také na příkladu moderní literatury ukazuje, že se musíme smířit se současnou podobou světa, který nemá pevný základ ani centrum, akceptovat jeho pluralitu a učit se solidaritě.

- Filozofové Taylor a MacIntyre se odmítají smířit s negativními dopady moderního pohybu. Východiska z moderní krize hledají v reinterpretaci Aristotelova pojetí ctnosti v novém promyšlení komunitního života, kde hraje nezastupitelnou úlohu jazyk a vyprávění.
-

OTÁZKY



1. V čem se projevuje „tekutost“ moderní doby? Uveďte některé příklady.
 2. Souhlasíte s Rortyho přesvědčením, že solidarita je důležitější než pravda?
 3. Jak byste definovali ctnost?
 4. Je důležité překonávat vlastní sobeckost a individualismus a učit se žít s druhými a pro ně?
 5. Může nám v tomto snažení nějak pomoci literatura?
-

5 ANGAŽOVANOST LITERATURY



PRŮVODCE STUDIEM

Obsahem kapitoly jsou vybrané úvahy marxistických filozofů a teoretiků. Především jejich pojetí angažovaného (tendenčního) umění, kritika ideologií. Důležitý je také jejich důraz, že umělecká produkce a recepce se vždy odehrává v určitém společenském a mocenském rámci.



CÍLE KAPITOLY

Po prostudování této kapitoly budete vědět:

- co si J.-P. Sartre představoval pod pojmem angažované umění a jak se jeho představa umělecké angažovanosti proměňovala,
 - jak se T. Eagleton vypořádává s (kapitalistickou) ideologií a jakou úlohu při formování, ale také popírání této ideologie plní moderní estetika a umění,
 - jak P. Bourdieu analyzuje možnosti moderního spisovatele v rámci společenských a mocenských struktur.
-



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

J.-P. Sartre, angažovanost, T. Eagleton, ideologie, estetická ideologie, P. Bourdieu, literární pole

5.1 Jean-Paul Sartre

Francouzský filozof existence a spisovatel Jean-Paul Sartre (1905–1980) představuje stoupence tzv. **angažovaného umění**. Sartre tvrdil, že spisovatel je zodpovědný za epochu, v níž žije. Tyto přesvědčení vychází z jeho nejznámějšího filozofického díla *Bytí a nicota*, kde se zabývá svobodou a zodpovědností individua. Spisovatel má tedy podle Sartra zodpovědnost za svět a politiku. Sartre toto přesvědčení nejen hlásal, ale sám je ztělesňoval coby spisovatel.

Sartrův názor na literaturu částečně konvenuje s přesvědčením recepční estetiky (viz 7. kapitola), že pouze čtenář sám disponuje svobodou (možností) dát vzniknout uměleckému dílu. Umělecké (i literární) dílo Sartre pojímá jako **imaginární prezentaci světa**, která se zaměřuje na všechny lidi, a proto jeho vznik i přijetí předpokládá svobodu všech. Literatura může existovat jen tehdy, je-li ve skutečném světě možné usilovat o svobodu. Společenská angažovanost spisovatele i čtenáře tedy vyplývá ze samotné podstaty umění.

Když Sartre roku 1945 hovořil o tom, že angažovaná literatura pracuje na proměně světa, měl na mysli prózu. Lyrika podle jeho tehdejšího názoru není vázána praktickými účely, proto ji nelze považovat za angažovanou literaturu. Časem Sartre svůj názor poopravil a specifikoval: hlavní rozdíl mezi prózou a poezií nespočívá v účelovosti, resp. v neúčelnosti, ale v rozdílném působení na čtenáře.

Později Sartre přehodnotil také své pojetí angažovaného (nebo též tendenčního) umění a přiznal, že dříve pro něj literatura byla náhradou náboženství. Od takového pojetí se vzdálil. Známy je v této souvislosti jeho výrok: **Co znamená literatura ve světě, který hladoví?**

Sartre nakonec tvrdil, že literatura neovlivňuje společenské dění bezprostředně, ale poskytuje čtenáři možnost uskutečňovat jeho vlastní svobodu.

Pokud jde o pojetí (literárního) jazyka, i to se u Sartra vyvíjelo. V raném díle lze vysledovat přesvědčení, že myšlení předchází jazyku. Ve svém pozdějším díle je Sartre přesvědčen, že myšlení a jazyk se vzájemně podmiňují.

PRO ZÁJEMCE



V knize Miroslava Petříčka *Úvod do (současné) filozofie* si prostudujte kapitolu Existencialismus J.-P. Sartra.

5.2 Terry Eagleton

Anglický literární vědec Terry Eagleton (1943) patří k marxistickým teoretikům. Ve svých spisech ze 70. let zastává Eagleton názor, že veškerá kultura je natolik prosycena buržoazní ideologií, že nemá smysl v ní hledat progresivní (pokrokové) hodnoty. Je třeba usilovat o hodnoty nové, které se však nemohou zrodit v rámci kapitalistického uspořádání, proto je třeba toto uspořádání revolučně změnit. Eagleton se domnívá, že jakákoli aktivita na poli kulturní a politické nadstavby je neúčinná bez změny na ekonomické základně, tj. bez změny samotných kapitalistických výrobních vztahů.

Ve svých dalších knihách se Eagleton přece jen pokouší o kritiku ideologií a připravuje revoluční změny v nadstavbě (kultura, umění, politika). Inspirován dílem italského politika a marxisty Antonia Gramsciho hovoří o **hegemoniální ideologii** jako zásadním nástroji ovládnutí. Hegemoniální ideologie vládne tak, že formuje subjekty (zjednodušeně řečeno: lidské myšlení, sebepojetí, vztahy k druhým lidem), které mají stávající systém stabilizovat, tj. netoužit po změně a neusilovat o ni. – Při podobných pokusech je vždy namíste otázka, nakolik se samotný autor coby analytik a bořitel vládnoucí ideologie dokáže vyvázat z jejího všudypřítomného vlivu.



K ZAPAMATOVÁNÍ

Když chceme pochopit, co je podle marxistů ideologie a její takřka všudypřítomná moc, položme si následující otázku: **Jak je možné, že lidé v různých společnostech myslí a jednají způsoby, které nejsou v souladu s jejich skutečnými zájmy?** – Tento nesoulad je dílem ideologie, která formuje nejen ekonomické vztahy, ale i subjekt (sebeпоjetí člověka).

Jiná otázka, s níž se musí kritikové ideologií (většinou jde o marxistické myslitele a teoretiky) vyrovnat, je, zda setrváváním na svém přístupu nevytvářejí další ideologii. S touto otázkou se Eagleton vyrovnává v knize *Ideologie estetická* z roku 1990. Eagleton zde hovoří o jiné základně, než jsou ekonomické (výrobní) vztahy v klasickém marxismu. Novou základnou, na níž je možné založit kritiku vládnoucích poměrů, se stává **lidská tělesnost**. Estetické koncepty moderny jsou podle Eagletona jednak ideologickým nástrojem, ale zároveň mohou být také prostředkem, jak vzdorovat instrumentálnímu rozumu, který přehlíží potřeby a práva těla.

Eagleton analyzuje různé moderní estetické představy a diskuse a všímá si, nakolik ignorují lidskou tělesnost (jak odtělesňují člověka) a kde mohou naopak posloužit při formulování **nové komunistické etiky**, která odvozuje své normy ze **základních lidských potřeb, z potřeby jíst, sexuálně žít a mít účast na sociálních vztazích**.

Eagleton je také autorem velice čtivého *Úvodu do literární teorie* (1983, česky 2005), kde se kromě marxistické literární a kulturní teorie věnuje také ostatním teoriím počínaje 20. st.

PRO ZÁJEMCE



V *Úvodu do literární teorie* Terryho Eagletona si prostudujte kapitolu věnovanou marxismu.

5.3 Pierre Bourdieu

Francouzský sociolog Pierre Bourdieu (1930–2002) a jeho **teorie literárního pole**, pracovaná postupně od 70. let 20. století, patří k nejvýznamnějším sociologickým konceptům literární komunikace zvláště proto, že na rozdíl např. od marxistického sociologismu respektuje specifčnost umění, na druhé straně se ale také vymezuje vůči imanentismu typickému pro formalistické směry (ruský formalismus, nová kritika aj.). Bourdieu tak chápe teorii pole jako základ nové vědy o uměleckých dílech, která zbaví badatele nutnosti rozhodnout se mezi vnitřní interpretací a vnějším výkladem. V jistém smyslu můžeme teorii literárního pole rozumět jako odpovědi na otázku, co je to literatura.

Sociologický termín pole slouží k pojmenování určitého **vztahového modelu**, vyjadřujícího oddělenost a relativní nezávislost jednotlivých sociálních „mikrosvětů“. Můžeme uvažovat např. o vědeckém poli, univerzitním poli, mocenském poli atd. Jednotlivá pole jsou pak součástí univerzálního společenského pole a sama se mohou dělit na různá dílčí pole. Literární pole v sobě může obsahovat jako významnou součást např. kritické pole. Takovýto model má tu výhodu, že umožňuje vyložit „přenášení sil“ mezi jednotlivými oblastmi.

„Pole je síť objektivních vztahů (nadvlády a podřízenosti, vzájemného doplňování nebo protivenství atd.) mezi pozicemi,“ říká Bourdieu. Jako pozice si v literárním poli můžeme představit např. jednotlivé žánry nebo „místa“, která v síti oněch různých vztahů drží jednotliví autoři – nejen spisovatelé, ale také kritikové, teoretikové, interpreti... Tyto pozice mohou být určeny např. různými časopisy, spolky či salóny, ale obecně platí, že literární pole patří mezi pole nejméně institucionalizovaná, a tedy pozice mohou být charakterizovány vlastnostmi těch, kteří je zastávají. Každá pozice je ovšem vymezena nikoliv nějakými svými esenciálními vlastnostmi, ale svými vztahy k jiným pozicím, které charakterizují její jedinečnost ve struktuře. Každý, kdo pole vstupuje, je vystaven působení jeho sil – přitom toto působení je různé v závislosti na konkrétní pozici. Tento systém vztahů pak

určuje omezení, distribuci specifického symbolického kapitálu, tedy např. „úspěch“, „význam“ atd., jednotlivých pozic a jejich držitelů.

Princip pozic je doplněn principem zaujímání pozic. Zaujímání pozice si představme jako jednotlivé literární dílo, literární manifest, polemiku apod. Vztah mezi pozicí a zaujímáním pozice nelze chápat jako jednosměrně determinující. Mezi pozicemi a zaujímáním pozic stojí prostor možností. Bourdieu jej definuje jako „nasměrovaný prostor naplněný zaujímanými pozicemi, které se v něm ohlašují jako objektivní potenciality: věci, které ‚mají být udělány‘, ‚hnutí, která je třeba založit, časopisy, které mají být vydávány, protivníci, proti kterým je třeba bojovat, zavedené zaujaté pozice, které mají být ‚překonány‘, atd.“. Tedy, aby mělo nějaké zaujímání pozice naději na úspěch, musí existovat v prostoru možností strukturní mezery, „které jako by čekaly a volaly po naplnění“. To také znamená, že musí být aspoň nějaké publikum, které uzná oprávněnost takového zaujímání pozice.

Bourdieu **polemizuje s romantickou představou umělecké svobody**, kdy básník je údajně nadán možností říkat cokoli, překračovat všechna omezení a vyvázat se ze všech vztahů; proti tomu ukazuje systém opozic v prostoru možností, díky němuž může básník říkat jen to, co bude slyšeno, co se nějak bude moci etablovat ve vztahové síti. (Úplnou tvůrčí svobodu, ignorující vztahy v literárním poli, mají tedy jen grafomani a jiní „blázni“.)

Umělec tedy produkuje dílo podle možností, které jsou mu otevřené, na základě svých dispozic, svého habitu. Ale produkce díla není produkcí jeho hodnoty. Hodnota díla není jeho inherentní vlastností, ale je produkována literárním polem, je dílu jakožto symbolickému předmětu připsána na základě v poli sdílené víry v umění, umělce a jeho moc; umělecké dílo je v tomto smyslu podle Bourdieua jako fetiš.

Literární pole samozřejmě prochází proměnami, fáze stabilizace (kdy princip pozic má tendenci ovládat princip zaujímání pozic – tedy kdy literární produkce směřuje k upevnování statu quo, k respektování ustálené podoby distribuce kapitálu, slovem v rutíně) je střídána fázemi literárních revolucí. Ty jsou primárně dány proměnami uvnitř pole, zejména vstupem nových lidí a jejich snahou odlišit se, zaujmout odlišné pozice (ovšem při respektování pravidel „hry“, při podřízení transcendentnímu řádu, jež pole představuje), ale jsou mnohdy podmíněny i proměnami vně literárního pole – literární revoluce má úspěch tehdy, když je spojena se společenskou proměnou, např. s významnou novou skupinou konzumentů literatury, která se identifikuje s tím, co je „mladé“ a odlišuje se od dosud vládnoucího, nebo se společenským převratem apod. Tyto vnější změny samozřejmě nepůsobí přímo, ale ve zvláštním tvaru daném restrukturací, již podstoupí v literárním poli. Tato restrukturační je tím hlubší, čím je literární pole autonomnější.



K ZAMYŠLENÍ

Literární revoluce, jíž je nástup avantgardy v české literatuře na přelomu 10. a 20. let 20. století, představuje vstup početné skupiny mladých literátů do literárního pole. Její

úspěch – rychlejší a snadnější než u jiných moderních hnutí v české literatuře – byl významně umožněn společenskými změnami danými koncem války, utvořením samostatného státu a sociálními otřesy této doby. Tyto společenské změny se transformovaly v literárním poli v očekávání něčeho nového, inovativního, ba převratného, co bude představovat novou kvalitu odpovídající novému, zásadně proměněnému světu.

Byla řeč o tom, že působení vnějších sil uvnitř literárního pole závisí na struktuře samotného literárního pole, na tom, jak absorbuje a promění tyto vnější síly, a že podoba této transformace je závislá na míře autonomie pole. Tím přicházíme k podstatné otázce: ke vztahu literárního pole k ostatním polím. Je zřejmé, že všechna pole kulturní produkce – literární pole v to počítaje – jsou v rámci mocenského pole v pozici ovládaných; procházejí jimi potřeby okolních polí – zejména nutnost ekonomického zisku. V období klasického absolutismu (17. až 18. století) je zřejmá výrazná homologie literárního pole s polem mocenským a hospodářským: velký, uznávaný umělec je zároveň finančně úspěšný a dobře etablovaný v mocenském poli. Avšak 19. století přináší postupnou autonomizaci literárního pole, jež je završena na konci tohoto století v umění moderny. Literární pole se maximálně vyvazuje z vnějších tlaků a je strukturováno na principu popření, ba obrácení ekonomického pořádku: úspěch v literárním poli se vylučuje s úspěchem ekonomickým a vice versa. Zisk symbolického kapitálu, který se v literárním poli rozděluje, je podmíněn úplným popřením ekonomického etablování; čím je básník uznávanější a úspěšnější v literárním poli, tím zřejměji musí rezignovat na to, že by se tím mohl existenčně zajistit. Pohrdání „vnějším úspěchem“, nezištnost, nenávratnost investice se stává podmínkou úspěchu uvnitř pole. Tak jsou ustavovány specifické zákony symbolické měny v poli umělecké produkce, které se stávají součástí „hry“ a jsou respektovány i těmi, kteří stojí na heteronomním pólu literárního pole. Proces autonomizace vede ke zvýraznění napětí, které v literárním poli existuje mezi pólem autonomním (avantgardy, odmítající jakýkoliv kompromis s měšťáky) a pólem heteronomním (akademické, měšťanské umění, ve společnosti etablované, zařízené pro komerční úspěch).

K ZAPAMATOVÁNÍ



Předmětem Bourdieuových sociologických rozborů je společenský kontext, který je nejen prostorem, v němž vzniká umělecké dílo, ale také místem, kde se zrodil tvůrce tohoto díla. Bourdieu ukazuje, do jaké míry byl zrod moderního umělce dán vnějšími společensko-politickými okolnostmi. Jeho metoda umožňuje uchopit umělecké dílo i samotného umělce v širších společensko-mocenských souvislostech. Dále Bourdieu zkoumá nejen produkci samotného uměleckého díla, ale také produkci jeho hodnoty. Bourdieuova metoda by mohla být označena za příklad **hermeneutiky podezření** (termín P. Ricoeura), která nepovažuje moderní subjekt za počátek a základ všeho, ale ptá se, čím je tento subjekt formován. Bourdieu však netvrdí, že umělec je pouze výsledkem společenských determinací a je zcela určen prostředím, z něhož vyšel. Jeho metoda umožňuje analyzovat prostor

různých možností, které umělec v daném poli má, a pochopit veškerou aktivitu, kterou musí umělec vyvinout v souladu se všemi danostmi a předurčenostmi, ale také proti nim, aby se z něj stal umělec, tedy subjekt umělecké produkce (autor).



SHRNUTÍ KAPITOLY

- Sartre se domníval, že umělec má odpovědnost za svět, ve kterém žije. Umění se má podílet na proměně světa. Později svůj názor pozměnil.
 - Základnou, na níž je možné založit kritiku vládnoucích poměrů, je Eagletonovi tělesnost člověka. Estetické koncepty moderny jsou jednak ideologickým nástrojem odtělesnění člověka, ale zároveň mohou být také prostředkem, jak vzdorovat instrumentálnímu rozumu, který přehlíží potřeby a práva těla.
 - Předmětem Bourdieuových sociologických rozborů je společenský kontext, který je nejen prostorem, v němž vzniká umělecké dílo, ale také místem, kde se zrodil tvůrce tohoto díla.
-



OTÁZKY

1. Jak se vyvíjel Sartrův názor na umělcovu odpovědnost a angažované umění?
 2. Jak marxističtí ideologie definují ideologii a její odcizující moc?
 3. Co je pro Eagletona novou základnou, která umožňuje kritiku kapitalistické ideologie?
 4. Jak moderní estetické představy ideologii podporují a jak jí vzdorují?
 5. Jak si Bourdieu představuje literární pole?
-

6 LITERATURA A (TRADIČNÍ) HODNOTY

PRŮVODCE STUDIEM



V této stručnější kapitole se seznámíte s názory Wayne C. Booth a Franka Raymonda Leavise. Oběma je společné, že svým přístupem usilují mírnit negativní dopady moderní doby. Booth je zastáncem tradičního vyprávění, z něhož lze odvodit také hodnotové a etické autora. Leavis obrací pozornost k tzv. velké tradici anglické literatury (jeho pojem), která podle něj uchovává zkušenosti hodnoty a smyslu, které často absentují u moderních autorů.

CÍLE KAPITOLY



Po prostudování této kapitoly budete vědět:

- proč Booth rehabilituje autorského vypravěče v moderní literatuře,
 - co je to implicitní autor,
 - jak Booth definuje vypravěčskou nespolehlivost a vymezuje se proti ní,
 - co Leavis očekává od tzv. velké tradice anglické literatury.
-

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Wayne C. Booth, autorský (auktoriální) vypravěč, vypravěčská nespolehlivost, implicitní autor, modelový autor, subjekt díla, Frank Raymond Leavis, velká tradice

6.1 Wayne C. Booth

Americký literární vědec **Wayne C. Booth** (1921) v mnohém navazuje na představitele novoaristotelské Chicagské školy. Z toho je zřejmé, že jeho přístup bude patřit mezi ty, které se snaží poněkud brzdit moderní a avantgardní emancipační procesy a přispívat do debaty s názory, které moderní doba považuje za překonané (např. právě Aristotelés).

Booth ve svých dílech **rehabilituje autorského (auktoriálního) vypravěče**, který má právo zasahovat do textu a vyjadřovat své morální stanovisko. Booth promýšlel koncepci implicitního autora. **Implicitní autor** není subjekt z masa a kostí, ale teoretická koncepce, která v sobě **zahrnuje strukturu a význam textu i systém jeho hodnot a norem**. Instance implicitního autora se nachází mezi komunikační rovinou reálného historického autora a komunikačním pásmem vypravěče a postav. Jak z názvu vyplývá, stanovisko implicitního autora není vyjádřeno výslovně (explicitně), ale musí být odhaleno čtenářem.



PRO ZÁJEMCE

Současná literární teorie zná kromě pojmu **implicitní autor** též pojmy **modelový autor** nebo Mukařovského pojem **subjekt díla**. Tyto subjekty uvnitř díla můžeme definovat jako znakové „odrazy“ původce díla v textu. (Vnitřní) subjekt díla vyvstává až zpětně v procesu čtení jako „korelát celkového pohybu intence textu. Autorský subjekt uvnitř díla (autor modelový, implikovaný) je tedy do značné míry čtenářova konstrukce. Nikoli však bezzbytku, neboť jde o konstruování usměřňované textem díla – směřováním záměru textu. – Subjekt díla není snadno a jednoznačně uchopitelná entita. Někteří autoři navrhuji zrušit pojem implikovaný autor a hovořit pouze o intenci textu nebo sémantickém gestu textové struktury. Obtížnost (a nemožnost) jednoznačného uchopení vnitřnětextových subjektů vyvěrá také z toho, že se liší od empirického autora (viz níže) i od vypravěče, a současně „existuje“ pouze ve vztazích k oběma těmto pozicím uvnitř i vně textu, „přitažlivost tohoto pojmu spočívá ve zvláštní situovanosti autorského subjektu mezi textem a aktuálním světem, mezi biografickým autorem a jeho textově ověřitelným „dvojníkem“.

Booth sice soudí, že také reflektor nebo dramatický vypravěč svým způsobem vyjadřují etické či hodnotové stanovisko autora, přesto se domnívá, že neosobní vyprávění je pro svou (hodnotovou) víceznačnost a neurčitost morálně problematické. Víceznačnost neosobního vyprávění je důvodem, proč se Booth staví kriticky k literární moderně a snaží se o rehabilitaci tradičního vyprávění, a to právě např. svou koncepcí **implicitního autora**.

Boothovy úvahy o etické funkci umění směřují proti programům soudobých modernistických prozaiků (např. proti francouzskému novému románu – A. Robbe-Grillet) a teoretiků, ale i proti negativním důsledkům, které mají názory o neosobnosti a objektivismu prózy v oblasti komerční a brakové literatury.

Nespolehlivost vypravěčská

Také tento pojem zavedl Booth a slouží ke klasifikaci vypravěčů v narativních textech. Vypravěč je spolehlivý, pokud představuje normy celku díla (tj. normy implicitního autora) nebo jedná v souladu s nimi. Pokud se však mezi normami vypravěče a implicitního autora objevuje rozpor, jde o vypravěče nespolehlivého. – Vypravěčská nespolehlivost se často (a záměrně) objevuje v moderní literatuře, k níž byl Booth skeptický.

6.2 Frank Raymond Leavis

Anglický literární a kulturní kritik a významná postava anglistiky na univerzitě v Cambridge **Frank Raymond Leavis** (1895–1978) za svůj celoživotní úkol považoval obnovit takovou kulturu, která by opět přinášela hodnoty a vzory do duchovního a morálního vaku moderní doby, konkrétně především do anglického intelektuálního života.

Leavis ostře kritizoval představitele anglické kultury, že také jejich vinou se zvětšuje propast ideálem a skutečností, neboť selhávají právě tehdy, kdy mají následovat spravedlnost v běžném životě.

Leavisův program pevně spojuje literární kritiku s kritikou moderní kultury a civilizace. Leavis usiluje stanovit tzv. **velkou tradici (great tradition)** anglické literatury, která by současným tvůrcům, žijícím v hodnotové prázdnotě, pomohla v orientaci. Kultura je podle Leavise živým vztahem mezi kontinuitou (tradicí) a kreativitou (novátorstvím). Literární tradice by se měla stát základem kulturní paměti, která představuje a uchovává lidské zkušenosti hodnoty a smyslu. Tato tradice je alternativou k jednorozměrnosti a vyprahlosti „technologicky pokřivené civilizace“.

Leavis se ve svém úsilí o stanovení great tradition opírá např. o anglické romantiky, ale také o soudobé autory – T. S. Eliota nebo D. H. Lawrence.

Leavisovo pojetí literatury je dynamické a dramatické, a současně harmonizující protiklady: soupeří v něm vnitřní a vnější svět; na jedné straně předmětnost a konkrétnost situace ukázní kult výrazu a citu, na druhé straně zde působí humanizující síla lidské kultury a tvořivosti, které se otevírá věčnosti a cizotě světa.



SHRNUTÍ KAPITOLY

- Wayne V. Booth očisťuje pověst autorského vypravěče v moderní literatuře.
 - Booth se staví odmítavě k tzv. vypravěčské nespolehlivosti, která neumožňuje určit autorovo hodnotové stanovisko.
 - Booth je tvůrcem koncepce implicitního autora.
 - Proti hodnotovému vakuu a nezakotvenosti moderní kultury představuje Keavis svou koncepci tzv. velké tradice, která uchovává zkušenosti smyslu a hodnot.
-



OTÁZKY

1. Jak se podle Boothe projevuje vypravěčská nespolehlivost?
 2. Jaký typ vypravěče je podle Boothe spolehlivý a proč je podle něj důležité, aby byl vypravěč „spolehlivý“?
 3. Je implicitní autor skutečná reálná bytost?
 4. Co Leavis kritizuje na moderní kultuře?
 5. Jakou alternativu Leavis nabízí?
 6. Dokázali byste určit českou podobu tzv. velké tradice?
-

7 HERMENEUTIKA A RECEPČNÍ ESTETIKA – ETICKÉ PODNĚTY

PRŮVODCE STUDIEM



V této kapitole se dozvíte, že **recepční estetika** se zabývá působením textu na čtenáře. **Čtenář** se stává v procesu literární komunikace důležitý, neboť význam textu vzniká v procesu čtení. – Filosofická hermeneutika přináší literární vědě cenné podněty, když rehabilituje **kategorii svědectví** (také čtenář může být chápán jako **svědek** události smyslu literárního díla, nikoli nezúčastněný pozorovatel) nebo se zamýšlí nad důvody **proměňujících účinků vyprávění**.

CÍLE KAPITOLY



Po prostudování této kapitoly budete vědět:

- jaká jsou hlavní teoretická východiska i praktické dopady recepční estetiky,
 - co je to konkretizace,
 - kdo jsou hlavní představitelé recepční estetiky,
 - jak P. Ricoeur přemýšlí o svědectví jakožto důležité hermeneutické kategorii,
 - jak filosofická hermeneutika vysvětluje proměňující účinky příběhu na čtenáře či posluchače.
-

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Recepční estetika, čtenář, čtení, konkretizace, H.-R- Jauß, W. Iser, S. Fish, hermeneutika, P. Ricoeur, svědek, svědectví, vyprávění, příběh, M. Heidegger.

7.1 Recepční estetika

Recepční estetika se zaměřuje na působení literárních děl na čtenáře, protože chápe text jako síť výzev (apelových struktur) zaměřených na recipienta. Text se kompletuje až v procesu čtení skrze interakci se čtenářem a jako úplný vzniká jen v procesu **konkretizace**.

Konkretizace je událost, kdy čtenář zaplňuje místa nedourčenosti textu nebo zbavuje místa nedourčenosti jejich mnohoznačnosti. Prostřednictvím konkretizace každý čtenář propůjčuje textu individuální určitost. Podle Romana Ingardena může být konkretizace správná, nebo chybná – v závislosti na tom, zda recipient konkretizuje esteticky relevantní kvality textu. Felix Vodička představu ideální konkretizace odmítá a považuje ji za vždy podmíněnou dobovými estetickými normami. Wolfgang Iser odmítá veškeré normování a zdůrazňuje mnohost různých konkretizací.

Recepční estetika se inspirovává přístupy filosofů E. Husserla, R. Ingardena, M. Heideggera nebo H.-G. Gadamera, který poukázal na to, že umělecké literární dílo není uzavřený estetický předmět s fixním významem, neboť musí být nejprve vnímáno a pochopeno interpretem. Tento proces je přitom závislý na historické situaci čtenáře, protože v průběhu rozumění (čtení) se horizont textu v dialogu setkává s horizontem čtenáře.

Na tyto myšlenky navázal **H.-R. Jauf** a rozvinul historicko-estetickou koncepci **horizontu očekávání**. Tento koncept popisuje (nadindividuální) myšlenkové struktury čtenáře, které předem formují každý proces recepce a porozumění, a tedy řídí četbu. Horizonty očekávání dodávají čtenářům nezbytná měřítko hodnot k posuzování literárních děl. Protože se však v průběhu dějin horizonty očekávání proměňují, mění se také významy a hodnocení textů.

Antropologickými rozměry recepční se zabýval **Wolfgang Iser**. Iser tvrdí, že smysl literárního textu je nevyčerpatelný, neboť každý recipient individuálně dourčuje místa nedourčenosti. Nepovažuje však jako poststrukturalisté smysl fikcionálního textu za neurčitelný, neboť je podle něj určován vždy znovu a znovu s každým čtenářem, který vstoupí s textem do dialogu.

Další významnou postavou recepčního přístupu k literárnímu dílu je Američan **Stanley Fish**. Svým pojetím **interpretační komunity** ukazuje, že proces recepce při vší otevřenosti není zcela relativní nebo dokonce arbitrární, neboť je určován tzv. **institucionalizovanými konvencemi**. Estetické a společenské normy, jimiž se interpretační komunity řídí, jsou již implicitně obsaženy v jednotlivých interpretacích.

7.2 Paul Ricoeur: rehabilitace kategorie „svědectví“, čtenář jako svědek

Francouzský filozof, teolog a vyznávající protestant **Paul Ricoeur** (1913–2005) je čelným představitelem filosofické hermeneutiky. Jeho přístup je bytostně konciliantní. Vždy

usiloval o dialog mezi přístupy, které si na první pohled nemají co říci: mezi hermeneutikou, fenomenologií nebo existencialismem na straně jedné a psychoanalýzou či strukturalismem na straně druhé. Literární vědu Ricoeur obohatil svým trojdílným dílem *Čas a vyprávění*, které se v tom nejlepší slova smyslu liší od mnohdy až technicistních naratologických koncepcí.

Jestliže nyní promýšlení různé souvislosti literatury a etiky, zajímají nás Ricoeurovy úvahy o **svědectví**. Ty se těší velkému zájmu teologů, kde je svědectví (pisatelé Nového zákona jako svědkové života a smrti Ježíše Krista) důležitá kategorie, neboť to, co se v teologii nazývá zjevením, nelze přímo verifikovat, ale právě jen dosvědčovat, tj. spolehnout se na tradici svědků a současně ji kriticky zkoumat. Také v literární vědě, zvláště v té inspirované dekonstrukcí, se někdy hovoří o tom, že čtenář má o literárním díle svědčit, tj. osobně se za něj zaručit.

Paul Ricoeur upozornil, že **subjektivní kategorie svědectví** nutně neznamená něco nevědeckého. Svědectví mělo vždy uznávanou společenskou roli a bylo spojeno s určitým rituálem. Navíc je třeba brát vážně, že svědectví je základem tak závažné vědecké disciplíny, jakou je **právo**. Druhá vědecká disciplína, která se pěstuje na univerzitách a těší se důvěře a je přitom založená na svědectví, je **historie**.

Teolog Petr Pokorný ožívá soudní obraz ve své úvaze, podle které čtenář a interpret biblického textu vstupuje do role soudce. – Soudce se nemůže rozhodovat podle svých představ, nálad, sympatií či antipatií, ale podle pravidel práva a samozřejmě podle závažnosti svědectví, které mu svědkové předkládají. Při všem odstupu od vlastních emocí však nemůže zůstat lhostejný k svědectví jako takovému, přesně řečeno k případu, k němuž se svědectví vztahuje. Musí soudit. Tuto povinnost z něj žádné svědectví nesejme, protože každé svědectví spojuje informaci s jejím hodnocením.

Ve všech oblastech, kde svědectví hraje roli, je klíčovou otázkou **autenticita svědectví**. Autenticitu svědectví lze podle Ricoeura měřit některými společnými měřítky. Jsou to:

1. Bezbrannost svědka (před soudem). Uznání autenticity svědectví, jeho přijetí, nemůže být vynuceno zjevnou silou, ani hrozbou, ani nepřímým vydíráním soudce. Naopak autentický svědek pokládá své svědectví za tak závažné, že je schopen pro ně něco obětovat, v krajním případě to může být dokonce život. – Označení křesťanských mučedníků jako *martyrů* je odvozeno od řeckého výrazu pro svědka – *martys*.
2. Tvrzení obsažené ve svědectví musí být doloženo přinejmenším dvěma nezávislými svědky.
3. Věcná shoda (kongruence) svědectví s tím, co o jiných stránkách téže kauzy vypovídají další svědectví.



K ZAMYŠLENÍ

Aleš Pištora, inspirován Ricoeurem, o svědectví napsal:

„Má-li člověk mluvit o svědectví, může se jen těžko vyhnout určitému patosu. Právě svědectví je vzácné, nemáme je k dispozici, nelze si je opatřit. Je věcí vpádu odjinud, je to angažmá toho, kdo je schopen stát svému svědectví tak blízko, že je mnohdy ochoten stvrdit je i svým životem. Svědectví přichází nečekaně a přichází dokonce proti naší vůli a zasahuje nás mocným úderem, neboť jeho zbraň proti nám jsme my sami, naše důvěra ve svědectví, jež se stává sebou samým až teprve tehdy, pokud mu uvěříme. A v důvěře ve svědectví se my sami stáváme svědky.

Dnešní člověk se však patosu vyhýbá. Nelze přece všemu důvěřovat. Dnešní člověk je člověkem neskromné skromnosti, člověkem střední třídy. Nejde o ideologie, ale o správu domu, dnešní státníci nejsou absolventi vojenských akademií, ale hospodáři. Vše zde přece již bylo, avantgardní je spíše to, co je tradiční. Nové objevy, nové myšlenky, to vše je minulost. Strašlivé spojení vědy a socialismu či nacismu se samo vyčerpalo. Tím spíše však svědectví o absolutním. Dnešek už není ani dobou solidarity otřesených. Dnešek je dobou relativismu a nietzscheovského perspektivismu.

Je tedy třeba odmítnout svědectví? O čem je lze dnes ještě vydávat? O nějaké hloubce nitra, kterou dosud každý přehlížel nebo o pravdách přírody? O faktických dějinných událostech, které přežili jen málokterí? Či snad o Bohu? O Zjevení a setkání se s Bohem, o zkušenosti s absolutnem? To vše přece bude nasypano do mlýna interpretace a bude semleto na rozličné perspektivy, které lze demokraticky zaujmout. Tento nemilosrdný mlýn přeje konzervativcům. Ani jejich hodnoty však nejsou důvěryhodné a co víc, jsou hodnotami ještě více nihilistickými než oslabené hodnoty tzv. nihilistů. Dědictví bylo vyčerpáno a to, co zbylo, je každodennost, která potlačuje v podobě splátkových kalendářů jakýkoli pravý okamžik, vzednutí doby, nadšení, údiv či usebrání. Zdá se, že patos, a tedy ani svědectví, dnes není na místě.

Přesto se mi zdá, že žijeme v epoše svědectví, že právě nyní po tom všem, co se odehrálo, je křehké, chvějící se svědectví tím jediným, nač lze spoléhat. A to nejen v teoriích, kde pozitivistická věda ve své krizi ukázala, že je pouhou užitečnou fikcí, která se v bytostných otázkách člověka netýká skutečnosti o nic víc než mýtus, ale především v našem dějinném životě. Skutečně se zdá, jako by dnešek byl dobou znovuobjevování křehkého svědectví. Nejen při pozorování atomárních částic, které nelze pozorovat přímo, ale pouze ve stopách, které po sobě zanechávají, ale také v tom, že tím prvním, na čem stojí celé dějiny a čím začíná celá historikova práce, je svědectví. Svědectví není pouze fenoménem sociologie, popřípadě právní vědy, ale jeho síla se uplatňuje v celé

sféře bytí člověka. Nejen křesťanské kérygma je odkázáno na svědectví, ale i historiografie, která je zde proto, že dějiny utrpení volají po pomstě a žádají, aby byly vyprávěny.“

7.3 Proměňující účinky literárního díla – příběh pohledem filosofické hermeneutiky

V mnoha humanitních disciplínách je různým způsobem artikulována otázka, čím to je, že příběhy (některé mnohem více nežli jiné) působí na lidskou představitelost neobyčejně podmanivou mocí. Co znamená, že „myslíme v příbězích“? Čí to je, že silné a důležité příběhy každé kulturní tradice zásadně určují a proměňují to, jak lidé rozumějí světu i sami sobě, jak myslí a jak vnímají skutečnost?

Jednu z možných odpovědí nabízí **filozofická hermeneutika**. Východiskem filosofické hermeneutiky je analýza lidské existence (Dasein, pobyt) u **Martina Heideggera**. Podle něj je bytostnou charakteristikou lidské existence její **úsilí porozumět smyslu vlastního bytí**. Člověk je jsoucnost, jemuž jde v jeho bytí o toto bytí samo. Lidé jsou „postiženi“ starostí o smysl své existence. Důležitým rozměrem tohoto úsilí o (sebe)porozumění je horizont vlastního konce – lidské bytí je bytím k smrti. Člověk je vědomím vlastní konečnosti vybízen k tomu, aby se zhostil smysluplných možností uskutečňování vlastního života a jeho smyslu. Člověk je do světa „vržen“, jak říká Heidegger, jeho život je vždy spoluurčen okolnostmi, které nemá pod kontrolou. Nicméně v pohledu vpřed do budoucnosti může se značnou mírou svobody rozvrhovat své životní směřování, volit a utvářet svůj „životní projekt“. V tomto smyslu člověk vždycky jakoby v předstihu předjímá to, čím ještě není, ale může být a chce být. Sám sobě rozumí právě z vlastních možností, z alternativ svého sebeuskutečňování.

Při tomto úsilí o (sebe)porozumění se ovšem nepohybuje ve vzduchoprázdnu. Součástí „vrženosti“ člověka je také jeho přináležitost k určité kulturní tradici. Bytostnou součástí každé kulturní tradice jsou *důležité* příběhy. Dříve to byla mytická vyprávění ujišťující své posluchače o řádu světa nebo legendy nabízející exemplární modely hodnotného a následováníhodného lidského jednání. V pokročilejších kulturách můžeme hovořit o celostném sdíleném jazykovém obraze světa, který má také narativní strukturu.

Každý člověk vyrůstající ve své kulturní tradici dospívá k vlastnímu sebepochopení v interakci s jejími důležitými příběhy. Kulturní artefakty minulosti včetně vyprávění představují podle Diltheye „zvnějšnělé, objektivizované výrazy života“ a poskytují člověku orientující podněty a výzvy. Právě v niterném rozhovoru s nimi člověk postupně dochází k vlastnímu sebeporozumění.

Proč právě příběhy? Pravděpodobně proto, že příběh je, jak říká P. Ricoeur, takřka bezprostředním otiskem života. Svoji časovou dynamikou, svým odkud a kam, svoji strukturovanou zápletkou, konfigurací náhod, svobodných rozhodnutí a osudových daností se příběh v jistém důležitém smyslu nejvíce podobá lidskému životu. Mezi časovostí příběhu a časovým rozměrem lidského života je evidentní korespondence a vzájemné zrcadlení.

Příběh se na rozdíl od vědeckého pojednání, filosofického traktátu či lyrické básně životu podobá právě svou rozvržeností a uspořádaností v čase.

Proměňující účinek proto mohou mít jak příběhy, které se skutečně odehrály v reálném světě, tak příběhy čistě literární. I zcela fiktivní příběh, který se nikdy v reálu neodehrál, může pravdivě a v určitém slova smyslu velmi přesně vypovídat o skutečnosti. Takový příběh může mimeticky (napodobivě) zrcadlit pravdu, přestože se tato pravda netýká „reálného“ světa, přesněji řečeno: nevypovídá o světě popisně a faktograficky. Referenční a mimetická pravdivost fiktivních příběhů spočívá podle Ricoeura v tom, že příběh je určitou nabídkou světa (*proposition du monde*), nabídkou možností, jak porozumět lidské existenci.

Příběhy v sobě nesou modely jednání, které pro čtenáře či posluchače představují reálnou možnost volby, orientující a mobilizující výzvu, inspirující podnět k novému bytí-ve-světě.

Čtenář nebo posluchač může být právě díky tomu působením vyprávění zásadně osloven, zasažen a proměněn.



SHRNUTÍ KAPITOLY

- Recepční estetika se zaměřuje na působení literárních děl na čtenáře, protože chápe text jako síť výzev zaměřených na recipienta. Text se kompletuje až v procesu čtení skrze interakci se čtenářem a jako úplný vzniká jen v procesu konkretizace.
- Konkretizace je událost, kdy čtenář zaplňuje místa nedourčenosti textu nebo zbaňuje místa nedourčenosti jejich mnohoznačnosti. Každé čtení je nová konkretizace.
- Hlavními představiteli recepční estetiky jsou H.-R. Jauß, W. Iser a S. Fish.
- Představitel filosofické hermeneutiky P. Ricoeur ukazuje, že jak je kategorie svědectví důležitá nejen v oblasti práva nebo historie, ale také v teologii nebo literární vědě.
- Také čtenáře můžeme pokládat za svědka, který je zasažen literárním dílem a podává o své zkušenosti svědectví.
- Filosofická hermeneutika ukazuje, jak příběh odpovídá časové a o smysl usilující povaze lidské existence.

OTÁZKY



1. Jakou roli hraje v recepční estetice čtenář?
 2. Co je to konkretizace uměleckého díla?
 3. Je podoba konkretizace závislá pouze na osobních dispozicích čtenáře nebo ji ovlivňuje ještě něco dalšího?
 4. Jak se kategorie s
 5. Jak M. Heidegger popisuje lidskou existence?
 6. Proč je příběh tak dobrým zrcadlem i prostředkem přetvářejícím lidskou existenci?
-

8 ETIKA DEKONSTRUKCE



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

V této kapitole se dozvíte o důležitosti (čtenářské) zkušenosti pro filozofii Jacquesa Derridy, která se označuje jako dekonstrukce. Dekonstrukce usiluje dát hlas okrajovým, unikajícím a nesnadno uchopitelným (tj. „jiným“) aspektům literárního díla. Nicméně jsou to právě tyto okrajové aspekty literárního díla, které na nás mnohdy nejintenzivněji působí. J. Mukařovský řekl, že nejintenzivněji na nás v uměleckém díle působí to, co nedokážeme přesně tematizovat. – Stručně pojednáme o přístupu J. Derridy, obsáhleji se budeme věnovat „etice čtení“ J. Hillise Millera a D. Attridge, kteří se Derridou inspirovali.



CÍLE KAPITOLY

Po prostudování této kapitoly budete vědět:

- základní informace o dekonstrukci – filozofii J. Derridy,
 - o důležitosti čtenářské zkušenosti v Derridově filozofii,
 - že etice dekonstrukce spočívá v jejím úsilí dát hlas tomu, co ostatní přístupy přehlíží,
 - jak o etice čtení přemýšlí a jak ji praktikuje J. Hillis Miller,
 - jak konkrétně vypadá odpovědné čtení podle D. Attridge.
-



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Jacques Derrida, dekonstrukce, jinakost, jiné, právo jiného, odpověď jinému, Hillis Miller, Derek Attridge, etika čtení, odpověď, odpovědnost, idiomatičnost literatury, jedinečnost literatury, ruský formalismus, dezautomatizace vnímání.

8.1 Jacques Derrida: právo Jiného

Dekonstrukce, za jejíhož zakladatele je považován francouzský filosof **Jacques Derrida** (1930–2004), byla mnohokrát obviňována z nesrozumitelnosti a dokonce nemorálnosti, neboť jde údajně o naprosto svévolné myšlení. Dekonstrukci je opravdu velmi nesnadné – a patrně nemožné – definovat. Jde totiž o myšlení, pro které je zásadní **zkušenost s texty** – filosofickými i literárními – a zkušenost s uměním vůbec.

Zkušenost s texty neboli **čtení** znamená, že jde o myšlení, které si dává na čas, sleduje různá napětí, odbočky, odchylky a prokluzování významů, a není tolik soustředěné na jasný a snadno uchopitelný závěr. Důležitější než výsledek či myšlenka, kterou bychom mohli disponovat, je samotný proces myšlení (a čtení), který je neoddělitelný od svého jedinečného kontextu, tj. od čtenářské zkušenosti s filosofickým nebo literárním dílem.

Zkušenost vůbec je téma, které bylo Derridovi blízké. Jako filosofa jej zajímala „**zkušenost zkušenosti**“: Derrida byl ovlivněn fenomenologií Edmunda Husserla, která chtěla, aby se lidská zkušenost se světem – pokud jí očistíme od všech zbytečných předsudků, předporozumění a zkreslení – stala základem poznání i praxe založených na jistém základě. To představovalo úkol popsat zkušenost ve všech jejích nuancích a souvislostech, ale popsat ji právě jako něco popsatelného a uchopitelného.

Derrida takovou představu neodmítá zcela, neboť si uvědomuje, že je pro naše poznávání nezbytná. Zaměřuje se nicméně na takové zkušenosti, které nelze uzavřít, které jsou otevřené, kde se našemu úsilí o porozumění stále ještě něco vzpírá. Právě taková je i zkušenost s literárními texty a uměním vůbec. Nejde o to, že by to byla zkušenost chaotická, nesrozumitelná, neboť ji nějak rozumíme, už když ji zakoušíme. Pokud jí ovšem chceme porozumět správně, musíme vzít vážně také to, že **smysl takové zkušenosti se děje, je otevřený a také nám uniká**. Takovému „smyslu“ totiž rozumíme právě jakožto něčemu, co nám uniká nebo vzdoruje naší touze jej uchopit jako něco zcela jasného a snadno definovalného.

To, co takto uniká či vzdoruje, nazývá Derrida **jinakostí, Jinakostí, jiným, Jiným** apod. Derrida nikdy netvrdil, že neexistuje nic mimo jazyk, jak mu bývá podsouváno, ale zajímá jej právě ono **jiné jazyka** či **jiné v jazyce**, kterému se snaží učinit zadost. A to je již závazek etický. Derrida se bránil tvrzení, že se etikou (tj. vztahem k Jinému a odpovědností vůči Jinému) začal zabývat až ve svých pozdních dílech. Podle něj byl právě nastíněný etický závazek v jeho díle přítomen od samotného začátku.

Derrida prohlásil, že ***jediným zákonem, jemuž se snaží oddat a učinit zadost, je text Jiného/Druhého, samotná jedinečnost Jiného, idiom jiného, pozvání Jiného, které mě předchází.***

PRO ZÁJEMCE



V Petříčkově skvělém *Úvodu do (současné) filosofie* si prostudujte kapitoly Fenomenologie *Edmunda Husserla: problém smyslu*. Pomůže Vám pochopit jedno z východisek Derridova i jeho následovníků. Zároveň se Husserlova fenomenologie důležitá pro recepční estetika, o které bylo pojednáno v minulé kapitole.

8.2 Joseph Hillis Miller: Etika čtení

V roce 1985 přednesl americký literární vědec a představitel dekonstrukce Joseph Hillis Miller na univerzitě v Irvine sérii přednášek věnovaných etice čtení. Tyto přednášky se staly základem knihy, která vyšla o dva roky později pod názvem *Etika čtení. Kant, de Man, Eliot, Trollope, James a Benjamin*. Jak je patrné z podtitulu knihy, kniha Hillise Millera promýšlí etickou problematiku na příkladu textů filosofických (Kantovy a Benjaminovy úvahy o etice), kritických (de Man) i literárních.

Hillis Miller přiznává, že východisko jeho úvah o etice čtení je kantovské. Immanuel Kant (1724–1804) jakožto čelný představitel osvícenství tvrdil, že základem morálky je svobodný subjekt a autonomie jeho vůle, neboť morálka se nemůže rozvíjet v podmínkách donucení. Člověk jedná na základě vnitřní povinnosti, která není podřízena diktátu smyslovosti nebo čemukoli, co je vnější jeho svobodné vůli. **Podle Kantova kategorického imperativu má člověk jednat tak, aby se zásady jeho jednání mohly bez jakéhokoli rozporu změnit v zásady a zákony platné pro každého.** Hillise Millera zajímá, jak Kantův vznešený, ale poněkud abstraktní požadavek ob stojí před konkrétní literární a literárněkritickou praxí, ale především v samotném aktu čtení.



K ZAPAMATOVÁNÍ

Podle Kantova kategorického imperativu má člověk jednat tak, aby se zásady jeho jednání mohly bez jakéhokoli rozporu změnit v zásady a zákony platné pro každého.

Hlavní otázka, kterou si Hillis Miller během kritické četby Kanta klade ve svém oboru literární vědy a kritiky, je následující: Jaká je povaha onoho zákona či imperativu, který zavazuje subjekt nezávisle na jeho soukromých a sobeckých motivech, čímž se tento imperativ stává svobodným, autonomním rozhodnutím jedince? Odpověď zní, že samotný akt čtení vede čtenáře k tomu, aby se dobrovolně podvolil zákonu/imperativu vtělenému do textu.

Položme si nyní ještě otázku, s jakým imperativem, zákonem či požadavkem se to během četby vlastně setkáváme. A je to vůbec ještě zákon, jak jsme zvyklí mu běžně rozumět? Z úvah Hillise Millera vyplývá, že zákon, který čtenáře zavazuje během četby, není něčím apriorním v kantovském smyslu, neboť je „vtělen“ či vepsán do samotného aktu čtení, během něhož se vynořuje a naléhá na čtenáře, který se mu dobrovolně podvoluje (jde-li samozřejmě o čtenáře zodpovědného, tj. odpovídajícímu nárokům textu). Může se tedy zdát, že taková etika čtení má jen velmi málo společného s univerzalistickým morálním nárokem Immanuela Kanta. Nicméně nelze se současně zbavit dojmu, že u Hillise Millera určuje

zákon textu veškerou čtenářovu aktivitu způsobem takřka kategorickým. Tento paradox vyjadřuje samotný autor takto:

Když čtu, děje se mi následující: stále stojím před zákonem etiky čtení, vystaven jeho nařízením a požadavkům, přesvědčován o jeho suverénní existenci. To, co se děje, je jakési „musím“, „jsem povinen“, které je při každém čtení stále stejné, a přece stále jiné, jedinečné, idiomatické.

Toto pojetí čtení je velice blízké Derridovým úvahám o spravedlnosti, které Miroslav Petříček shrnuje takto: „(...) zákon předepisuje, což znamená, že rozhodnutí podle práva (...) redukuje moment osobní zodpovědnosti za rozhodnutí, moment osobního zaručení. V této věci se pak Derrida dovolává Montaigne i Pascala, když oba tvrdí: kdo poslouchá zákony jen proto, že to jsou zákony, neposlouchá je tak, jak by měl. Má-li být nějaké rozhodnutí správné (juste) ve smyslu spravedlnosti (justice), pak v aktu, jímž se k němu dospívá, musí být podřízeno pravidlu (nemůže být libovolné, nahodilé), a současně být bez pravidla, protože situace, v níž je třeba rozhodovat, je vždy jedinečná, každý případ je *sui generis* (žádné dva nejsou identické, „nekryjí se“) a vyžaduje jedinečnou interpretaci, jež však právě proto – aniž by proto byla čistou svévolí – nemůže být garantována žádným z existujících (minulých a přítomných) pravidel – a přece jakožto rozhodování, které chce být právo ideji spravedlnosti, nemůže být bez vztahu k pravidlu.“ (Petříček, *Filosofie en noir*, 249)

Když se vrátíme zpět k úvahám Hillise Millera, můžeme říct, že každé čtení je především etickým závazkem vůči textu. Zodpovědný a zralý čtenář je ve službách textu. Bez jedinečnosti čtenáře, který nárokům textu odpovídá, by ovšem text mlčel.

Hillis Miller rozvíjí čtenářskou etiku, která není ani subjektivisticky libovolná, ani alibisticky neosobní (já nic, to všechno text nebo metoda, kterou uplatňuji). Nejvíce fascinující je akt čtení tehdy, když se během něj přihodí něco nepředvídatelného, neočekávaného. Je to čtení „na hraně“, které se nebojí otevřít a vystavit čemusi jedinečnému, marginálnímu a přehlíženému, něčemu, co čtenář nepředpokládal, že na něj během čtení dolehne, něčemu, co nelze odvodit z jeho (čtenářových) institucionálních, politických nebo společenských kontextů a pozic. Pokud se něco takového (setkání s textem) přihodí, je šance, že to bude mít dopad do skutečného (osobního, politického) světa.

Těmito úvahami (ale především konkrétními akty čtení) se Hillis Miller současně vyjadřuje k tomu, jaká je zodpovědnost univerzitního učitele, konkrétně literárního vědce. Učitel literatury je především povinen učit své studenty pečlivému a zodpovědnému (textu odpovídajícímu) čtení. Dobré čtení je pro Hillise Millera především čtení nekanonické, které je vedeno dobrou vůlí setkat se během čtení s něčím neočekávaným, šokujícím nebo skandálním. To se může stát nejen tehdy, když se zabýváme nekanonickými texty, ale také při čtení textů, které prošly zkouškou věků.

Nekanonické čtení nevychází ze subjektivismu a relativismu, netvrdí, že smysl textu žije jen v libovolné čtenářské odezvě. Je to naopak kultivace čtenářovy schopnosti neslyšet z textu to, co slyšet chci a slyšet očekávám, ale být připraven odpovědět tomu, co říká text. Dobré čtení proto není bezprostředním výsledkem čtenářových teoretických předpokladů. Musí v něm být „něco více“.

Tato etika čtení také zdůrazňuje, že podstatným závazkem každého čtení je silné vědomí jeho filologičnosti. Výuka literatury musí vycházet z lásky k jazyku, z péče o jazyk a z uvědomění si, co všechno jazyk dělá. S tím souvisí H. Millerův nekompromisní požadavek, že je bezpodmínečně nutné číst v originále.

Nutno přiznat, že toto úsilí o novou etiku čtení nepřineslo žádný nový, specificky etický způsob čtení literárních textů. Etický obrat v literární vědě je nicméně potřebným apelem na čtenářské vědomí, zvláště na čtenářské vědomí profesionálů, tj. učitelů literatury. Pokud se posledně jmenovaní při výuce, čteních a interpretacích zaštiťují pouze metodologiemi a teoriemi (schovávají se za ně), přispívají tím k „odlidštění“ literatury.

8.3 Derek Attridge: čtení a odpovědnost

Britský literární vědec jihoafrického původu, znalec a skvělý vykladač Derridových textů Derek Attridge (1945) důsledně rozvíjí myšlení svého francouzského inspirátora, ale navazuje také na přístupy Hillise Millera nebo de Mana. Attridge se zároveň odvolává na celou plejádu myslitelů, kteří bývají spojováni se zdůrazněním etického momentu v dekonstrukci nebo v humanitních vědách vůbec. Jsou to např. Lévinas, Blanchot, Adorno, Kant, Heidegger, Sartre, Barthes, Bachtin, Iser, Fish, Wittgenstein, Jausa a mnoho dalších.

Jak sugeruje již titul Attridgeovy snad nejznámější knihy z roku 2004 *The Singularity of Literature* (Jedinečnost literatury), je mu blízký idiografický přístup k literárnímu dílu, řečeno novokantovským jazykem. Zajímá jej zvláště to, co činí literární text jakožto jazykovou a společnou událost jedinečným a neopakovatelným. Podobně jako literární teoretikové počátku 20. století hledá rozdíly mezi tím, co je literární a neliterární. Na rozdíl od svých předchůdců však nepřemýšlí o literárnosti (tj. o specifických vlastnostech, které z textu vytvářejí literární sdělení) na půdě teorie poetického jazyka, ale z etické perspektivy. Attridge při svém hledání nejdůležitějších etických požadavků, kterým jsme vystaveni, když čteme literární dílo, používá Derridovy pojmy invence, událost a samozřejmě jedinečnost. Derridovské je taktéž Attridgeovo přesvědčení, že literární text vzdoruje konečnému vysvětlení, neboť jeho „bytí“ je proměnlivé, dynamické a nekompletní, proto ani jeho četba nemůže být omezena předem danými pravidly a postupy. Odpovědné čtení nemůže být apriorní (předem dané), ale musí se naopak vystavit nepředvídatelným událostem, které čtenáře při každém setkání s textem vždy znovu – a pokaždé trochu jinak – zaskočí.

Attridge tedy přistupuje k literárnímu textu jako k neopakovatelné události, s postojem výrazně individuálním, spontánním a subjektivním. Klade důraz na to, aby mělo jeho čtení charakter autentické zkušenosti. Podobně jako v případě Hillise Millera si však můžeme všimnout, že konkrétní čtení Blakeových, Keatsových nebo Coetzeeho textů, která tvoří součást práce *The Singularity of Literature*, neústí do specificky etického způsobu čtení nebo interpretace. Nelze z nich abstrahovat k žádné etické metodologii čtení. Snad jediné, co tyto texty spojuje, je jejich emocionalita. V tomto ohledu se dalších důležitým patronem Attridgeovy etické četby kromě Derridy stává filosof Richard Rorty.

Rorty ve svých textech častokrát kritizuje takové přístupy k literatuře, které autora a jeho text pojímají pouze jako příklad něčeho obecnějšího, jako nějaký typ, typický příklad žánru nebo vývojové tendence. Rorty byl zastáncem výrazně subjektivního a afektivního přístupu k textu. Dokonce měl výhrady k Derridově důrazu, že text si zaslouží čtenářovu úctu. Místo úcty a odpovědnosti hovořil Rorty o lásce a nenávisti, neboť velká láska nebo velký odpor nás mohou změnit, mohou změnit naše cíle, představy a očekávání, která máme vůči lidem, věcem i textům. (Podobná jsou východiska tzv. afektivní stylistiky Stanleyho Fisha – viz. příslušná kapitola.)

Attridge toto Rortyho přesvědčení sdílí a velice ochotně se sdílí s pocity, které v něm během konkrétní četby vyvstávají. Někdy přijímá roli naivního, neprofesionálního čtenáře. Velice dbá na to, aby své čtení neuzavíral a nic definitivně nerozhodl, mnohem spíše dává najevo své pochybnosti.

V knize *Reading and Responsibility: Deconstruction's Traces* (Čtení a odpovědnost: stopy dekonstrukce), která vyšla v roce 2010, se Attridge znovu vrací ke svým úvahám z roku 2004 a formuluje své etické krédo ještě precizněji. Odpovědnost, která se objevuje již v titulu knihy a je opět významně inspirována Derridou, neoznačuje typ závazku, který by měl čtenáře drtit či ochromit. Jde o vědomě přijatý postoj vůči literárnímu textu a jistý způsob pozornosti, který textu věnujeme. Attridge se tedy opět vrací k otázce: Co to znamená číst literaturu jako literaturu?

První podotázka, kterou si Attridge klade: Před kým je čtenář/ka za své čtení odpovědný/á? Odpověď, která není příliš nečekaná, neboť je opět velmi derridovská: je to odpovědnost vůči Jinému, odpovědnost před jiným textem, textem (někoho) jiného, jinakostí textu.

Jinakost textu není absolutní, ale relativní, není ustavena před samotným čtením, ale objevuje se jen během skutečného vztahu konkrétního čtenáře s konkrétním textem. Jedinečné povahy je nejen literatura (text), její čtenář, ale vždy jedinečné je také ono jiné textu. Attridge uvádí, že odpovědné čtení na konkrétním místě a v konkrétním čase rozpoznává, přijímá a udržuje jinakost a jedinečnost textu. Čtení, které uhýbá výzvám pocházejícím z textu nebo mění jeho jinakost na stejnost/totožnost tím, že přiřazuje nezvyklým vyjádřením známé významy (vysvětluje je) nebo ignoruje kontext, v němž se s dílem setkává, je podle Attridge čtení neodpovědné.

Jak jsme již uvedli, Attridge nepřichází s žádnou novou metodou nebo s něčím zobecnitelným. Attridge nikde netvrdí, že by měl mít jeho přístup obecnou platnost. Jeho postoj a přístup je intimní a osobní, a to ve vztahu k textu, k četbě i k sobě samému jakožto ke čtenáři. Zdůrazňuje a připomíná, že jeho čtení má subjektivní charakter. Jde tedy o protiklad k přístupům fenomenologickým a sémiotickým, kde implicitní, virtuální nebo ideální „čtenář“ je pouze zrcadlovým odrazem hypotetického „autora“ a kde úkolem tohoto „čtenáře“ bez masa a kostí je pouze realizovat autorské instrukce vepsané do textu.



Attridge svoje přesvědčení a postoje ohledně etického čtení ukazuje na konkrétním příkladu, jímž je četba jedné básně od Emily Dickinsonové. Předem upozorňuje, že se nebude pokoušet o její „přečtení“ (ve smyslu rozhodnutí, co báseň znamená), ale spíše o svobodný rozhovor o tom, jak je možná skladbu číst. Attridge takřka výhradně používá podmiňovací způsob, což jen podtrhuje, že jeho čtení chce být řadou hypotéz o možných významech básně. Časté užívání kondicionálu bylo také u Derridy výrazem opatrnosti v přístupu k textu a respektováním jeho jinakosti.

Zde je báseň v originálu a její dva české překlady:

As imperceptibly as Grief
 The Summer lapsed away –
 Too imperceptible at last
 To seem like Perfidy –
 A Quietness distilled
 As Twilight long begun,
 Or Nature spending with herself
 Sequestered Afternoon –
 The Dusk drew earlier in –
 The Morning foreign shone –
 A courteous, yet harrowing Grace,
 As Guest, that would be gone –
 And thus, without a Wing
 Or service of a Keel
 Our Summer made her light escape
 Into the Beautiful.

Neviditelně jako žal
 se léto odkradlo –
 už příliš neviditelné
 než mít to za zradu.
 Ticho tak rozlité
 jak příchod soumraku
 či příroda, jež se sebou
 tráví svou zahálku.
 Šero se vtírá dřív,
 ráno má cizí svit,
 zdvořilý, ale chladný tón
 jak host, jenž chce už jít.
 A takto bez křídla
 a také bez vesla
 nám naše léto zlehounka
 uniklo do krásna.

Potichu jako zármutek
 pominulo léto,
 tak potichu, že naposled

snad nás zradit chtělo.

Nastaly dlouhé soumraky
v pročištěném klidu;
příroda sama se sebou
trávila odpoledne.

Šero se dříve vplížilo,
zář jiter byla cizí.
Zdvořilý host vás opouštěl
s krutou líbezností.

A tak, ač křídel nemělo,
loď pro ně nepřistála,
lehounce léto uniklo
do daleké krásy.

Attridge uvádí, že ačkoli porozumět této básni není nijak obtížné, přesto si uchovává svoji osobitost. Být spravedlivý k této básni znamená tuto osobitost zakusit. Zkušenost osobitosti této básně nespočívá v tom, že jsme zaskočeni tím, jak báseň nesplňuje naše očekávání (takto rozumí četbě hermeneutika), ale v tom, že báseň po nás žádá, abychom zkušenost její osobitosti vysvětlili, přivedli k slovu, a tím jí byli právi. Jinakost, jedinečnost a osobitost básně o sobě dává vědět v úsilí, jaké musíme podstoupit, abychom jí přizpůsobili naše myšlenkové a emocionální návyky, a také v pocitu, že navzdory veškerému snažení jsme její jinakost neredukovali na cosi známého a vysvětlitelného.

Attridge se nijak nesnaží spojit jednotlivé významy básně do sémantického celku, nemíří k vysvětlení, co báseň znamená. Vyhýbá se všemu, co by mohlo připomínat tradičně pojatou interpretaci. Místo toho se soustředí na jednotlivé „osobitosti“ básně, které se sice mohou jevit jako okrajové, nicméně právy ony podle Attridge tvoří jinakost básně.

Příklad takové osobitosti či jedinečnosti v naší básni je asociace „léta“ se „zármutkem“ nebo „žalem“. Nepřekvapí nás, že původ této asociace nebo její skrytou významovou asociaci se Attridge nijak nesnaží vysvětlit. Zajímá jej „emocionální znepokojení“, které toto nezvyklé spojení vyvolává. Attridge píše, že i kdybychom se toto spojení „léta“ a „zármutku“ pokoušeli maximálně vysvětlit a vytěžit jeho významový potenciál, nemůžeme se zcela odpoutat od kontrastu těchto dvou slov a od různých emocionálních rejstříků, které každé z nich rozehrává; každé další čtení básně narazí na pozůstatek oné znepokojující síly, jakou příslušná asociace vyvolává.

Tradiční interpretaci (ve smyslu sjednocení významových energií básně) nepřipomíná Attridgeovo čtení ani tehdy, když se soustředí na poslední slovo básně (Beauty, krásy). Attridge si všimne, že toto slovo může mít významů buďto příliš mnoho, nebo naopak velmi málo, může svědčit o rozhodném platonismu, nebo o nesmělém nominalismu. Odvolává se toto slovo k paměti, na estetiku nebo k zákonům pomíjivosti? Odpovědné čtení musí podržet všechny eventuality ve hře, čímž uznává, že tato konkrétní a sugestivní různorodost vzdoruje nárokům logiky a racionality.

Důležitým aspektem odpovědného čtení je podle Attridge respekt k událostnímu charakteru literárního díla. Podle Attridge je text neopakovatelnou událostí především díky svým perceptivním kvalitám: melodii, rytmu a grafice (způsobu zápisu). To je také důvod, proč je zastáncem hlasitého čtení poezie (a prózy, „která si o to říká“, např. prózy rytmizované). Pouze hlasité čtení nám dovolí plně podstoupit zkušenost zvukové osobitost textu.

Odpovědné čtení se noří do rytmu textu (jde o událost tělesnou více než intelektuální), který se střetává s čtenářovými hluboce zakořeněnými tělesnými návyky; v tomto střetávání zakouší čtenář báseň jako událost plnou rytmizovaného rozmachu.

Důležitá je také vizuální stránka básně. Attridge uvádí, že báseň Emily Dickinsonové se děje jako jedinečná událost částečně také díky tomu, že čtenářův zrak reaguje na pomlčky, velká písmena a nepřítomnost volných řádků mezi jednotlivými čtyřveršími – těchto skutečností bychom si nevšimli, kdybychom báseň pouze slyšeli.

Odpovědné čtení podle Dereka Attridge je živoucím, spontánním reagováním čtenáře na konkrétní literární text jakožto fakt, zjev či událost. Jak již bylo řečeno, v Attridgeově čtení má smyslová či tělesná zkušenost textu navrch nad jeho myšlenkovým obsahem. Přístupovat k dílu coby události znamená objevovat hodnotu v konkrétnosti této události, nikoli v něčem, co se dá z díla vyvodit (informace, poučení apod.). Attridge píše: Mohli bychom říci, že báseň E. Dickinsonové je o zkušenosti ztráty, konkrétně o ztrátě krásy léta v čase přicházejícího podzimu, ale možná je to také báseň o jiných druzích ztráty. Avšak „o“ není ta správná předložka, neboť sugeruje, že cílem básně je poskytnout nám informace.

Co je tedy podle Attridge cílem či smyslem básně, pokud se vůbec takto můžeme ptát? Čtenář Attridge odpovídá následovně: To, co se v básni děje, může být vyjádřeno pouze metaforicky. Báseň inscenuje ztrátu a současně inscenuje emoce ztrátou vyvolané. Nečiní tak pojmenováváním emocí, ale konkrétní představou změny ročních období, která se dovolává našich sdílených emocionálních reakcí. Když nás literární dílo vzrušuje nebo v nás probouzí smích, děje se tak díky jeho **inscenizační síle**.

Posledním aspektem zodpovědného čtení je uchopení originality, „novosti“ díla, která je především vyjádřena opět v jeho smyslových kvalitách. Attridge píše: Odpovídáme také inovativnosti díla. Když Dickinsonová napsala „potichu jak zármutek / pominulo léto“, uvedla v život soubor tvořený pojmem, obrazem a pocitem. S tímto souborem do světa vstoupilo něco dosud nepoznaného; napsala dva řádky, které se nejenže nepodobaly všem doposud napsaným dvojverším, ale také rozšířily vyjadřovací škálu angličtiny.

Na tomto místě můžeme zřetelně postřehnout ozvěnu Derridova pojetí invenčnosti, ale také názorů **ruských formalistů** na tvorbu. Odpovědné čtení nakonec směřuje k odpovědnosti vůči autorce a její jedinečné invenčnosti. Attridge také vysvětluje, že vše, co dosud řekl, je svázáno pouze se samotným textem, na který se soustředil bez ohledu na jeho kontexty. Attridge sice uvádí, že také kontexty (osobní, společenské, estetické, historické aj.)

vzniku díla jsou pro odpovědné čtení nezbytné, ale ve skutečnosti jej příliš nezajímají. Na prvním místě je živá, bezprostřední čtenářova zkušenost četby a veškeré pocitové rejstříky, které se v něm otevírají během neopakovatelného a jediného svého druhu setkání s literárním textem.

Veškeré Attridgovy úvahy, kterými jsme se doposud zabývali, se týkaly události četby. Jako věrný Derridův žák nicméně musí nyní přejít k problematice psaní o textu (zkušenosti s textem), psaní, které je u Derridy vždy provázáno se čtením. Psát podle Derridy (a Attridge) znamená odpovídat vlastním, osobitým idiomem idiomu Jiného/Druhého. Řečeno s Derridou, performativně kontrastujeme podpis jiného/Jiného. Čtenář, který usiluje být práv literárnímu dílu, kontrastuje jeho podpis, tj. uznává jeho neopakovatelnost a osobitost skrze svou vlastní neopakovatelnost a osobitost. Jak si to ale máme konkrétně představit? Attridge říká, že jednou z mnoha možností kontrastování podpisu díla, zodpovědného odpovídání události jeho jedinečnosti, je vydat počet z vlastní zkušenosti jeho četby.

Odpovědné čtení je svým způsobem svědectvím o zkušenosti textu během čtení, je to dosvědčování vlastní zkušenosti četby díla. Attridge se s námi ve svých knihách ochotně sdílí i s nejrůznějšími detaily své práce, např. s tím, jak během psaní hledal v Googlu informace o historickém kontextu vzniku básně.

Závěrem Attridge zdůrazňuje, že se nesnažil překonat odpor, který mu báseň kladla. Právě naopak – to, že literatura vzdoruje našemu úsilí jí porozumět, přečíst, tj. její „nečitelnost“, je její největší hodnotou. Odpovědné čtení se liší od jiných způsobů čtení tím, že ponechává jiné jako jiné.

8.4 Závěrem k etice čtení v dekonstrukci

Etický obrat v (dekonstrukcí inspirované) literární vědě je především určitá praxe čtení, která neústí v žádný teorii nebo metodu. Ostatně ani dekonstrukce není žádný teoretický moloch, přinejmenším pokud jde o jejího zakladatele Jacquesa Derridu, jehož filosofie (dekonstrukce) je nemylitelná bez zcela určitých čtení filosofických nebo literárních děl.

Podněty, ale především jedinečná praxe autorů jako Hillis Miller nebo Derek Attridge jsou cenné především proto, že se vracejí k ideálům, které jsou pro obcování s literaturou zcela zásadní. Jde totiž především právě o obcování, o kontakt, o pobývání s literárními texty, nikoli o vysvětlování toho, co je nesrozumitelné. Představitelé tzv. etického obratu se znovu začali zajímat o zcela elementární čtenářské zážitky a zkušenosti, od kterých literární věda většinou abstrahuje. Nelze se proto divit, že teoretikům věnujícím se dejme tomu naratologii nebo fikčních světů, mohou taková „čtenářská svědectví“ připadat banální.

Praxe etických čtení převrací tradiční opozice *inteligibilní (myslitelné) – smyslové/empirické, (po)rozumění – zkušenost*. Zatímco čtení nebo interpretace vycházející z kanonické

hermeneutické tradice preferují první členy uvedených dvojic (a pomíjejí empirické či zkušenostní aspekty čtení), protagonisté etické obratu se takřka výhradně soustředí na smyslové, empirické a zkušenosti stránky čtení. Pro Derridu bylo takové jednoduché převrácení opozic nepřijatelné – můžeme vzpomenout jeho dlouholetý dialog s Hansem-Georgem Gadamerem, jehož hermeneutiky si velmi cenil, a třebaže se snažil myslet její hranice, současně vždy zdůrazňoval její nezastupitelnost. Attridge již není tak „vyvážený“ a domnívá se, že hermeneutické paradigma (s jeho upřednostňováním významu, pochopitelnosti, tj. racionality) je třeba podkopávat. V tom je velmi blízký **ruským formalistům**, pro které byl nový pocit života, které revoluční umění přináší, neodmyslitelně spojen s **novým pocitem formy, ozvláštňením** (básnického jazyka), **deautomatizací vnímání**.

Etika čtení, která byla započata Derridou a rozvíjena jeho následovníky, se soustředí na problematiku odpovědnosti vůči textu. Řečeno jinak: jak zodpovědně odpovídat jinakosti, originalitě (inovativnosti) literárního díla a současně respektovat jeho suverenitu, jinakost a všechno to, co tradiční (nebo též hermeneutické, tj. soustředěné na uchopitelnost a pochopitelnost významu literárního díla) teorie ignorovaly nebo odsouvaly na okraj.

Etika čtení se navrácí k nejprostším dovednostem a postojům, které jsou pro ryzí setkávání s literaturou určující: pečlivé, detailní čtení textu, poctivé filologické řemeslo, vyhýbání se efektním závěrům a spekulacím.

Derrida, Hillis Miller i Derek Attridge zdůrazňovali nutnost pozornosti k formě, k onomu *jak* literárního sdělení, k rétoričnosti jazyka; těmto aspektům literárního jazyka někdy hermeneutika nevěnovala náležitou pozornost.



SHRNUTÍ KAPITOLY

- Pro Derridovu dekonstrukci je důležitá také zkušenost s literárními texty.
 - Derrida se snaží být práv události literárního díla a uvažuje o tom, že smysl literárního díla se nám ukazuje jako unikající.
 - Hillis Miller a Derek Attridge se Derridovými přístupy inspiroují a navazují na ně.
 - Jejich přístupy jsou precizním a pomalým čtením, které se věnuje všem detailům literárního díla.
 - Důležitá je pro ně osobní a jedinečná odpověď čtenáře na jedinečnou událost literárního díla.
-

OTÁZKY



1. V čem spočívá etický závazek dekonstrukce?
 2. Máte vlastní zkušenost s tezí, že nejintenzivněji na nás působí to, co nedokážeme přesně uchopit a tematizovat?
 3. Je tato zkušenost běžná, nebo naopak vzácná?
 4. Jak podle Hillise Millera vypadá odpovědné čtení?
 5. V čem se Derek Attridge inspiruje ruským formalismem?
-

LITERATURA

- Attridge, D. „Ta podivná instituce, které se říká literatura“. Rozhovor s Jacquesem Derridou. *Aluze*, 2000, roč. 4, č. 2, s. 122–150.
- Attridge, D. Derrida a problematizování literatury. *Aluze*, 2000, roč. 4, č. 2, s. 102–120.
- Attridge, D. *The Singularity of Literature*. London: Routledge, 2004.
- Bauman, Z. *Tekuté časy*. Praha: Academia, 2017.
- Burzyńska, A. *Dekonstrukcja, politika i performatyka*. Kraków: Universitas, 2013.
- Derrida, J. *Síla zákona*. Praha: Oikoymenh, 2002.
- Hillis Miller, J. *The Ethics of Reading*. New York: Columbia University Press, 1989.
- Hošek, P. *Kouzlo vyprávění*. Praha: Návrat domů, 2013.
- Jedličková, A., Macura, V. et al. *Průvodce po světové literární teorii 20. století*. Brno: Host, 2013.
- Kermode, F. *Smysl konců*. Brno: Host, 2007.
- MacIntyre, A. *Ziráta ctnosti. K morální krizi současnosti*. Praha: Oikoymenh, 2004.
- Mitoseková, Z. *Teorie literatury: historický přehled*. Brno: Host, 2008.
- Müller, R., Šidák, P. et al. *Slovník novější literární teorie*. Praha: Academia, 2012.
- Nünning, A. et al. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006.
- Petříček, M. *Úvod do (současné) filosofie*. Praha: Herrmann a synové, 1997.
- Pokorný, P. et al. *Hermeneutika jako teorie porozumění*. Praha: Vyšehrad, 2005.
- Ricoeur, P. *Čas a vyprávění III*. Praha: Oikoymenh, 2008.
- Ricoeur, P. *Myslet a věřit*. Praha: Kalich, 2000.
- Taylor, Ch. *Etika authenticity*. Praha: Filosofía, 2002.

SHRnutí STUDIjNÍ OPORY

Jsme na konci přemýšlení o vztazích umění a morálky. Nyní již víte, jak se na etickou relevanci literatury a umění díval Platón, raně křesťanští myslitelé, filosofové i umělci středověku a renesance. Máte představu o roli umění v moderní době a některých současných etických teoriích i o podobách vztahu mezi estetikou a etikou v současné literární teorii.

Naši společnou cestu chci ukončit podnětnými slovy Silvie Richterové:

„Jakmile připustíme vzájemnou podmíněnost etiky a estetiky, zjistíme, že platnost etických norem je i základní podmínkou existence umění. Princip mravní indiference zbavuje nejen nutnosti odpovídat a cítit se odpovědným, nýbrž vůbec schopnosti klást otázky, až hodnotová lhostejnost nakonec zrelativizuje i samu hodnotu života. Herrmann Broch charakterizoval nepřítomnost zla v umění jako kýč. Dnes jeho definici můžeme upřesnit: kýč je nepřítomnost vědomí zla. Počet mrtvol, řeky krve ani líčení zvráceností, které nabízejí v masové produkci jisté filmy, televizní seriály a bestsellery, nemohou obnovit ztracený cit pro hodnotu života, spíše jej nadále utlumují. Přijetí hodnotové a mravní indiference vede ke ztrátě schopnosti rozeznávat příčiny a následky, volit mezi dobrým a zlým. Dělicí čára mezi tím, co je a co není umění, je dána rozlišením toho, co probouzí vnímání světa a co je otupuje. Věda i filozofie napovídají, že svoboda spočívající ve zpochybňování zákonů, norem a pravidel má smysl, odehrává-li se ve jménu poznání dalších, dosud skrytých zákonů. Krásně vyjádřil tentýž princip mystický básník Otokar Březina: ‚*Světlo umírá jen větším světlem.*‘ Analogicky s ním bych řekla, že mravní zákon umírá jen vyšším mravním zákonem. Smyslem umění je také jeho hledání.“

PŘEHLED DOSTUPNÝCH IKON



Čas potřebný ke studiu



Klíčová slova



Průvodce studiem



Rychlý náhled



Tutoriály



K zapamatování



Řešená úloha



Kontrolní otázka



Odpovědi



Samostatný úkol



Pro zájemce



Cíle kapitoly



Nezapomeňte na odpočinek



Průvodce textem



Shrnutí



Definice



Případová studie



Věta



Korespondenční úkol



Otázky



Další zdroje



Úkol k zamyšlení

Název: **Literatura a etika**

Autor: **Mgr. Jan Heczko, Ph.D.**

Vydavatel: Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Určeno: studentům SU FPF Opava

Počet stran: 82

Tato publikace neprošla jazykovou úpravou.